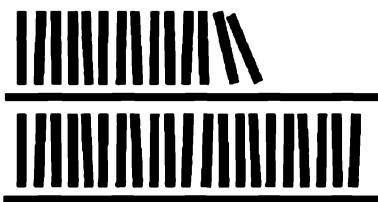


Чтобы выйти за пределы экрана

ОЛЬГА АКИМОВА

Утонченный эстетизм Оскара Уайльда





НЕЗАВИСИМЫЙ
АЛЪЯНС



О. В. АКИМОВА

Утонченный
эстетизм
Оскара
Уайльда

Санкт-Петербург
АЛЕТЕЙЯ
2019

УДК 82.09
ББК 83.3(4Вел)5
А 391

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор *Н. В. Попова*
(Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого)

кандидат филологических наук *Е. А. Рудая*
(Санкт-Петербургский государственный университет
аэрокосмического приборостроения)

Акимова О. В.

А 391 Утонченный эстетизм Оскара Уайльда / О. В. Акимова. –
СПб.: Алетейя, 2019. – 442 с.

ISBN 978-5-907189-28-7

Читатель сможет проанализировать значение парадокса в прозе Оскара Уайльда (1854–1900), для творчества которого характерна сознательная игра обычно не сочетаемыми понятиями. Сталкивая представления, с общей точки зрения противоположные, Уайльд позволяет увидеть то, что не может раскрыть традиционное мышление.

«Зеленая гвоздика» (1894), пародия Роберта Хиченза на роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1891), написанная в утрированно-парадоксальной манере, еще больше высвечивает неординарность мышления Уайльда. В чем заключается феномен «Зеленой гвоздики»? Почему роман, снискавший скандальную известность, вошел в историю литературы как творческая критика гедонистического романа Уайльда «Портрет Дориана Грея»? Ответы на эти и другие вопросы поможет дать представленный в монографии О. В. Акимовой анализ интертекстуальных связей между романами, показывающий взаимоотношения текста-пародии и текста-оригинала в аспекте парадоксальности как художественного приема.

УДК 82.09

ББК 83.3(4Вел)5

ISBN 978-5-907189-28-7



9

7 8 5 9 0 7 1 8 9 2 8 7

© О. В. Акимова, 2019

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2019

Реальный мир – очаг страданий,
Любви, надежды и желаний,
Где правда, ложь и сострадание
Слились в потоке подсознания.
Здесь Парадокс – суть мироздания –
Нам освещает путь к познанию...
Волшебный мир – причал мечтаний,
Где нет ни боли, ни страданий;
«Декоративный» стиль и дух очарования
Являются там символом познания;
Там Красота доступна пониманию,
Она одна достойна подражания...
Искусство настезь отворяет двери сказки,
Но заставляет нас при входе сбросить маски...

О. Акимова

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

Книга посвящена творчеству писателя, широко известного, можно сказать, знаменитого во всем мире. Оскар Уайльд принадлежит нашей эпохе едва ли не больше, чем своей. Его произведения, как он и предсказывал, не умерли. Ныне, когда лучшие из них оценены по достоинству, он предстает перед читателями разными своими сторонами: смеющийся и плачущий, изрекающий афоризмы и парадоксы, привлекательный в своем стремлении к искусству вымысла, к отказу от морали запретов во имя морали сочувствия.

Уайльда проходят в школе, его произведения используются для изучения английского языка, о нем читают лекции на гуманитарных факультетах университетов, его пьесы ставятся на лучших сценах мира. Выходят новые издания и новые переводы на разные языки. Изучается и его влияние на последующие течения и направления в литературе. Исследуются различные проблемы и источники его творчества: нравственные, философские, стилистические.

Об Оскаре Уайльде написано немало книг и статей: по некоторым данным около 13 000¹. В них по-разному освещается и трактуется жизнь и творчество писателя. До середины XX века это были, в основном, критико-биографические публикации (*Х. Пирсона, Ф. Харриса*). Некоторые воспоминания были больше похожи на вымысел, чем на реальность («*Воспоминания о встречах с Оскаром Уайльдом*» *А. Жида*). Друзья писателя посвятили несколько книг и памфлетов попытке оправдать его в глазах публики (*Р. Шерард, Р. Росс*); лорд А. Дуглас в трех мало удачных

¹ Small, Jan. Oscar Wilde. Revalued / An Essay on New Materials and Methods of Research. — Copyright ELT Press, 1993.

книгах об Уайльде, откровенно перед всеми оправдывается, объявляя себя непричастным к трагедии Уайльда.

Но следует заметить, что все вышеперечисленные авторы были, так или иначе, знакомы с Уайльдом, и каждый из них, не слишком заботясь о достоверности, старался перещегоолять остальных излишними подробностями и откровенностью. В результате читатели перестали различать, где — правда, где — ложь, а где просто игра воображения взявшегося за перо биографа.

Такие «скандальные» фигуры, как Уайльд, несмотря на то, что о них немало написано, как правило, не удостоивались должного внимания со стороны «серьезных» исследователей конца XIX — середины XX веков. Они не соответствовали официальным канонам теории литературы, следовавшей традиционной точке зрения на то, что считать «серьезным», а что «несерьезным» в литературе.

Так обстояло дело до 1949 года, пока не появилась известная монография Дж. Вудкока «Парадокс Оскара Уайльда» (*«The Paradox of Oscar Wilde»*), несомненно, способствовавшая критическому осмыслению творческого наследия писателя. Решающим в его критике стал диалектический подход к анализу жизни и творчества Уайльда с целью показать читателям отличительные черты его индивидуального стиля.

Вудкок с полным основанием проследил тесную взаимосвязь и взаимообусловленность жизни, творчества и философии писателя, раскрыл его противоречивость и пристрастие к парадоксу: «Постоянная борьба язычника с христианином раздирала его изнутри, стремление к удовольствию соседствовало с проповедью страдания... Его «осмысленное легкомыслие» граничило с серьезными взглядами на искусство и общественно-философские темы, что придавало блеск его изречениям... Он был и грешником, что неизбежно привело его к падению, и пророком, который вынес все тяготы тюрьмы с тем, чтобы опять стать падшим грешником в последние годы жизни в Париже»¹. Уайльд постоянно

¹ «Thus, there is the continual rivalry of paganism and Christianity, of the gospel of hedonism and the gospel of suffering... There is the contrast between the delightful but often superficial nonsense that occupied so much of his conversation and drama, and the deep thinking on artistic, philosophical and social subjects that supported his outward brilliance... And there is the contrast between the playboy whose antics brought about with the strange inevitability the crisis of

балансирует между позерством и искренностью и «мог устоять перед чем угодно, кроме собственных капризов» (Р. Элманн). Он был необыкновенно щедр, и его благородство проявлялось в постоянном стремлении помогать нуждающимся. Неординарность Уайльда, человека контрастов, стала поводом к его осуждению. Ричард Глэнцер задает риторический вопрос по этому поводу: «Как бы мы ни старались, сможем ли мы когда-нибудь понять его?»¹.

За последние десятилетия характер публикаций об Уайльде существенно изменился. Диалектический подход к жизни и творчеству начинает превалировать в исследованиях, посвященных писателю-парадоксалисту. Все глубже и профессиональнее рассматривается творчество Уайльда в контексте его жизни, ведь одно так неотделимо от другого! В настоящее время изучаются отдельные грани таланта писателя в области драмы, поэзии, эссеистики, критики, повествовательной прозы. Но «по частям» практически невозможно адекватно оценить вклад Уайльда в мировую литературу. Только все исследования, взятые вкуче, помогут увидеть личность, гордую и величественную, даже в своем падении; увидеть «нового» Уайльда на рубеже веков, положившего начало новому подходу к литературе, основанному на вызывающей независимости от принятых морально-эстетических суждений, на стремлении раскрыть неоднозначность ума и души, на вечной борьбе с критиками и издателями.

Много нового и интересного мы узнаем из монографии Ричарда Элманна «Оскар Уайльд» («*Oscar Wilde*», 1987). Уайльд противился «упрощению жизни»² всеми средствами, прежде всего своим творчеством, избрав метод контраста и парадокса как оригинальный способ отражения и познания действительности... «Язык — ярчайшее его достижение, — пишет Элманн. — В потоке его речи мягкая уступка и решительный отказ плавно

Wilde's downfall, and the self-conscious "prophet" who emerged chastened from prison, only to be replaced again by the temporarily suppressed playboy of the last days in Paris.» (Woodcock, George. *The Paradox of Oscar Wilde*. — London, 1949. — P. 12).

¹ «Try as we may, shall we ever understand him?» (Glaenzer R. B. *Decorative Art in America*. — N.Y., 1906).

² Элманн Р. Оскар Уайльд // Литературные биографии. — М.: Издательство Независимая Газета, 2000. — С. 127.

перетекают одно в другое. Он берет чужое тяжеловесное высказывание и перефразирует его под новым углом зрения, в свете новых принципов. Успокаивающие банальности и усталые очевидности старшего поколения он внезапно пронизывает юношеской непримиримостью, некой первосвященнической дерзостью, властно требующей к себе внимания»¹.

Ян Смолл в книге «Новый Оскар Уайльд» («*Oscar Wilde. Revalued*», 1993) уже по-новому интерпретирует известные всем факты из биографии Оскара Уайльда. «Новый» подход к Уайльду состоял в том, что интерес к его творчеству вытеснил интерес к подробностям жизни «салонного эстета», чему во многом способствовало углубление в конце XX века интереса к проблемам формы, композиции, стиля. Это коснулось и Уайльда, о котором появилось много отдельных изданий, свидетельствующих о возрождении серьезного интереса к творчеству писателя.

Кроме того, многие специалисты в области литературоведения и искусствоведения по крупицам продолжают собирать материалы об Уайльде, которые представляют научный интерес². Мелисса Нокс впервые предложила психологический подход к изучению жизни и творчества Уайльда, проследив и проанализировав влияние малоизвестных событий из детства писателя на его последующую судьбу, связав его талант с тенденцией к саморазрушению. Мотивы многих поступков Уайльда, приводящих всех в недоумение, Мелисса Нокс ищет в его подсознании и в нем видит истоки внешней дерзости и бравады: «Для того чтобы воскресить Уайльда, необходимо рассматривать всю его противоречивую фигуру в контексте его жизни. Противоречия, которые Уайльд находил во всем, что считалось неоспоримым, заслуживают самого тщательного биографического исследования. Это будет попыткой выявить причины противоречивости его натуры»³. Вряд ли метод Мелиссы Нокс позволяет оценить всю сложность Уайльда–писателя, но он не лишен интереса.

¹ Эллманн Р. Оскар Уайльд // Литературные биографии. — М.: Издательство Независимая Газета, 2000. — С. 12.

² Knox, Melissa. Oscar Wilde. A Long and Lovely Suicide. — London, 1994.

³ «To resurrect O.W. it becomes necessary to fit each of the images that he created of himself into the mosaic of his life. Wilde, who tried to show the contradictions in every truth, deserves a biographical study that reveals them and attempts to show their purposes in his total personality»(Ibid. P.Xi).

Пересмотр основ теории и истории литературы существенно изменили отношение и к наследию писателя: традиционное восприятие изменилось в сторону нетрадиционного, которое позволило рассматривать «жизнь и творчество... [Уайльда] как одно целое, полное сложностей и противоречий. Некоторые писатели усматривают в его критических эссе неустанную попытку побороть и разрушить давление господствующей национально-английской идеологии своего времени. В результате появилась возможность воссоединить то, что считалось (в течение полувека) несоединимым: две противоречивые «половинки» единого целого, британскую и ирландскую, Уайльда-писателя и Уайльда — «апостола красоты», уже не боясь, что одна из них может перечеркнуть другую»¹.

Интерес русских мыслителей к английской культуре «не ограничивается вниманием к философским, политическим и правовым доктринам, они обращаются также к творчеству английских писателей и поэтов, находя в нем созвучные своему мировосприятию мотивы, глубокие по своему философскому содержанию идеи...»². Как и в западном, в русском литературоведении всегда присутствовал интерес к английскому декадансу, имевшему особую, эстетическую, окраску, и непосредственно к личности Оскара Уайльда как человека и художника. «Воздействие Уайльда на русскую литературу начала XX века велико и многообразно»³. Сама личность писателя, философия его творчества, его эстетика — все

¹ «...the life and the work to read against each other in a new complex way. Wilde continues to be of general interest to students of gay culture and to social historians, but today such an interest is not at the expense of ignoring his literary work... a number of writers have perceived in Wilde's critical essays a sustained attempt to resist and subvert the dominant bourgeois and hetero-sexual ideologies of his time... As a consequence of such revaluations it has become possible to reintegrate those two figures which, for half a century, were almost distinct "cases" in British and Irish history: Wilde the writer and Wilde the flamboyant homosexual iconoclast no longer exclude each other.» (Small, Jan. Oscar Wilde. Revalued, 1993. — P. 3-4).

² Быченков В. М. Английская литература и русская философия // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. — Киров, 1996. — С. 129.

³ Смирнова Н. В. Оскар Уайльд и Есенин // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. — Киров, 1996. — С. 153.

это оказало влияние на жизнь аристократических кругов и на произведения поэтов «серебряного века».

Еще при жизни писателя А. Волынский в 1895 г. и З. Венгерова в 1897 г., а после смерти писателя К. Чуковский в 1912 г. и Л. Аксельрод в 1923 г. анализировали творчество Уайльда с гуманистических позиций. «Баловень судьбы, аристократ по умственным привычкам, Оскар Уайльд быстро шел к яркому литературному успеху. Как вдруг жизнь его, блестящая снаружи, но таившая в себе внутренние язвы, разыгралась в гнетущую драму с отвратительным уголовным финалом ... И странно сказать — эти две полосы его жизни, так резко противоречащие друг другу, имеют в себе нечто общее: его аристократические радости были так же бесплодны,.. как и его монотонный, изнуряющий душу труд, предписанный ему в возмездие за нарушение общественной морали...»¹.

З. Венгерова считает основной чертой Уайльда его дерзновение, когда он «спокойным тоном опрокидывает все признаваемые... истины и из этой морали составляет свои идеалы в жизни и искусстве.... Он доказывает, что искусство выше природы и должно воспроизводить ее...». Фабула в его произведениях играет «очень малую роль и служит лишь предлогом для отражения его душевной жизни и для развития его оригинальных идей в ряде афоризмов и парадоксальных проповедей»². А. Волынский подчеркивает эту же мысль: «...в короткое время имя Оскара Уайльда стало произноситься в разнообразных кругах лондонского общества, а его рискованные, пикантные афоризмы распространялись среди разочарованных героев аристократической богемы, как выражение самого тонкого и оригинального художественного вкуса...»³.

Русская критика на рубеже веков «в общем и целом разделяет установленную западно–европейской критикой оценку, согласно которой щедро одаренный и глубоко несчастный художник был

¹ Волынский А. О статье Оскара Уайльда «The Decay of Lying» // Северный Вестник. Вып. № 12. отдел I. — СПб., 1895. — С. 313–315.

² Венгерова З. Оскар Уайльд и английский эстетизм // Литературные характеристики. — СПб., 1897. — С. 66–67.

³ Волынский А. О статье Оскара Уайльда «The Decay of Lying». — С. 313–315.

чистым эстетом и проповедником крайнего аристократического индивидуализма»¹.

Однако в очерке К. Чуковского, приложенном к собранию сочинений Уайльда (1912 г.), писатель, изображенный как фанатик «красивости», во всем искавший наслаждение, в результате духовных исканий постигает значение и нравственное величие страдания. Чуть позже Л. Аксельрод делает вывод, что «мораль в ее широкой общественной постановке одержала принципиальную победу над религией красоты и отрицанием норм нравственного поведения»².

В современном русском литературоведении интерес к Уайльду разгорелся еще сильнее (С. Колесник, Т. Боборыкина, М. Соколянский, А. Образцова). В диссертации С. А. Колесник «Проза Оскара Уайльда» (1973 г.) сделана попытка опровергнуть представление об Уайльде как о художнике полностью равнодушном к проблемам этики и морали. На материале прозаических произведений писателя исследовательница убедительно демонстрирует тенденцию Уайльда к поэтизации «добра». Однако характерное для ее работы резкое противопоставление Уайльда–теоретика Уайльду–художнику лишает исследователя возможности представить творчество писателя–парадоксалиста как единое целое.

В 1981 году Т. А. Боборыкина рассматривает эстетизм Оскара Уайльда как систему, основой которой является единство творческого метода писателя и его теоретических взглядов. Не настаивая на установлении тождества между теорией Уайльда и его художественной практикой, исследовательница пытается найти точки их соприкосновения. В ее работе предпринята попытка представить драматургию Уайльда в качестве одного из аспектов определенной художественной системы, важнейшие элементы которой, порой не всегда вполне сочетаемые, находятся в состоянии диалектической взаимосвязи. Т. А. Боборыкина приходит к выводу об особой двуединой природе эстетического идеала писателя, в основе которого лежит идея гармонического единства красоты и неограниченной, ничем не стесняемой свободы личности.

¹ Аксельрод Л. И. Мораль и Красота в произведениях Оскара Уайльда. — Иваново–Вознесенск: Основа, 1923. — С. 13.

² Там же. С. 54.

М. Г. Соколянский, автор первой и единственной монографии об Уайльде на русском языке («Оскар Уайльд. Очерк Творчества», 1990), прослеживает творческую эволюцию писателя – парадоксалиста.

А. Г. Образцова в книге «Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда» (2001г.) пишет о том, что «историкам театра особенно дороги Уайльд – драматург и познание мира, скрытое в его пьесах»¹, между тем как диалоги писателя об искусстве чрезвычайно важны для изучения его творческой биографии.

Таким образом, одних исследователей Уайльд больше интересует как драматург, других как эссеист и критик, но и те, и другие не отрицают его значения как короля парадокса.

Н. Т. Федоренко относит парадоксы Уайльда к жанру афористики, справедливо отмечая, что традиционной чертой английского афоризма является склонность его к парадоксальности. Н. Т. Федоренко говорит о парадоксе как о субъективной истине, способе демонстрации собственного «я» и изощренности мысли. Исследователь считает афористичность главной чертой эссеистики. Это представляется важным в свете данной работы, в которой парадоксы художественной прозы Уайльда рассматриваются в контексте эстетических взглядов, отраженных в его теоретических эссе.

* * *

Парадокс – речевое стилистическое средство, которое придает речи выразительность. Ю. Я. Киссел называет парадоксы «окказиональными выразительными средствами», которые придают речи лаконизм, эмоциональную окраску, экспрессивность. Этот стилистический прием помогает Оскару Уайльду в «создании конкретных художественных образов, посредством которых раскрывается идейное содержание произведения и которые оказывают на нас эмоционально – образное воздействие»².

Экспрессивность требуется для того, чтобы убедить и увлечь читателя, вызывая у него «образное освоение жизни»³; она обус-

¹ Образцова А. Г. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. — СПб., 2001. — С. 12.

² Киссел Ю. Я. Окказиональное использование фразеологических единиц в произведениях Б. Шоу и О. Уайльда. — Воронеж, 1975. — С. 75–77.

³ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. / 4-е изд. — М, 1977. — С. 104.

ловлена наличием противоречий в плане содержания и является движущей силой эмоционально–экспрессивной выразительности парадоксов. Эта семантическая двуплановость парадоксов основывается на разных видах тропов (метафоре, метонимии, гиперболе, синекдохе...). По Б. Грасиану, «тропы — материал и основа, на которой воздвигает свои красоты остроумие... Мастерство остроумия состоит в изящном сочетании, в гармоничном сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума»¹; оно как бы вбирает в себя свойства логики и эстетики, возвышаясь над ними.

Ю. Я. Киссел полагает, что Уайльд применяет в своих произведениях фразеологию в ее «единичном» исполнении. Такая фразеология является результатом употребления парадокса как окказионального средства, которое вносит индивидуальные оттенки и, тем самым, способствует обновлению фразеологизма. Такой прием дает автору возможность более ярко и конкретно характеризовать определенное явление, предмет, человека.

А. А. Дживанян относит парадокс к алогическим образованиям и анализирует их природу в творчестве Уайльда. Исследователь показывает, что механизм построения ложного алогического высказывания аналогичен механизму создания определенного класса метафор, в основе которых лежит намеренное допущение категориальной ошибки; неопределимое алогическое высказывание несет незначительную смысловую нагрузку, так как, передавая информацию, оно тут же опровергает ее. Главную роль в понимании и интерпретации парадокса как алогического образования исследователь отводит знанию вербального контекста, объясняя это тем, что алогизм, будучи семантически аномальным, составляет с полноценным в смысловом плане текстом (контекстом) одно семантическое целое, и, таким образом, получает определенный смысл.

В исследовании Н. Ю. Шпекторовой логические и лингвистические основы «литературно–художественного» парадокса рассматриваются как сложная, многообразно проявляющаяся

¹ Грасиан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика. — М. 1977. — С. 175.

структура. Н. Ю. Шпекторова предлагает лингвостилистический анализ парадокса. Материалом ее исследования послужили, в основном, пьесы Уайльда и его единственный роман «Портрет Дориана Грея». Исследовательница провела классификацию парадоксов по характеру противоречий, которые лежат в их основе, и выявила несколько типов парадоксов, исходя из их лингвистической специфики: логико–языковые и языковые.

Совершенно справедливо Н. Ю. Шпекторова говорит о том, что в «литературно–художественном» парадоксе логическое противоречие, лежащее в его основе, перерабатывается в «образно–словесно–смысловое» в соответствии с эстетической функцией литературного произведения. Так, отмечает автор, в романе Уайльда образность словесного парадокса служит основой содержательной образности всего произведения в целом. Н. Ю. Шпекторова в своих исследованиях уделяет внимание языковым процессам, отраженным в «литературно–художественном» парадоксе. Она считает, что с языковой точки зрения парадокс представляет собой структурно–семантическое единство, в котором стилистические эффекты порождаются различного рода нарушениями семантической и семантико–синтаксической сочетаемости его компонентов.

Исследователь Б. Г. Ганеев, напротив, считает, что в языке противоречий не существует, а есть противоречия на уровне речи, поэтому целесообразнее, на его взгляд, использовать термин «логико–речевые» парадоксы. Такой подход к классификации парадоксов представляется справедливым, так как если языковое противоречие выявлено, то обязательно возникнет и логическое, поскольку язык — способ передачи мысли.

* * *

Для творчества Уайльда характерна сознательная игра понятиями обычно не сочетаемыми или сочетаемыми в не принятом смысле; это подразумевает возникновение нового, желательно неожиданного понятия. Сталкивая представления, с общей точки зрения далекие и даже противоположные, Уайльд позволяет увидеть то, что не может раскрыть традиционное мышление. Столкновение традиционного с нетрадиционным, абсурдным и парадоксальным позволяет Уайльду обострить и, в известной

мере, уточнить привычные понятия. Его известный афоризм «ложь — правда других людей» подчеркивает субъективность истины: что одному человеку представляется абсолютной правдой, другому может казаться ложным. Парадоксальность этой мысли отражает особенности личности и характера писателя, гордившегося неординарностью своей оценки действительности: «Быть великим — значит быть непонятым»¹.

Сочетание несочетаемого (противоречие), лежащее в основе парадокса, придает всему высказыванию необычный, неожиданный характер и оригинальное значение. Резкий контраст между традиционным и нетрадиционным вызывает у читателя разные эмоции, часто вызывает смех; и причина этого заключается в самой природе смешного, как писал К. Д. Ушинский, «во всем, что возбуждает смех, веселый или горький, непременно замечается борьба противоположащих представлений, которые не могут ни слиться, ни разойтись, притягивая взаимно друг друга одними сторонами и отталкиваясь другими»².

Изучение использования таких фигур речи, как контраст и парадокс в повествовательной прозе Уайльда, выявление связи эмоционально-эстетической функции этих стилистических приемов не только с содержанием конкретного художественного произведения, но и с общими эстетическими воззрениями писателя, представляет определенный теоретический и практический интерес. Характерные особенности стиля автора выявляются только при рассмотрении языка художественного произведения как эстетической категории, которая лежит в основе процесса эстетического восприятия. О сущности его Д. С. Лихачев сказал: «В литературе не столько важна данность произведения, сколько его идеальная заданность... Борьба заданного и данного лежит в основе всякого произведения искусства и знаменует собой акт эстетического, творческого соучастия рецептора. Торжество заданного над данным в рецепторном акте и составляет сущность эстетического восприятия»³. Оценочная и эстетическая информация заложена в тексте, а «выразительный потенциал взаимодей-

¹ Cf.: Glaenzer R. B. *Decorative Art in America*. — N.Y., 1906. — Introduction. — P.X.

² Ушинский К. Д. *Человек как предмет воспитания*. — М., 1973. — С. 299.

³ Жирмунский В. М. *Philologica*. — Л: Наука, 1973. — С. 398.

ствия языковых средств в тексте (стилистическая функция)» обеспечивает передачу этой информации. Поэтому, «чтобы представить себе стилистическую функцию с эстетико–философской точки зрения, напомним, что стиль — не совокупность приемов, а отражение в сообщении восприятия окружающей действительности, образного видения мира и образного мышления, неотделимого от эмоциональной оценки»¹.

Поскольку язык художественного произведения наряду с основной (коммуникативной) функцией выполняет и эстетическую функцию, то есть, воздействует на человека эмоционально, всякое художественное произведение «вызывает взаимно противоположные ряды чувств и приводит к их короткому замыканию и уничтожению. Это и есть истинный эффект художественного произведения — понятие катарсиса (которое Аристотель положил в основу объяснения трагедии и других искусств) — закон эстетической реакции»², высшее проявление человеческой души.

В сущности, все творчество Уайльда основано на парадоксальном соотношении его теории и практики: внимание исследователей неизменно сосредоточено на учении писателя о высшем назначении красоты и искусства, о превосходстве искусства над жизнью и об обязанности художника воспроизводить в искусстве не жалкую действительность, а идеал красоты; этот культ на самом деле парадоксален, так как за культом красоты ради красоты — высшего начала — чувствуется скорбь об уродливости действительности, о несовместимости ее с подлинно прекрасным, которое должно бы составлять ее сущность. Речь идет о провозглашении не столько достойного преклонения превосходства искусства над жизнью, сколько о скорбной неизбежности этого превосходства в условиях неблагополучного мира. Этой центральной идее Уайльда подчинены и другие, всегда тесно с ней связанные мысли. Контрастный способ изображения действительности отражает философию Уайльда–парадоксалиста, в которой мечта и искусство выше жизни.

¹ Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. — М.: Просвещение, 1990. — С. 49.

² Выготский Л. С. Психология искусства. — СПб: Азбука, 2000. — С. 290.

В монографии О.В. Акимовой сделана попытка проанализировать значение контраста и парадокса в прозе Оскара Уайльда. Через все его сказки проходит сопоставление эстетического и этического, причем первое уступает место второму. Таким образом, логический парадокс сказок Уайльда состоит в том, что эстетика, сталкиваясь с жизнью, превращается в этику. Уайльд сосредоточивает внимание на этических проблемах. Это приводит к четкой нравственной характеристике героев. Именно поэтому в сказках Уайльда мы отмечаем резкое противопоставление образов добра и зла, отсутствие такого героя, нравственное кредо которого могло бы казаться спорным.

Метод контраста в сказках необходим для того, чтобы показать, что страдание неизбежно. В концепции Уайльда, Христос — символ страдания, а страдание — прекрасно, так как способствует духовному очищению, противостоящему реальной победе, которую одерживает зло. Зло сильнее «физически». Добро побеждает «духовно». Уайльд не устает призывать к самосовершенствованию. Для него важно, что человек обретает духовное бессмертие. Это возможно только в искусстве, но не в жизни. Высшая справедливость, которая превращает жизнь в красоту, возможна только в искусстве.

В монографии О.В. Акимовой проводится анализ использования метода контраста и парадокса в единственном романе Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1891) в контексте его общих эстетических взглядов. Такой анализ должен был показать несостоятельность распространенной концепции Уайльда только как писателя—эстета и гедониста.

Роман посвящен сложной проблеме соотношения искусства и жизни, искусства и морали. Уайльд способствовал утверждению в литературе «нового готического» стиля, с явно выраженным парадоксальным противостоянием фантастического мира реальному. Единство и борьба двух противоборствующих начал, сосуществующих в душе и мире, в романе овеяны духом романтической иронии, свойственной творческому мышлению Уайльда. Романтическая ирония вносит противоречивость, парадоксальность, прежде всего, в логическую сферу. Главной формой проявления иронического восприятия действительности становится пародия и парадокс. Уайльд не боится показаться парадоксально—аморальным даже тогда, когда с легкостью меняет

местами такие понятия, как грех и добродетель. Грех, с его точки зрения, ведет к духовному очищению; он связан с раскаянием и страданием, которые в сочетании с красотой и искусством приводят к нравственному совершенствованию.

Сюжетный парадокс, пронизывающий все произведение, построено на грани фантастического и реального, усиливается разного рода парадоксальными ситуациями и характерами, а также парадоксами эмоционально – психологическими. Даже категория времени, с которой связаны все разновидности парадоксов, предстает в романе как парадоксальная. Речевые и логико – речевые парадоксы являются неотъемлемой частью всего повествования и придают стилю романа изысканность и выразительность. Остроумные диалоги выполняют важную смысловую и художественную функцию. Диалог дает возможность автору выразить субъективное мнение, и не только позволяет ему раскрыть в диалоге свое эстетическое кредо, но и подвергнуть его испытанию. Однако Уайльду, автору нашумевшего романа «Портрет Дориана Грея» (1891), пришлось столкнуться с пародией на себя и свое произведение, со своеобразной «высшей критикой», воспетой самим Уайльдом в его трактатах.

* * *

«Зеленая гвоздика», остроумная пародия Роберта Хиченза на роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея» (1891), была впервые напечатана анонимно издательством Heinemann 15 сентября 1894 года. Ада Ливерсон считалась ее автором, однако на самом деле это была первая книга Роберта Хиченза, ставшего впоследствии известным романистом. Еще в 1893 году, плывая по Нилу в компании друзей – романистов и цитируя наизусть любимый ими роман «Портрет Дориана Грея», Роберт Хиченз делал заметки к своей будущей книге «Зеленая гвоздика», в которой «Уайльд под "именем мистера Амаринта" занял среди персонажей то почетное место, какое он занимал в разговорах путешественников». Свою рукопись Хиченз показал критику – карикатуристу Макс Бирбому, который был не прочь удалить «с лондонской сцены ее короля [Уайльда]».

Уайльду, автору нашумевшего романа, пришлось столкнуться с пародией на себя и свое произведение, со своеобразной «высшей

критикой», воспетой самим Уайльдом в трактате «Критик как художник». А Хиченз, по мнению Уайльда, был наделен «весьма скромным талантом» и не обладал божественным даром «высшей критики».

Как отмечает Р. Элманн, роман Хиченза, «претендуя на пародийность,.. фактически носит документальный характер... Мораль книги — а она подобно "Дориану Грея" не обделена моралью, — состоит в том, что лорду Реджи не следовало бы с таким рабским усердием копировать разговорные приемы Амаринта». Этот роман в точности копировал не только сам стиль Уайльда, эстетические пристрастия писателя, но даже композицию его произведения. Роман написан в форме беседы, где повествование и сюжет играют второстепенную роль. При чтении «Зеленой гвоздики» создается впечатление, что Уайльд представил на суд публики еще несколько новых глав своего романа, которые будут внесены в следующее его издание.

Многие современники были уверены, что перед ними новый роман писателя–парадоксалиста, написанный в еще более изощренной манере¹. Но парадокс, всю жизнь преследовавший Уайльда, на сей раз, заключался в том, что автором был не он, Уайльд, а Хиченз, осмелившийся его пародировать. У него не могло быть сомнений, на кого была нацелена ирония Хиченза: в романе упоминается его имя: — «Бедный Оскар, который до ужаса правдоподобен» и даже имя Пейтера: «искусственная проза Пейтера». Более того, само название «Зеленая гвоздика» говорило за себя: известно, что искусственный цветок был символом эстетизма.

Действительно, Уайльд был в бешенстве. Вместе с этим, его стал раздражать слух о том, что автор книги — он сам.

Уайльд решил написать опровержение в «Пэлл–Мэлл газетт»:

«Сэр! Позвольте мне со всей решительностью опровергнуть предположение, высказанное в Вашей газете в последний четверг и затем повторенное многими другими газетами, что я являюсь

¹ Среди исследователей творчества Уайльда, считавших «зелепую гвоздику» вторым романом Уайльда, была, например, современница писателя Зинаида Венгерова. Она называет Уайльда «самым блестящим и талантливым представителем эстетизма,.. парадоксальны[м] автор[ом] критических очерков–стихотворений... нескольких драм и романов "Портрет Дориана Грея" и "Зеленая гвоздика"...»

автором "Зеленой гвоздики". Да, этот великолепный цветок изобретен мною. Но с мещанской, посредственной книжонкой, присвоившей его странно–прекрасное название, я, само собой разумеется, не имею ничего общего. Цветок — произведение искусства. Книга — никоим образом».

Однако исследователи творчества Уайльда должны быть благодарны Хичензу за его роман, который удивительным образом помогает глубже понять парадоксальность взглядов самого Уайльда. Этот роман, написанный в утрированно–парадоксальной манере, еще больше высвечивает неординарность мышления Уайльда. Афоризмы, изрекаемые героями в романе–пародии, перекликаются с блестящими афоризмами самого Уайльда, являясь их своеобразным продолжением и пояснением. Роман Хиченза можно рассматривать как продолжение диалога «усталых гедонистов» на страницах нового произведения.

Действие романа «Зеленая гвоздика» происходит в сельской местности, в комфортабельном английском доме, где несколько изысканных аристократов ведут беседы на эстетические темы. В непрерывном фейерверке остроумия проскакивают «несколько изумительных, прозрачных афоризмов, ... подобных утренней росе, сверкающей в лучах солнца». Все, что герои Хиченза говорят о добре и зле, о правде и лжи, о жизни и искусстве, — чистейшие парадоксы. Афоризмы Хиченза, таким образом, не только подражают афоризмам Уайльда; они также свидетельствуют и о таланте самого Хиченза.

Своим поведением и репликами герои романа Хиченза не только напоминают героев романа Уайльда, но между этими романами, как и между их героями, происходит своеобразное соревнование в изысканности и остроумии на тему эстетических пристрастий эпохи.

Ничто не прошло мимо внимания Хиченза. Каждый образ, созданный Уайльдом, каждую реплику, произнесенную его героями, он, пародируя, подверг тщательному анализу и критике.

«Зеленая гвоздика» заканчивается чем–то вроде проповеди, в которой Хиченз словами Амаринта дает блестящую формулировку эстетизма, бросающего вызов жизни и природе: «Лицо должно быть молодым, а душа — старой. Лицо должно оставаться беззаботным, душа должна знать все. Только тогда рож-

дается очарование». Хиченз абсолютно точно видит в романе Уайльда все тонкости и нюансы гедонистической проповеди писателя–парадоксалиста, однако, решив написать на него пародию, внес заметный вклад в растущее неодобрение, с которым сталкивался Уайльд; книга была пикантна и создавала ощущение достоверности. Хиченз пародирует Уайльда абсолютно во всем, особенно его парадоксальную манеру, всячески обыгрывая, обостряя его афоризмы, а также внося в них собственную, критическую оценку. Так, вопреки своей воле, он продлил память о раздражавшем его произведении¹.

Роман «Зеленая гвоздика» вошел в историю литературы как творческая критика романа «Портрет Дориана Грея», как та самая высшая форма критики, о которой писал Оскар Уайльд.

В чем заключается феномен «Зеленой гвоздики»? Почему роман, снискавший скандальную известность, вошел в историю литературы как творческая критика гедонистического романа Уайльда «Портрет Дориана Грея», как та самая «высшая форма критики», о которой писал «король парадокса» в трактате «Критик как художник»?

Ответы на эти и другие вопросы поможет дать представленный в монографии О.В. Акимовой анализ интертекстуальных связей между романом Р. Хиченза «Зеленая гвоздика» и романом О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», показывающий взаимоотношения текста–пародии и текста–оригинала в аспекте парадоксальности как художественного приема, позволяющего рассматривать интертекстуальность сквозь призму аномалии, отклонения от нормы.

В монографии О.В. Акимовой раскрываются «тайны» появления на свет романа Роберта Хиченза (1864–1950) «Зеленая гвоздика» (1894 г.) — остроумной пародии на эстетское движение и его лидеров, в число которых, безусловно, входил Оскар Уайльд — «профессор эстетики» и «символ искусства своего времени».

¹ О долгой жизни «Портрета Дориана Грея» см.: *Элманн Р. Оскар Уайльд*. М.: Независимая газета, 2000. С. 480.

ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ УАЙЛЬДА КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНО–ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОТИВОРЕЧИЙ ЕГО ВРЕМЕНИ (1870 — 1890–е годы)

Парадоксальность как важная сторона мироощущения fin de siecle

Оскар Уайльд — один из тех писателей XIX века, которого читают и с интересом изучают в XXI веке. Интерес к Уайльду в значительной мере связан с тем, что он, объявив себя «профессором эстетики» и «символом искусства и культуры своего века», теоретически обосновав превосходство искусства над жизнью, на практике заставил его держать ответ перед ней.

В этом заключается главный парадокс истории эрудита и остро- слова, испытавшего боль падения с вершины славы в бездну унижения, сохранившего при этом достоинство и до конца отстаивавшего право быть самим собой. Решимость проявить свою, как он не раз сам говорил, индивидуальность явно выражена во всем творчестве Уайльда. Его главным оружием становится парадокс. «Парадокс не сходил у него с уст», пишет Дж. Вудкок в книге «Парадокс Оскара Уайльда»¹. «Великим парадоксом» назвал самого Уайльда Р. Б. Глэнцер. «Когда он (Уайльд) выступал в роли идеалиста, над ним смеялись; когда он надевал маску циника, им восхищались: в первом случае его принимали за дурака, во втором — отдавали должное его уму»².

¹ «The Paradox... was always on his lips» (Woodcock G. The Paradox of Oscar Wilde. — London, 1949. — P. 9).

² «When he [Wilde] posed as an idealist, he was laughed at as a fool; when he posed as a cynic, he was applauded for a wit» (Glaenzer R.B. Decorative Art in America. — N.Y., 1906. — Introduction, P.X–Xii).

Литературная деятельность Уайльда настолько прочно «вплета» в его биографию, что, только собрав воедино все противоречивые стороны жизни и творчества писателя, можно представить истинную природу и глубину его творческой мысли, которые обусловлены самой сущностью его парадоксальной личности. Как уже было указано, Оскар Уайльд — человек контрастов. «Явная раздвоенность... личности Оскара Уайльда одновременно и обогащала его творчество, и сбивала с толку своим непостоянством и непоследовательностью»¹.

Философия эстетизма (культ красоты и индивидуализма, стремление к прекрасному и к совершенству формы независимо от заключенных в ней уроков) и философия жизни (мудрость и сострадание, великодушие и терпимость) причудливым образом сочетаясь, проникая одна в другую и переплетаясь, сопровождали Уайльда на протяжении всей его недолгой, но яркой жизни. Философия эстетизма была для него формой, которую он, хотя и провозглашает более важной, чем содержание, рассматривает в неразрывной с ним связи и даже в подчинении ему. Обе философии — искусства и жизни — сосуществовали у Уайльда в диалектическом единстве и борьбе, рождая совершенно нетрадиционное, парадоксальное отношение к действительности. Эта двойственность наложила отпечаток на всю жизнь и творчество писателя — парадоксалиста, который провозгласил эстетизм своим жизненным кредо.

За культом красоты чувствуется скорбь об уродливости действительности и желание воспевать прекрасное для того, чтобы заставить жизнь подражать искусству и стремиться к совершенству. Сочетание несочетаемого, единство и борьба формы и содержания, борьба жизненного начала с эстетическим привели Уайльда к новому восприятию действительности после его позорного судебного процесса; оно нашло отражение в «*De Profundis*», где автор говорит о том, что жить надо для страдания. Ему становится близка философия всеединства, в основе которой лежит добро и правда, любовь и сострадание ко всему человечеству. Уайльд приходит

¹ Woodcock, George. *The Paradox of Oscar Wilde*. — London, 1949. — P. 13.

к пониманию божественной сущности мироздания, для него Христос — первый романтик¹.

Оскар Уайльд — многогранная личность; он сумел реализовать свой талант во многих литературных жанрах. Он — и поэт, и драматург, и блистательный денди, и изысканный эстет. Но, прежде всего, Уайльд — философ эпохи «романтического возрождения» в Англии, для которого «искусство стало философией, а философия — искусством» (*«The English Renaissance of Art»*, 1982). Как указывает Платон, «философ — тот, кто созерцает прекрасное, ...кто способен видеть природу красоты самой по себе»².

Уайльд всегда считал себя последователем Платона. Корни его философии уходят в античную философию, в царство платоновских идей: в мир идей и мир вещей, где идеи первичны, а вещи вторичны, где «реальный мир есть лишь отблеск вечного идеального совершенства»³; «ведь "идея" у Платона не есть сознание, не субъект и не объект, но тождество и синтез этих противоположностей»⁴, синтез субъективного и объективного, синтез ума и удовольствия, то есть эстетический принцип, который является мерой всех вещей. «Эстетический принцип и художественная действительность — это у Платона одно и то же»⁵.

Оскар Уайльд следует определению Платона, согласно которому, только «способность человека к познанию сможет выдержать созерцание бытия»⁶. У Уайльда искусство является определяющим по отношению к действительности; искусство «делает благообразным и человека», который, познавая нечто

¹ В этом его взгляды созвучны идеям известного русского философа Владимира Соловьева (1850–1897), который был современником Уайльда (и прожил столько же лет). Несмотря на то, что их судьбы никоим образом не пересекались, эти два поэта–пророка, на мой взгляд, очень близки друг другу по духу.

² Платон // Философское наследие. Государство. Законы. Политик. — Москва, 1998. — С. 228.

³ Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. — М.: Наука, 1978. — С. 139.

⁴ Лосев А. Ф. История Античной Эстетики. — М.: 1969. — С. 233.

⁵ Там же. С. 332.

⁶ Платон // Философское наследие. Государство. Законы. Политик. — М., 1998. — С. 271

существующее, «будет хвалить то, что прекрасно, и, приняв его в свою душу, ...кишащую тысячами одновременно возникающих противоречий,.. будет питаться им и сам станет безупречным,.. а безобразное он правильно осудит и возненавидит»¹. Некоторые исследователи называют Уайльда философом–пророком, который и сам стремится к прекрасному, и призывает к этому все человечество. Свои идеи он облакает в блистательную форму литературного парадокса, выражающего всю сложность его мировоззрения. Он великолепный рассказчик и собеседник–импровизатор, мастер диалога, для которого, как и для Сократа, «истина рождается в споре»; у него истина не равна фактам («*The Truth of Masks*», 1885) — истинным может быть и противоположное истине; надо только уметь это доказать (идеология софистов)².

Следуя известному изречению, что «без крайностей нет прогресса» (Уильям Блейк), Уайльд как истинный художник использует метод контраста как способ отражения действительности, а притчи и парадоксы помогают ему дать ключ к ее осмыслению. Полное понимание его концепции может быть достигнуто только при толковании эстетического кредо писателя в контексте его жизненного пути, а также тех принципов, на которых строится его теория «искусства для искусства». Для того чтобы разобраться в этих и других вопросах, необходимо рассматривать жизнь и творчество писателя как единое целое, вопреки его шутливому заявлению о том, что в свою жизнь он вложил гениальность, а в творчество — только талант.

Существует, однако, еще одно признание Уайльда, к которому стоит прислушаться: писатель–парадоксалист, следуя своей концепции превосходства искусства над жизнью, считал, что

¹ Там же. С. 148.

² Интересна мысль Протагора, «основателя риторического искусства, который впервые ввел словесное состязание и пользование софизмами», о глубинном смысле диалога. Он первым сказал, что «о всякой вещи есть два мнения, противоположных друг другу. Из них он составлял диалог». Протагор был создателем диалогической формы изложения, которая «вытекает из противоречий, лежащих в глубине самих вещей. Едва ли иначе понимал Протагор и вообще всякое словесное искусство.» (Лосев А. Ф. История Античной Эстетики. — М.: Искусство, 1969. — С. 34.

именно «благодаря искусству он сначала познал самого себя, а потом заявил о себе всему миру; искусство превратилось во всепоглощающую страсть, подобную завораживающему блеску луны, в сравнении с которым просто любовь — лишь слабое мерцание светлячка»¹. Искусство стало путем к познанию жизни. Недаром Уайльд предупреждал, что «любая попытка изолировать эпоху современного английского возрождения в искусстве от прогресса и жизни общества, — означала бы лишить эту эпоху ее истинного значения»².

* * *

Парадоксальность Уайльда в сложной форме отражает трагические парадоксы его эпохи. Это была эпоха расцвета средневикторианской (1850–1860-е гг.) Англии и последовавшего за ней регресса поздневикторианского периода (с середины 1870-х годов до конца века). Средневикторианская Англия переживала эпоху небывалого экономического прогресса. Заняв монопольное положение на мировом рынке, Великобритания стала могущественным государством, в котором за счет гигантских прибылей и колониальной экспансии удалось улучшить положение людей труда.

Анализируя социально-экономическую обстановку в средневикторианской Англии, Н. Я Дьяконова отмечает: «Буржуазия праздновала победу. Такого торжества компромисса еще не знала английская история... Тридцать лет... борьба классов под руководством проникнутых буржуазной идеологией профсоюзов не выходила за рамки законности... Относительное благополучие (квалифицированных рабочих) внушало всей рабочей массе обманчивую надежду на подобное и аналогичное процветание

¹ «Art... was the great primal note by which I had revealed, first myself to myself, and then myself to the world; the real passion of my life; the love to which all other loves were as marsh water to red wine, or the glow worm of the marsh to the magic mirror of the moon». (Letters of Oscar Wilde / Ed. By Rupert Hart-Devis. — London, 1962. — P. 447).

² «...any attempt to isolate the contemporary «English Renaissance of Art» in any way from progress and movement and social life of the age that he produced it would be to rob it of its true vitality, possibly to escape its true meaning». (The English Renaissance of Art // Works: Vol. 14. — P. 245.)

в будущем»¹. Поведение господствующих классов во второй половине 1860–х годов, «сознательно делавших для людей труда ровно столько, сколько нужно было, чтобы ослабить их классовую неприимимость»², свидетельствует о гибкости английской буржуазии, добившейся наступления некоторого социального равновесия.

Однако к середине 70–х годов XIX века появляются отчетливые признаки упадка, ощущение ненадежности, недолговечности процветания. Почти двадцать лет, с 1873 года сменяют друг друга промышленные кризисы и депрессии. С одной стороны, отстающие темпы промышленного развития страны по сравнению с Америкой и Германией, с другой — уровень производства внутри страны оставался высоким; с одной стороны, усиление эксплуатации, с другой — возникновение филантропических организаций, которые в некоторой степени смягчали последствия безработицы и необеспеченной старости; реформы, проводимые соревнующимися между собой либеральными и консервативными деятелями, удерживали рабочих от революции и внушали надежды на некоторую социальную стабильность. Были легализованы профсоюзы, в большом почете стала наука, дававшая ответ на многие насущные вопросы; этому способствовала популяризация открытий в области науки, увлечение дарвинизмом, изучение трудов Герберта Спенсера, Эрнста Хеккеля, а также Джеймса Максвелла в области электромагнетизма. Повсюду проводились интересные дискуссии на животрепещущие темы современности.

Были проведены образовательные реформы, открывавшие доступ среднему классу для получения классического образования; женщины получили право на образование в Оксбридже; был принят закон и о начальном образовании. Д. Чемберлен, исследователь творчества Уайльда, подтверждает, что «атмосфера успеха и процветания царила в стране; интеллектуальный подъем и оптимизм пронизывали жизнь общества в начале 1880–х годов, что способствовало невероятно быстрому

¹ Дьяконова Н. Я. Английская литература и викторианский компромисс // Литература и общественно–политические проблемы эпохи. — Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1983. — С. 122–132.

² Там же.

взлету карьеры Уайльда как "апостола красоты" с его культом прекрасного»¹.

Следующие одна за другой реформы создавали для рабочего класса иллюзию возможности возвыситься до положения «среднего класса». «Средний класс», в свою очередь сравнительно легко проникал в «высший класс», и начинал «теснить аристократию, впрочем, все менее от него отличающуюся... Широкое распространение буржуазной идеологии объяснялось не только притягательностью идеалов мещанского процветания, но и тем, что буржуазия, готовая к компромиссным решениям социальных проблем, ... не вызывала у английского рабочего класса той энергии сопротивления, которая была характерна для рабочих других стран»². Компромисс поддерживался «контрастом между прозаическим убожеством реальной действительности и тщательными попытками эстетизировать ее в искусстве и поэзии»³.

Результатом «беспринципного компромисса» стало «сочетание жестокости и сентиментальности, торгашества и набожности, ханжества и беззастенчивости... Можно смело сказать, что все причастное подлинному искусству было так или иначе критично по отношению к официальной идеологии»⁴. Н. Я. Дьяконова пишет, что в английской литературе второй половины XIX века отразилось «с одной стороны, воздействие прогрессирующего обуржуазивания общественной психологии, с другой — ...многочисленных реформ»⁵. Парадоксально, но именно все лучшее в викторианской литературе порождено протестом против идеологии мещанства и компромисса.

В период юности Уайльда в духовной жизни Англии развивались две тенденции: одна — в направлении идеального, духовного; другая — в сторону материального, рационального. Первая была связана с романтическими тенденциями в искусстве и

¹ Chamberlin J. E. Ripe was the Drowsy Hour. The Age of Oscar Wilde. — N.Y. The Seabury Press, 1977. — P. 49.

² Дьяконова Н. Я. Английская литература и викторианский компромисс // Литература и общественно-политические проблемы эпохи. — Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1983. — С. 126.

³ Там же. С. 125.

⁴ Там же. С. 127.

⁵ Там же. С. 131.

литературе; вторая — с тенденцией к реалистическому изображению действительности и развитием «критического» реализма (1830–1860–е годы). Интересно, что писатели–реалисты сумели соединить в своем творчестве и приемы писателей–просветителей, показывавших человека как продукт среды, и свойственный романтикам анализ внутреннего мира исключительных личностей для изображения души «маленького героя».

Лучшие страницы в историю английского реализма XIX века были вписаны Чарльзом Диккенсом (1812–1870) и Уильямом Мейкписом Теккереем (1811–1863). В творчестве Диккенса еще сильны романтические традиции, а Теккерей выступает уже как последовательный реалист, стремящийся отразить в книгах правду жизни и, показать психологически достоверные характеры. Но реалистическое направление в английской литературе XIX века никогда не проявлялось в «чистом» виде: Чарльз Диккенс, как известно, был учеником Томаса Карлейля (1795–1881), для которого духовное начало в литературе и в жизни было выше всего, а Альфред Теннисон (1809–1892) и Роберт Браунинг (1812–1889) были связаны с научными течениями эпохи, оставаясь последователями романтизма.

Для Уайльда более важным было влияние романтизма, вызвавшего к духовному, идеализировавшего воображение поэта: «его воображение провидит тайны, недоступные здравому смыслу обыкновенных людей», а в душе каждого человека «всегда есть уголок, где живет тоска по беспредельной красоте, которую из разрозненных впечатлений дано угадать и воссоздать только великому поэту»¹. Отсюда «вытекает вера в высокий духовный авторитет поэзии, в тягчайшую нравственную ответственность поэта»².

Оскар Уайльд всячески старался быть объективным в своем отношении к английскому романтизму. Для него Джордж Гордон Байрон (1788–1824) был великим мятежником, а Перси Биши Шелли (1792–1822) — возвышенным мечтателем, для которого эстетика всегда служит этике, для которого, по убеждению Уайльда, красота и способствует людскому совершенствованию

¹ Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. — М.: Наука, 1978. — С. 20.

² Там же. С. 74.

«потому, что вызывает восхищение истиной и красотой»¹. Своим кумиром Уайльд выбрал Джона Китса (1795–1821), для которого «воображение тоже оказывается решающим свойством поэта», причем поэзия должна «удивлять не своей необычностью, но прекрасной чрезмерностью»². Этому принципу Китса Уайльд следовал и в жизни, и в творчестве.

Английские романтики отличались противоречивостью взглядов и подходов к социальным вопросам, но были тверды в неприятии страданий, нищеты и несправедливости, победить которые, как они считали, может лишь «мудрость сердца» (*«wisdom of the Heart»*), а литература, по их мнению, способна указать путь к «вселенской мудрости» (*“wisdom of the Universe”*) и изменить существующий порядок вещей. Романтики уже в силу своих эстетических взглядов были бунтарями, восставшими не только против существовавшего порядка вещей, но против любых ограничений и правил в искусстве — «гений не подчиняется правилам; он создает их» (*Уильям Блейк*).

Как и многие романтики, Уайльд считал, что жизненный путь гениев обязательно должен заканчиваться трагедией. Тот, кто живет ради возвышенного, идеального должен быть распят (*«Whoever lives for the highest must be crucified»*)³. Его идеалом был Иисус Христос. Трагедия — символ страдания, а страдание, в свою очередь, — секрет жизни, неотъемлемая ее часть. И задача художника заключается в том, чтобы выразить это страдание, показать трагедию жизни⁴. Трагический эффект в произведениях Уайльда, как считает финский исследователь А. Ойяла, анализируя творчество Уайльда с позиций эстетизма, несомненно, самый сильный. Смысл жизни настоящего художника состоит в том, чтобы «под внешней, материальной, оболочкой вещей увидеть их подлинную сущность, и, что еще важнее, понять секрет собственной души» (*«learn the true meaning behind the appearance of things in material life in general, and more terrible still — the meaning of his own soul»*)⁵.

¹ Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. — М.: Наука, 1978. — С. 143.

² Образцова А. Г. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. — СПб., 2001. — С. 52.

³ Cf.: Ojala A. Aestheticism and Oscar Wilde. — Helsinki, 1955. — P. 37.

⁴ Cf.: Ibid. P. 36–37.

⁵ Ibid. P. 37.

Уайльд любил сравнивать свою жизнь с трагедией. Более того, он сам сделал из своей жизни трагедию, уподобил ее символу. Уайльд считал себя символом своего времени, всечеловеком, богом. Лишь в конце жизни он понял глубину своего заблуждения и выразил свою самооценку в парадоксальной форме: «Когда я был символом своего времени, меня интересовал только я сам. Теперь, когда наступило время, к которому я не принадлежу, меня начинают интересоваться другие» («*I represented the symbol of my age. I was only interested in myself. Now, in an age to which I do not belong, I find myself interested in others*»)¹.

Парадоксальность Уайльда заключалась в том, что эстетико–символическое восприятие жизни сочеталось у него с сильным ощущением реальности и ее неизбежной трагедии: «сознательное и подсознательное, разум и чувство — все чудесным переплеталось в нем, и, как пишет А. Ойяла, мешало проявлению его собственного «я»². «Эстет в данную минуту, он будет противником эстетизма минуту спустя»³, — отмечает Р. Эллманн. В результате произведения Уайльда становятся плодом не доктрин, а споров между доктринами.

В своем первом произведении (стихотворении «*Hellas!*», 1881) Уайльд говорит о том, что, отдаваясь радости, он отказывался от строгости, которая также ему свойственна, что его по–прежнему влекут не только глубины, но и высоты⁴. «Мудрые противоречат сами себе»⁵, — заявляет он в «Заветах молодому поколению». В «*De Profundis*», (1897), написанном в тюрьме, Уайльд поначалу предстает кающимся грешником, но постепенно превращается в мученика, надеющегося на освобождение, возрождение и оправдание. Внезапное приятие истины, противоположной некой исходной истине, с которой готовы согласиться все, было ответом Уайльда на то, что он называл «тиранией мнений», проявляемой, как он видел, большинством его современников.

¹ Ibid. P. 39.

² Ibid. P. 38.

³ Эллманн Р. Оскар Уайльд. — М.: Независимая газета, 2000. — С. 126.

⁴ Цит. по: Эллманн Р. Оскар Уайльд. — М.: Независимая газета, 2000. — С. 126.

⁵ Оскар Уайльд. Избранные произведения в 2–х томах (т.1). «Заветы молодому поколению» (Эстетический манифест Оскара Уайльда). — М.: Республика, 1993. — С. 17.

Роман «Портрет Дориана Грея» проповедует эстетизм, который, как показано, приводит героя к гибели. Однако, как отмечает А. Ойяла, именно «эстетизм стал для Уайльда своего рода оправданием того, что его интеллект допускал присутствие в нем самых низменных инстинктов»¹. Поэтому бессмысленное разрушение красоты героя вызывает скорее сожаление, нежели ужас, так что «фаустовский блеск» (*Р. Элманн*) Дориана затмевает его же пороки — пороки наркомана и убийцы. Таким образом, роман отразил парадоксальность теоретических взглядов Уайльда, — парадоксальность соотношения этических и эстетических взглядов Уайльда, обычно трактуемых как противоречие между его теоретическими декларациями и нравственным смыслом его произведений. Между тем, парадоксальность мысли Уайльда заключается в том, что предпочтение его героями эстетических ценностей этическим, приводит к нарушению нравственных постулатов только до тех пор, пока школа страдания не доказывает, что такое нарушение этики влечет за собой и нарушение эстетики, так как отступает от красоты в высшем смысле слова.

Уайльд считал, что цель жизни заключается в том, чтобы всячески противиться ее упрощению; когда сталкиваются наши противоречивые побуждения, когда наши подавленные чувства вступают в борьбу с чувствами выявленными, тогда самокритика парадоксальным образом становится одновременно призывом к терпимости. Парадоксы Уайльда стали постоянным напоминанием о том, что стоит за условностями, за общепринятым. «Истина в искусстве отличается тем, что обратное ей тоже верно», — провозгласил он в эссе «Истина масок». Таков был урок, извлеченный им из противоречивых мнений, к которым он прислушивался, — урок сначала об искусстве, а потом о жизни.

Эстетизм как реакция на викторианство.

Эстетизм и Оскар Уайльд

Уайльд начал проявлять интерес к эстетическому движению уже в студенческие годы; это было признаком светскости и хорошего тона и вызывало интерес в обществе. В колледже

¹ Ojala A. Aestheticism and Oscar Wilde. — Helsinki, 1955. — P. 38.

он слушал курс своего куратора профессора античной истории Дж. П. Махаффи¹ и сделал доклад в Философском обществе на тему: «Мораль в эстетике», в котором призывал равняться на греков в эстетическом воспитании общества. Уайльд, вслед за своим учителем признавал, что «греки считали форму любви между мужчиной и красивым юношей более высокой, чем любовь между мужчиной и женщиной»².

Философское общество уделяло внимание таким современным поэтам, как Россетти и Суинберн. Уайльд восхищался поэтом – художником Данте Габриэлем Россетти (1828–1882), основателем Прерафаэлитского Братства (1848г.), а Суинберн (1837–1909) был его любимым поэтом. Ричард Эллманн пишет, что «он [Уайльд] в то время уже далеко продвинулся в направлении своих позднейших пристрастий. ...Любимым чтением Уайльда были стихи Суинберна»³. Он приобрел «Аталанту в Калидоне», которая построена по законам античной трагедии, но герои напоминают аллегорические образы средневековья. Сочетание черт античного и средневекового объясняется тем, что в нем находят преломление споры о способах изображения человека в искусстве, о содержании христианства и язычества, об этике и эстетике⁴.

«Аталанта» — своеобразный гимн античному представлению человека о любви, красоте и жизни. Эта трагедия может рассматриваться в контексте теоретических работ основоположников английского эстетизма, воспевающих красоту человеческого

¹ Махаффи свободно говорил по-немецки, хорошо знал французский, итальянский, древнееврейский и «владел в полной мере царственным искусством беседы», о чем впоследствии написал книгу (Эллманн Р. Оскар Уайльд. — С. 44). Он гордился тем, что привил Уайльду умение вести разговор.

² Там же. С. 45–46.

³ Там же. С. 49.

⁴ Суинберн относится к сторонникам возрождения эллинизма. «Аталанта» (1865) — одно из ранних проявлений отношения поэта к античной и средневековой концепции человека. Судьба Мелеагра (человека, постоянно переживающего борьбу между душой и телом), любовь которого к Аталанте (воплощающей духовное начало) становится причиной его разрыва с Алтеей (воплощающей природное естество) и его последующей гибели, воспринимается, как предостережение поэта человеку, приносящему природное начало в жертву духовному.

тела¹. В викторианской эстетике идеализация средневековья уступала место культу античности. Культ красоты и искусства органически сочетался с любовью к греческой культуре и цивилизации. Интерес викторианцев к античности может быть объяснен популярностью в Англии сочинений Шиллера и Гете, с их преклонением перед античностью; мечта о возврате к гармоническому идеалу человека приобрела особое значение.

В то же время поборник «средневекового возрождения» Джон Рескин² (1819–1900) полагал, что причиной кризиса в искусстве Высокого Ренессанса стало проникновение элементов «языческой» античной культуры с ее культом телесной, материальной красоты, он призывал к возрождению принципов дорафаэлевских художников, тяготевших к воссозданию души человека и к постижению внутренней, «божественной» сущности мира. В эстетике Рескина синтезированы искусствоведческие идеи античности, просветительства и романтизма: этот сложный синтез помог Рескину осмыслить современное искусство. Он видел в нем прежде всего его глубинную суть, взаимодействие воображения и нравственного чувства. Художник, обладающий состраданием к модели, глубже проникает в суть вещей. Для Рескина самой главной в искусстве оставалась моральная сторона. Художник, он считал, «исполняет свой моральный долг, если верен природе и избегает чувственного потворства своим прихотям»³.

В книге «Два пути» Рескин особо подчеркивает роль «моральной стороны воображения». О «нравственной силе воображения» Рескин говорит и в «Лекциях об искусстве». Бескорыстное воображение пробуждает истинные страсти в людях и заставляет их служить идеалам добра. Эту же мысль он продолжает в трактате «Современные художники»

¹ Соколова Н. И. Трагедия Суинберна «Аталанта в Калидоне» в контексте эстетических споров викторианской эпохи // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. — Киров, 1996. — С. 44.

² Джон Рескин (1819–1900), писатель, теоретик искусства, которому ближе всего было понимание красоты в той форме, в какой она воспевалась в творчестве П. Б. Шелли.

³ Элманн Р. Оскар Уайльд // Литературные биографии. — М: Издательство Независимая Газета, 2000. — С. 69.

(«эгоистические побуждения художника разрушают его во-
ображение»)¹.

В Оксфорде Уайльд посещал лекции Рескина и был взбудоражен его идеями об этическом идеале искусства. Основные проблемы и аспекты искусствоведческих работ Рескина связаны с его неприятием машинной буржуазной цивилизации, с отрицанием викторианского прогресса, с гуманистическими исканиями. Весной 1874 года Рескин предложил своим слушателям заняться усовершенствованием сельской округи. Он попросил студентов принять участие в строительстве местной сельской дороги с цветниками вдоль обочин. Это было «нечто вроде постройки средневекового собора — этическое предприятие, а не нарциссическое игрище в греческом духе»². Уайльд принял участие в этом строительстве и впоследствии шутливо хвастался, что «удостоился чести наполнять "личную тачку мистера Рескина"»³. Дорога была важна Уайльду не сама по себе, а как «дорога к Рескину... Дорожные работы внушили Уайльду мысль о том, что искусство должно играть роль в усовершенствовании общества»⁴.

Впервые в истории английской эстетической мысли Рескин столь остро подчеркнул несовместимость буржуазной пошлости, утилитаризма с миром подлинного искусства, что заставил учеников и читателей думать о необходимости для поэта найти путь, отражающий противоречия эпохи. Им стал контрастный метод изображения действительности, познать которую в состоянии только неординарная личность⁵.

С движением Рескина сливается религиозное движение Ньюмена за духовное возрождение и сохранение религии. Джон Генри Ньюмен (1801–1890) и, по-иному, Мэтью Арнольд (1822–1888) оказали очень большое влияние на Уайльда в вопросах

¹ Аникин Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература 19 века. — М.: Наука, 1986. — С. 78.

² Элманн Р. Оскар Уайльд // Литературные биографии. — М.: Издательство Независимая Газета, 2000. — С. 70.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 71.

⁵ См.: Аникин Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература 19 века. — М.: Наука, 1986. — С. 5.

образования и воспитания: один — выдвигая идеи христианской этики, второй, — отдавая должное литературе и критике.

В Оксфорде для Уайльда, испытывавшего влечение к искусству, «центром притяжения» стал не только Рескин, но и «Пейтер, действительный член Брейзнос-колледжа, тщетно пытавшийся стать преемником Рескина»¹. «Уайльд не мог знать заранее, насколько противоположны друг другу они были: Пейтер, в прошлом ученик Рескина, оспаривал мнения учителя, не называя его имени; Рескин высокомерно игнорировал притязания Пейтера»².

Оскар Уайльд был очарован книгами Уолтера Пейтера (1839–1894), чье преклонение перед эпохой Возрождения приводило к пропаганде индивидуализма во всех сферах общественной и, тем более, личной жизни. Пейтер призывал молодежь следовать инстинкту страсти и отдаваться ей целиком, сгорая в ней полностью³.

Если Рескин в своих искусствоведческих трудах обращался к эпохе средневековья, доказывая, что «расцвет» Ренессанса означал гниение и упадок (Уайльд в «*De Profundis*» встал на ту же точку зрения), то Пейтер занимал другую позицию: он ценил средневековье лишь постольку, поскольку оно предвосхищало Ренессанс, считая, что «Ренессанс продолжается в лучших своих проявлениях»⁴. И Рескин, и Пейтер восхваляли красоту, но «Рескин требовал, чтобы она сочеталась с добром, Пейтер же допускал в ней некую примесь зла. Рескин говорил о вере, Пейтер — о мистицизме... Рескин взывал к совести, Пейтер — к воображению. Для Уайльда эти два человека были как два глашатая, и каждый звал

¹ Элманн Р. Оскар Уайльд // Литературные биографии. — М: Издательство Независимая Газета, 2000. — С. 68.

² Там же.

³ У Пейтера в «Ренессансе» античность предстает как царство «красоты и света», поэтизируется внешняя красота мира, не ведающего разлада между духовной и телесной природой. Эта книга стала настольной книгой Оскара Уайльда. Пейтер заявляет, что мораль ничто, и жить надо сегодняшним днем и гореть «единым чистым пламенем» (горение может быть разным: для иных это горение страсти, безоговорочно одобряемое Пейтером; для иных... — и это лучшее, что предлагает нам жизнь, — горение искусства).

⁴ Элманн Р. Оскар Уайльд // Литературные биографии. — М.: Издательство Независимая Газета, 2000. — С. 69.

его в свою сторону... [Но] ни тот, ни другой не предложил Уайльду пути, по которому он мог бы идти без колебаний и сомнений»¹.

Рескин и Пейтер заложили в нем соответственно этические и эстетические побуждения. Постепенно Уайльд начинал видеть в своих противоречиях источник силы, а не причину слабости. Он не собирался отказываться от мира тайных побуждений и скрытых сомнений. Решающей для него впоследствии оказалась, по словам О. Поддубного, «эстетическая концепция Пейтера», под влиянием которой «Уайльд находился практически всю жизнь»². А. Ойяла писал по этому поводу: «Он попал под влияние эстетического индивидуализма Пейтера, и это определило его дальнейшую жизнь. Самореализация и самосовершенствование стали основой его философии. Искусство он ставил выше жизни, критику выше творчества, светскую болтовню он предпочитал реальному поступку, оставаясь при этом созерцателем, способным отразить весь мир в своей душе; это должно стать целью жизни» (*«Paterian aesthetic individualism took possession of him and laid the foundation of his future thought. Self-culture, self-perfection, and self-realization were the key-words of this philosophy. Art was preferred to Life, Criticism to Creation, Discussion to Action until the ultimate aim, via contemplativa, was reached, in which man but mirrors the universe in his soul»*)³. Уайльд занял свою позицию проповедника эстетизма, для которого красота превышает морали, искусство выше реальности, а наслаждение — самое ценное в жизни.

Тем не менее, в глубинах его сознания, не умирают уроки его учителя Рескина, отождествлявшего «эстетически прекрасное» с «этически прекрасным» и видевшим в этических отклонениях отклонения от эстетического идеала.

Новое течение, эстетизм (*«New aestheticism»*), появившееся как реакция на викторианство, развивалось по двум направлениям: во-первых, как бунт против викторианской чопорности и нравственности, а во-вторых, как протест против всего безобразного и уродливого, что таит в себе сама жизнь. Поначалу оба эти

¹ Там же. С. 73.

² Поддубный О. Колесников Б. Оскар Уайльд / Избранное. — М.: Просвещение, 1990. — С. 361.

³ Ojala A. Aestheticism and Oscar Wilde. — Helsinki, 1955. — P. 221.

направления эстетизма развивались параллельно, но постепенно пропасть между ними возросла до такой степени, что полностью отделила одно течение от другого. Их уже ничто не могло объединить.

А. Ойяла выделяет два вида эстетизма: «художественный эстетизм» («*artistic aestheticism*»), который не выходит за рамки искусства и не касается жизни. Второй вид эстетизма он назвал «практическим эстетизмом» («*practical aestheticism*»), который провозглашает власть искусства над жизнью, пытается внести красоту в жизнь и установить царство ее на земле. В мировоззрении Уайльда противоречиво сочетаются оба направления. С одной стороны, движимый отрицательным отношением к английскому обществу своих дней, он считает, что искусство должно быть независимо от жизни, морали, политики, религии. С другой стороны, видит в нем идеал, в жизни неосуществимый, но всегда желанный и на нее таинственно воздействующий.

Характеризуя эпоху, В. В. Хорольский пишет: «Одной из примет британской культуры 1880–1890–х годов было распространение декадентских настроений. Как известно, декаданс распространился в Европе в конце прошлого века, когда романтическая апология Красоты переросла в болезненный культ искусства и искусственности, когда теоретики "чистого искусства" (У. Пейтер, О. Уайльд) призвали своих сторонников в "башню из слоновой кости", когда изысканность и богемный аморализм стали модой и образом жизни многих художников, не признающих чопорной морали света... В Англии декаданс имел особую, эстетическую, окраску... Порыв к экстравагантной красоте был реакцией на викторианскую этику и эстетику, когда от искусства требовалась "полезность" с точки зрения "светской черни"»¹.

Фраза «искусство для искусства»² стала девизом Оскара Уайльда; он боролся против реализма в искусстве, считая, что буквальное следование правде жизни привело искусство к упадку. Отвергая реалистические произведения как блеклые и бескрылые, Уайльд считал, что предпочтения достойны романтические, так как

¹ Хорольский В. В. Поэзия Англии и Ирландии на рубеже 19–20 веков. Эстетизм поэзии позднего Суинберна и Оскара Уайльда. — Киев, 1991. — С. 10.

² «Art never expresses anything but itself». («The Decay of Lying»).

только в них есть место фантазии и воображению; в них нет скучных фактов и житейского опыта, а есть только красота и вдохновение. Поэтому задачу литературы, как и всякого искусства, Уайльд видел в том, чтобы доставлять удовольствие, заставляя стремиться к совершенству, которое доступно только искусству. Уайльд заявлял, что к искусству неприменимы категории «нравственное» — «безнравственное», поскольку «произведение может быть только хорошо или плохо написано».

В книге «Эстетизм и Оскар Уайльд» А. Ойяла показывает, насколько глубоко эстетизм проник в жизнь и творчество Уайльда, как он стал его философией. По мнению исследователя, эстетизм возносит эстетические ценности на недостижимую высоту; они преобладают над всем остальным: и моральным, и материальным.

Новые веяния и в искусстве, и в критике расшатывали старые устои жизни и вызвали подъем новых дарований. Эстетический идеализм, убежден А. Волынский, исследователь творчества Уайльда, «проложил себе дорогу во все сферы мышления и творчества. Произведения искусства отражают тот переворот, который совершается в мире наших сознательных убеждений»¹. Уайльд отмечал, что наше сознание не в состоянии объяснить человеческую сущность; это под силу только подсознательному в нас самих, чему способствует искусство и только искусство². Он придавал огромное значение поэтическому вдохновению и считал его неподчиненным рациональному сознанию. А. Волынский писал по этому поводу: «По мере того, как философские понятия очищаются от грубой догматики материалистического... характера, свободнее проходит в искусство правда, скрытая в бессознательных глубинах человеческого духа. ...Искусство медленно, но верным шагом пробирается к своему назначению: передать все человеческие впечатления, то есть жизнь во всем богатстве ее содержания, в свете той истины, которую мы — неведомо и незаметно для самих себя — способны постичь внутренним инстинктом нашей идеальной природы, но которая подавляется в нас разными ошибочными убеждениями и понятиями рассудка. Вместе

¹ Волынский А. О статье Оскара Уайльда «The Decay of Lying» // Северный Вестник. Вып. № 12. отдел 1. — СПб., 1895. — С. 311.

² «It is Art, and Art only, that reveals us to ourselves.» (C.W.1194).

с сознанием светлеет искусство,.. развиваются новые требования по отношению к искусству, создаются новые эстетические мерилы, новые приемы анализа, новая критика»¹. Новый эстетизм был уже не просто реакцией на буржуазную цивилизацию; новый эстетизм становился стилем жизни.

* * *

В викторианскую литературу, пронизанную духом покорности и неукоснительного следования традициям, проникло влияние французских писателей – символистов, художественное кредо которых основывалось на эмоциональности романтической образности, рожденной «анархическим» протестом против жестких норм капиталистической цивилизации.

В творчестве Оскара Уайльда явственно ощущается влияние французской литературы, особенно Шарля Бодлера (1821–1867). У Бодлера его завораживала тема любви, смерти и красоты. К числу особенно им любимых принадлежало стихотворение «Музыка» с ее контрастом между «океанской бурей музыки, швыряющей человека, как утлый корабль, и покоем отчаяния»². «До Бодлера классики преклонялись перед идеалом гармонии, а романтики признавали закон страстей. Никакая двойственность, ... никакие сомнения не нарушали строгого спокойствия классической поэзии и бурного экстаза романтиков. Явился Бодлер и создал новый мир... Бодлер чувствовал себя всегда чуждым всему окружающему³. Никто так ясно не видел зло и уродство жизни. ... Противовесом ненавистной ему действительности была

¹ Волынский А. О статье Оскара Уайльда «The Decay of Lying» // Северный Вестник. Вып. №12. отдел I. — СПб., 1895. — С. 312.

² Элманн Р. Оскар Уайльд. — М.: Издательство Независимая Газета, 2000. — С. 252.

³ В «Цветах зла» целый раздел носит название «Сплин и Идеал» (оксюморон); ...«сплин» определяет его отношение к «старой» жизни, к посредственности, пошлости и узости мыслей и чувств; «идеал» — это его... мечта о воплощенной красоте... «идеал» в его творчестве — жизнь в мечте, противоположной действительности. Бодлер — предвестник современного мистицизма и эстетизма... Эти две крайности — сплин в отношении к жизни, идеал, осуществленный в мечте — проникают собой творчество и жизнь Бодлера» (Венгерова З. Бодлер // Литературные заметки. — СПб., 1910. — С. 164–167.)

для него его мечта, отрицающая действительность; отражение своей мечты в чувственном мире он видел в красоте, и красоту как знак, как символ нетленного, идеального Бодлер возвел в культ в жизни и в искусстве. Но для того, чтобы красота соответствовала его мечте, она должна была составлять как можно больший контраст действительности. Вот почему любовь ко всему искусственному и составляет основу дендизма, возведенного в идеал. Денди в философском смысле слова, он отделил себя от толпы»¹. Уайльд восхищался Шарлем Бодлером, его порывом к экстравагантной красоте. Как и Бодлер, он был врагом всего посредственного и шаблонного, так же, как Бодлер, умел высоко ценить самобытность таланта, самобытность отношения художника к миру. Бунтарский дух французского эстетизма был также близок Уайльду благодаря преклонявшемуся перед ним Пейтеру.

В самой политической работе Уайльда «Душа человека при социализме» (*The Soul of Man Under Socialism*, 1891) прослеживается неординарность, нетрадиционность взглядов Уайльда даже на такой неоспоримый факт, что социализм и индивидуализм — две противоположности, две крайности. У него это одно и то же. Такое понимание противоречило распространенному в то время толкованию. Английские социалисты-фабианцы (среди них видное место занимал Б. Шоу) приветствовали социализм в марксистском понимании этого слова, как установление государственного

¹ «У него любовь к искусственному, искание ощущений, идущих в разрез со всеми нормальными вкусами и чувствами, сказывается не только в поэзии, но и в жизни...Инстинктивное влечение к необычайному и искусственному, отвращение к простым чувствам... сказывалось в его отношениях с женщинами... Красота для Бодлера — это то, что выходило из пределов обыденности (Там же. С. 177)... Тайна дорога пессимисту-поэту: все, что существует, кажется ему тленом; прекрасна лишь мечта, и знаком ее является для него все страшное. Все искусственное, все противоположное нормам жизни...(Там же. С. 178).

Он жаждал ощущений, углубляющих пропасть между действительностью и мечтой, и потому так остро чувствовал красоту, связанную с жестокостью, экстаз, связанный с омерзением (Там же. С. 179)... Поэтому в красоте его пленяла не строгая правильность черт, а напротив того — всякое нарушение гармонии, все привлекающее странностью, не успокаивающее, а тревожащее... В своем культе противоположного он дошел до воспевания всех уродств, всего, что является как бы вызовом природе...» (Там же. С. 181).

контроля в стране; для них индивидуализм был противником социализма. Сторонники же «чистого» индивидуализма, наоборот, пропагандировали идею добровольных союзов в противовес (или как альтернативу) государственной собственности.

Уайльд, как всегда, умудрился соединить несоединимое: социализм в его традиционном понимании с индивидуализмом, заявив в вышеупомянутом трактате, что истинный индивидуализм является ни чем иным, как высшей стадией социализма, наступающей с отменой частной собственности. Эта идея уже была однажды высказана Грантом Алленом в эссе «Индивидуализм и социализм» (*«Individualism and Socialism»*)¹. Уайльд подхватил и развил эту идею, добавив к ней стремление человека к самосовершенствованию как самую важную цель в жизни.

Политические идеи Уайльда, в сочетании с его антивикторианскими эстетическими взглядами вызвали беспокойство консервативной прессы (*«The Edinburgh Review»*, *«the National Observer»*), увидевшей в них проявление нетрадиционного направления в литературе. В 1880–1890–е годы английский эстетизм стал модой, представлявшей угрозу всему традиционному, общепринятому. Основой его считался утонченный индивидуализм — дендизм, «идеал которого свобода, то есть обособление от людей. Денди скрывается под маской, чтобы оттолкнуть людей, удивляя их несходством с ними»¹. Это вызывало не только недовольство, но вселяло страх перед объявившимися анархистами и новыми гедонистами, осмелившимися претендовать на роль наставников человечества².

Такое понимание эстетизма не соответствовало его природе как движения, которое, не будучи изолированным от социально–исторической обстановки в стране, все же не имело отношения ни к какому конкретному политическому направлению, но противостояло политике «вообще», отвергало ее ради преклонения перед вневременным идеалом прекрасного.

¹ Венгерова З. Бодлер // Литературные Заметки. — СПб., 1910. — С. 174.

² Cf.: Hugh E.M. Stutfield, *«Tommyrotics»*. 1890, Oxford University Press, 2000. — P. 121.

СКАЗКИ ОСКАРА УАЙЛЬДА

Эстетический подход к действительности часто приводил Уайльда к неприятию самой действительности, которая представлялась ему «гнетущей и унижительной»¹, грубым нарушением всяких эстетических норм, отвратительным нарушением всех понятий об эстетическом совершенстве. Для него «жизнь, бедная, правдоподобная, неинтересная... есть, на самом-то деле, зеркало, а искусство — настоящая действительность»².

Само по себе отрицание традиционного взгляда на первичность действительности, на отношение искусства к жизни идет вразрез с общепринятым и является парадоксом: «Как это ни кажется парадоксальным, — а парадоксы всегда опасны, — но справедливо, однако, что жизнь больше подражает искусству, нежели искусство подражает жизни... Жизнь — единственный, талантливый ученик искусства».³ Человеческую природу Уайльд называл «ужасным всемирным явлением», а от литературы требовал «самобытности, красоты, воображения»⁴.

* * *

Эстетические искания Уайльда отражали, как уже говорилось, и особенности его личности, его гордости, независимости, внутренней раздвоенности, постоянного стремления к совершенству и склонности к саморазрушению. Внутренняя противоречивость Уайльда отразилась в его парадоксальном складе мышления и

¹ Оскар Уайльд. Замыслы. «Упадок Лжи» / под ред. Чуковского К. И. — СПб., 1912. — С. 164.

² Там же. С. 174.

³ Там же. С. 175–176.

⁴ Там же. С. 164–165.

контрастном понимании жизни. Уайльд выбрал контраст как форму изображения противоречивой действительности, а парадокс как «ключ» к ее пониманию и, в то же время, как «оружие» борьбы с ней.

Сталкивая крайности, сочетая несочетаемое, Уайльд по-своему воплощает теорию эстетизма в собственном творчестве. Он разрешает противоречия с помощью парадоксов, показывая нам, что крайности имеют право на существование, и утверждает вслед за Блейком, чьим творчеством он всегда восхищался, что «без крайностей нет прогресса»¹. Истина, по мнению Уайльда, субъективна.

Уайльд мечтал о том, чтобы действительность соответствовала законам искусства. Однако утверждение превосходства искусства над жизнью привело к парадоксу, который заключается в том, что Уайльд стремился наполнить отвлеченное понятие красоты жизненным содержанием. Жизнь, однако, настолько уродлива, настолько полна противоречий и несовершенна, что спасти ее может только тот, кто прошел нелегкий путь от страдания к совершенству, и таким образом возвысился до истинной красоты. И задача искусства состоит в том, чтобы страдания, вызванные жизнью, облагородить красотой, получив в результате возможность сострадать; способность к состраданию открывает путь к самосовершенствованию. Искусство (красота) протягивает жизни руку помощи, предлагая испытать сочувствие к страждущим и, таким образом, достичь совершенства. Так должно быть. Если этого не происходит, все рушится и гибнет.

Свое восприятие действительности Уайльд передает с помощью контрастного изображения — метода романтиков. Как и они, Уайльд скорбит о несовершенстве мира; как и они, он хотел бы увидеть действительность такой же прекрасной, как искусство, которое возникает как явление, способное реально преобразовать жизнь. Уайльд с восторгом отзывался о Китсе, отличавшемся той «"страстной человечностью", которая служит основой поэзии»².

¹ «Without contraries is no progression» (Blake W. «The Marriage of Heaven and Hell» // Complete Writings, ed. by Geoffrey Keynes. — London: Oxford University Press, 1966. — P. 149).

² Элманн Р. Оскар Уайльд. М.: Независимая газета, 2000. — С. 62.

В стихотворении «Могила Китса» Уайльд придает ему черты Святого Себастьяна:¹

Он — мученик, сраженный слишком рано,
Похожий красотой на Себастьяна.

От романтизма идет и антиреалистическая линия в творчестве писателя. Уайльд отвергает реализм как метод («*As a method, realism is a complete failure*»)², как простую констатацию фактов. Он считал, что понятие «факт» часто поддается корыстной интерпретации, что англичане, в частности, используют понятие «факт» для оправдания своей власти в Ирландии. Между тем, с точки зрения ирландцев, исторические факты, фигурирующие в английской публицистике, — не что иное, как расовые и религиозные предрассудки. Недаром в эссе «Упадок лжи» Уайльд хвалит своего любимого писателя Томаса Карлейля (1795–1881) за то, что он в «Истории французской революции» («*History of the French Revolution*») относится к фактам, как тому и подобает: либо не выпячивает их, либо вообще не упоминает о них в силу того, что, они ничего, кроме скуки, не вызывают: «...*in the works of our own Carlyle, whose French Revolution is one of the most morally fascinating historical novels ever written, facts are either kept in their proper subordinate position, or else entirely excluded on the general ground of dullness*»³. К тому же, Уайльд всегда полагал, что реализм вызван скорее отсутствием воображения, — характерной, по его мнению, чертой англо-саксонской расы.

Уайльд считал, что ирландцы, в отличие от англичан, настоящие романтики с врожденным чувством прекрасного. Повышенная чувствительность, присущая им, сказывается во всем, прежде всего в их отношении к прошлому. Стремление освободиться

¹ Стихотворение с прозаическим пояснением: «Стоя подле убогой могилы этого божественного мальчика я думал о нем как о безвременно убитом Священнослужителе Красоты; и тут перед моими глазами встал виденный мной в Генуе святой Себастьян работы Гвидо Рени (Эллманн Р. Оскар Уайльд. — М.: Издательство Независимая Газета, 2000. — С. 97).

² «The Decay of Lying» (1889). Complete Works of Oscar Wilde. — Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994. — P. 1080.

³ Ibid. P. 1080.

от иноземного владычества (от господства Англии) обретало особенное значение в Ирландии, вызывало желание вернуться к родным корням, к раннему выражению ирландского духа: сказкам, легендам. Это привело в Ирландии к культу всего национального и, в частности, к культу фольклора. Ирландский фольклор с его специфическими особенностями, отличающими его от фольклора других стран, оказал значительное влияние на все творчество Уайльда, несмотря на то, что он так рано покинул свою родину.

Волшебная, сказочная стихия жила во всем его творчестве, в его помыслах и чувствах. Уайльд вырос в обстановке трепетного внимания к фольклору. Его мать, писательница, была страстной собирательницей произведений народного творчества. Он жил в мире ирландских сказок, легенд и саг. Уайльд досконально знал труды всех ирландских собирателей фольклора — Томаса Крофтона, Уильяма Карлтона, Патрика Кеннеди, Уильяма Йейтса и других. Особое значение для него имела книга матери «Древние легенды», изданная под псевдонимом «Сперанца».

Выше ее он ценил только первую книгу Йейтса (1865–1939) «Волшебные и народные сказания ирландских крестьян» и откликнулся на нее восторженной обширной рецензией. Для Уайльда важным оказалось сочетание двух понятий — «волшебные» и «народные»; первое место он отдал «волшебным». Уайльду было дорого у Йейтса желание поставить искусство выше жизни, стремление к красоте и гармонии личности, которую он противопоставлял буржуазной пошлости. Ирландцам, считал он, чужд прагматизм и жестокость, им свойственна детская чистота и наивность, унаследованная ими от кельтов. Грусть и усмешка сочетаются в легендах и сказках. Трагическое органически соседствует с комическим. Эти черты соответствовали парадоксальности мышления Уайльда, субъективности его восприятия.

Уайльд «расставлял капканы» в виде парадоксов не только поддавшись искушению обострить и уточнить стертые истины, но и для того, чтобы отразить социальные, религиозные и философские противоречия современной ему жизни. Он считал, что «чем богаче произведение искусства, тем оно многозначнее, что не существует однозначных ответов; их множество. Заслуживает жалости та книга, о которой мнения критиков сошлись бы» (*«the richer the work of art the more diverse are the true interpretations»*).

*I pity that book on which critics are agreed»*¹. Уайльд так прокомментировал сказку «Соловей и Роза» (*«The Nightingale and the Rose»*) в письме к читателям в мае 1888 года: «"Соловей и Роза" отличается сложностью... Мне нравится, когда сказка несет множество смыслов и значений, потому что мне дороже всего форма, а не содержание. Когда я начинал писать сказку, я не задумывался над содержанием; я всеми силами старался придать очарование форме, скрывающей множество тайн и разгадок» (*«"The Nightingale and the Rose" is the most elaborate... I like to fancy that there may be many meanings in the tale, for in writing it I did not start with an idea and clothed it in form, but began with a form and strove to make it beautiful enough to have many secrets and many answers»*)².

Отрицательное отношение Уайльда к плоскому реализму, лишенному творческого воображения и с точностью копирующего неприглядную действительность, определяет уход его в мир сказки, в котором все пронизано духом прекрасного, а само происходящее иллюзорно³.

Сказка — один из способов сражения Уайльда с убожеством; поэтому сказочное начало присутствует в большей части его повествовательной прозы. Именно сказки позволили Уайльду взглянуть на реальный мир глазами поборника фантазии. Ум писателя или художника — материален. Следовательно, материалы его фантазии. Так понимает Уайльд реальность прекрасного мира, созданного писательским воображением. «Искусство берет кусок жизни и пересоздает ее, фантазирует, грезит» (*«Art takes life as part of her rough material, recreates it,.. invents, imagines, dreams...»*)⁴, пишет он в «Упадке лжи». Именно фантазия, художественный вымысел — другая сторона реальности. Обращение Уайльда к сказке оказалось существенной частью его общего мировоззрения.

Согласно принятому определению, «сказка — преимущественно прозаический художественный устный рассказ фантастического,

¹ Letters. 1962. — P. 373.

² 2 Letter to Thomas Hutchinson, 7 May, 1888, Letters. — С. 218.

³ См. об этом: Бердяев Н. Творчество и красота. Искусство и теургия. — М., 2002. — С. 209.

⁴ «The Decay of Lying». Complete Works of Oscar Wilde. — Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994. — P. 1078.

авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел... Можно выделить наиболее характерные группы сказок: это сказки о животных, волшебные сказки, авантюрные и бытовые... Можно назвать еще популярные, особенно в детской среде... сказки — перевертыши. Лучшие сборники сказок отдельных народов вошли в сокровищницу мировой литературы и неоднократно переводились на десятки языков: сборник восточных сказок «Тысяча и одна ночь», немецких, составленных братьями Гримм, русских, составленных А. Н. Афанасьевым, и другие. Наряду со сказками, созданными коллективным творчеством народа, широко вошли в круг чтения детей всего мира литературные сказки»¹.

Л. Ю. Брауде дает такое определение литературной сказки: «Литературная сказка — авторское художественное прозаическое или поэтическое произведение, преимущественно фантастическое, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетобразующего фактора, помогает характеризовать персонажей»². Но далее автор оговаривается, что не может быть универсального определения литературной сказки, потому что ее «содержание и направление варьируется даже в рамках творчества одного и того же писателя»³. Однако чтобы сказка оставалась сказкой, необходимо использование каких-либо элементов народной сказки, которые, конечно же, могут по-разному интерпретироваться авторами.

Народная сказка — очень древний жанр: он представляет собой попытку осмыслить отношения человека и природы, выразить нравственные нормы отношений между людьми, найти закономерности природных и общественных явлений. Народные сказки потому так и называются, что созданы самим народом и затрагиваются в них проблемы, близкие простым людям. Самое обычное деление народных сказок, закрепленное

¹ Словарь литературоведческих терминов под редакцией Тимофеева Л. И. и Тураева С. В. — М.: Просвещение, 1974. — С. 356–357.

² Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» / Известия АН СССР, серия литературы и языка. — М., 1977. — Том 3. — № 3. — С. 236.

³ Там же.

учебниками, каталогами, изданиями сказок, есть деление на сказки о животных и волшебные сказки, но оно подвергается критике многих ученых.

Существует несколько подвидов «волшебной» сказки, один из которых соотносится главным образом не с фольклором, а с литературой нового времени. Но одно условие волшебной сказки должно быть соблюдено: сверхъестественные элементы выполняют вполне определенную сюжетную функцию. Таким образом, определение «волшебная» приложимо как к народной, так и к литературной сказке.

В. Я. Пропп пишет, что он «стал изучать... сказки с точки зрения того, что в сказке вообще делают персонажи»¹. Поэтому он изучал сказку с точки зрения ее структуры, так как «изучение формальных закономерностей предопределяет изучение закономерностей исторических»².

В сущности, все сказки говорят об одном и том же, хотя и по-разному. Для того чтобы разграничить сказки, надо смотреть не что, а в первую очередь, как они изображают действительность, и только после этого возникает вопрос о теме, о том, какую область человеческих отношений отражает сказка. «Основным критерием разграничения волшебных и бытовых сказок должен стать принцип видения мира, принцип мировоззренческий»³, но характер борьбы в бытовой и волшебной сказке разный, как и мораль этих сказок тоже разная. Получается, что сказки отличаются не функциями, которые выполняют персонажи, а приемами изображения действительности.

Народная сказка не касается вечных вопросов бытия, смерти, бессмертия; она имеет дело с конкретными событиями, фактами, она «сужает» тему, делает ее частной. Литературная сказка, наоборот, пытается проблему обобщить. В сказках Уайльда такая обобщенность подчеркивается именами персонажей: Студент, Соловей. Рыбак, Душа, Ласточка. Известно, что имена нарицательные, ставшие именами собственными, приобретают собирательное значение.

¹ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. — М., 1969. — С. 136.

² Пропп В. Я. Морфология сказки. — М., 1969.

³ Вавилова М. А. Русская бытовая сказка. — Вологда, 1984. — С. 11.

В народной сказке не найти подробного описания картин непосильного труда и жестокости. Уайльд же намеренно использует такой прием, чтобы подчеркнуть контраст между бедностью и богатством, настоящей и мнимой любовью или дружбой. В сказке «Молодой Король» («*The Young King*») описание непосильного труда подневольных людей контрастирует с роскошью и богатством того, на кого они трудятся: «Когда ныряльщик вынырнул в последний раз... он тут же рухнул на палубу и из носа его и ушей алым потоком хлынула кровь... Хозяин галеры взял жемчужину, которая будет украшать скипетр молодого короля» («*Then the diver came up for the last time... and as he fell upon the deck the blood gushed from his ears and nostrils... And the vaster of the galley took the pearl... It shall be for the scepter of the young king*»)¹.

В народной сказке человек обычно понимает язык животных или растений. Герои сказок Уайльда не понимают разговор птиц, зверей, цветов. Студент не понимал, о чем поет Соловей: «... *he could not understand what the Nightingale was saying to him*»². Птицы любили, но не понимали язык безобразного Карлика: «*They did not understand a single word of what he was saying*». Уайльд сразу же комментирует подобное явление в свойственной ему парадоксальной манере, возможной только в авторской сказке: «...но это не имело большого значения, потому что они (птицы), склонив голову набок, слушали его очень внимательно и с умным видом, а это почти то же самое, что понимать, только намного проще» («...*but that made no matter, for they put their heads on one side, and looked wise, which is quite as good as understanding a thing, and very much easier*»)³.

В литературной сказке оказывается возможным гротескное сосуществование фантастического с реальным — сосуществование, как правило, не преследующее сатирической цели: «Ящерицы, по природе своей склонные к философствованию, любили целыми часами сидеть, погружившись в размышления, особенно если нечего было делать...» («*The Lizards were extremely*

¹ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 98.

² Ibid. P. 43.

³ Ibid. P. 122.

*philosophical by nature, and often sat thinking for hours and hours together, when there was nothing else to do»*¹.

В сказках Уайльда на каждом шагу фантастическое сосуществует с бытовой конкретикой. Так, в сказке «Великан–эгоист» (*«The Selfish Giant»*), «когда местные жители шли в двенадцать часов на рынок, перед ними предстало поразительное зрелище: Великан играл с детьми в своем саду... (*«And when the people were going to market at twelve o'clock they found the Giant playing with the children...»*)². Бытовое понятие «рынок» соседствует со сказочным персонажем Великаном. Подобная конкретность, которая была бы невозможна в народной сказке, легко уживается с фантазией в сказке литературной. В переплетении обыденного и фантастического выразилось представление о двойственности бытия в рамках романтического искусства³. Суть всех методов раздвоения мира — раскрытие неорганичности бытия, художественное выражение противоречивости жизни, боли от ее внутренней ущербности и несовершенства. Гармония грубой действительности и возвышенных стремлений невозможна, и это является одним из главных источников зла.

Принц из сказки «Счастливый Принц» (*«The Happy Prince»*) провел жизнь во дворце Сан–Суси в роскоши и великолепии, заботясь только о собственном наслаждении: «Мне было неизвестно, что такое слезы, ибо жил я в то время во Дворце Блаженства, куда никогда не допускались ни грусть, ни печаль» (*«...I didn't know what tears were, for I lived in the Palace of Sans–Souci, where sorrow is not allowed to enter...»*)⁴. Такова реальная действительность.

Фантастическая жизнь Принца начинается после его смерти, когда его воздвигли над городом в виде великолепной статуи — произведения искусства. Фантастическое парадоксальным образом

¹ Ibid.

² Ibid. P. 51.

³ В рассказах Тика и Гофмана два мира — реальный и фантастический — образуют мир единый, но раздвоенный, полный внутреннего брожения, неустойчивости, беспокойства. И чем точнее и прозаичнее изображены обыденные бытовые детали, тем более острым и волнующим кажется их сочетание с нереальным, тем более зыбкими оказываются представления о самой реальности.

⁴ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 30.

помогает Принцу увидеть реальное, увидеть, что есть богатые и бедные, ощутить социальный контраст, который лежит в основе реальной жизни: «Мне видны все ужасы и бедствия, творящиеся в моем городе,... и я не могу сдержать слез» («...*I can see all the ugliness and all the misery of my city,...and I cannot choose but weep...*»)¹.

Оригинальный и острый композиционный прием, создающий двуплановость повествования, вырастает из раскола действительности и идеала, художественно подчеркивая их несовместимость. Следствием этого являются трагические финалы сказок Уайльда (погибает маленький Ганс, разбивается оловянное сердце Принца, умирает Великан – эгоист, гибнет Красная Роза под колесами телеги, умирает Ласточка, разрывается благородное сердце Карлика). Таким образом, в литературной сказке «счастливый конец» вовсе не обязателен. Литературные сказки Уайльда заставляют задуматься над смыслом бытия, они глубоко философичны; центральным в них остается состояние героя, взятое в динамике, когда акцент делается на изменениях в его душевном складе и его отношений с окружающим миром. Особенно это относится к героям второго сборника.

Однако в литературную сказку обязательно должны быть вплетены элементы сказки народной, и Уайльд часто пользуется этим приемом: троекратное повторение (три сна снятся Королю в «Молодом Короле», три раза приходила и звала Рыбака Душа в «Рыбаке и его Душе»). Иногда для выполнения какого-нибудь обещания в народной сказке нужно выполнить определенное задание. Этот элемент использует и Уайльд в сказке «Соловей и Роза» («*The Nightingale and the Rose*»): «Если ты хочешь получить красную розу, — молвил Розовый Куст, — ты должен сам создать ее из звуков песни при лунном сиянии, и ты должен обагрить ее кровью сердца» («*If you want a red rose*», said the Tree, «*you must build it out of music by moonlight, and stain it with your own heart's — blood*»)².

Даже образ карлика, в котором мудрость сочетается с детской наивностью и добротой, Уайльд тоже заимствовал из народного творчества, и в сказке «День рождения Инфанты» («*The Birthday of the Infanta*») Уайльд показывает Карлика, который верит,

¹ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 30.

² Ibid. P. 42.

что все вокруг него — добро: «В птицах и ящерицах он души не чаял, а цветы считал самыми лучшими творениями на земле — разумеется, после Инфанта... и в ту страшную зиму, когда на кустах и деревьях нельзя было найти ни единой ягоды, ... он не бросил в беде своих пернатых друзей, не забывая оставлять им крошки от своего куса черного хлеба и всегда деля с ними завтрак, каким бы скудным он ни был» (*«He liked the birds and the lizards immensely, and thought that the flowers were the most marvelous things in the world, except of course the Infanta... and during that terribly bitter winter, when there were no berries on the trees,.. he had never once forgotten them, but had always given them crumbs out of his little hunch of black bread, and divided with them whatever poor breakfast he had»*)¹.

По справедливому замечанию З. Венгеровой, все сказки: и народные, и литературные, — должны говорить нам «о том, что спит в наших душах, среди интересов, радостей и печалей наших будней, и что просыпается и сознает себя, когда мы начинаем слушать наши желания. В наше время явились новые сказочники, сочетающие потребность жизненной правды, непримиримого реализма, с желанием внутреннего чуда, то есть откровения исключительно в области духа... Творчество этих сказочников преображает кажущуюся будничность, раскрывает чудо каждой живой души в ее глубоких переживаниях, — и это чудесное, превращающее простую жизнь в сказку, приемлемо и отрадно для нас»².

Предшественниками Уайльда в области литературной сказки и зачинателями этого жанра можно смело назвать Шарля Перро, братьев Гримм и Ганса Христиана Андерсена. С одной стороны, эти авторы стремились максимально приблизить свои сказки к народным, с другой — так или иначе вносили свое, индивидуальное, неповторимое, что и позволило называть их сказки литературными.

Первым на поприще литературной сказки выступил французский поэт и критик, Шарль Перро (1628–1703). Всемирно известны его «Сказки моей матушки Гусыни...» (1867 г.): «Кот в сапогах»,

¹ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 121–128.

² Венгерова З. Литературные характеристики. Оскар Уайльд. — СПб: Книгоиздательство Винеке, 1897. — С. 61.

«Золушка», «Синяя Борода». Автор хотел сделать народные сказки интересными для «высшего общества», ввести их чтение в аристократические салоны. Это повлияло на манеру рассказа, на иронический характер отдельных деталей и «нравоучений», которыми Перро заканчивает каждую сказку. В сказке «Кот в сапогах» автор говорит, что «Маркиз Карабас был строен и красив. В королевском платье он стал еще красивее, и молодая принцесса сразу же влюбилась в него» и в заключение: «После этого (свадьбы маркиза) Кот стал важной особой и уже больше не ловил мышей, — разве только иногда, для развлечения»¹.

Поворотным для сказковедения моментом были 1812–1815 гг., когда вышли в свет «Детские и семейные сказки» братьев Гримм: Якоба (1785–1863) и Вильгельма (1786–1859). С этого времени понятие «сказка» прочно закрепилось за сказкой народной, точнее за ее записями, сделанными братьями Гримм. Первоначально они стремились сохранить сказку в той первозданности, в какой ее записывали, но впоследствии вынуждены были нередко отказываться от этого принципа. Несмотря на использование в сказках тех черт, которые братья Гримм считали особенностью народных сказок, в их творчестве сказка стала литературным жанром, в котором сочетание волшебного и обыденного неизбежно. В сказке «Молодой великан», например, сын простого крестьянина становится великаном, который работает то у кузнеца, то у помещика. А солдат из сказки «Синяя свечка», прикурив от синего огонька, встречается с волшебником — маленьким черным человечком, который помогает ему отправить в суд ведьму и наказать короля.

Исследователь творчества Ганса Христиана Андерсена (1805–1875), одного из непосредственных предшественников Уайльда — сказочника, замечает, что в некоторых сказках датского писателя волшебные фигуры отдельных героев приобретают... бытовой жизненный характер. Сам Андерсен дал такое определение литературной сказке: «Сказочная поэзия — обширнейшее царство, которое простирается от сочащихся кровью могил древности до наивного детского альбома. Она охватывает и народное творчество, и литературные произведения, она является представителем поэзии всех видов, и мастер, овладевший этим жанром

¹ Перро Ш. Волшебные сказки. — Лениздат, 1988. — С. 12, 13.

поэзии, должен уметь вложить в него трагическое, комическое, наивное, ироническое и юмористическое...»¹.

Как и у его великих предшественников, у Уайльда юмористические акценты подчинены общему замыслу. «Замечательная Ракета» (*«The Remarkable Rocket»*) построена на комическом эффекте: чванливая и самовлюбленная Ракета, возомнившая о себе слишком много, так и не загоревшись, шлепается в лужу. Это своеобразный двойник андерсеновской штопальной иглы². Название сказки «Преданный друг» (*«The Devoted Friend»*) имеет как будто бы две проекции: серьезную, если иметь в виду Ганса, жившего по законам дружбы, и ироническую, если иметь в виду Мельника, разглагольствующего о дружбе: «Да, богатый Мельник был самым преданным другом маленького Ганса, и летом, когда в саду Ганса созревали спелые сливы и вишни, Мельник, каждый день, проходя мимо, набивал ими свои карманы» (*« Indeed, so devoted was the rich Miller to little Hans, that he would never go by his garden without...filling his pockets with plums and cherries if it was the fruit season»*)³.

Литературная сказка — явление универсальное; в ней автор по-своему перерабатывает народную мудрость, придавая ей блестящую форму, юмористические акценты помогают создать своеобразную окраску внутреннего мира сказок, что вписывается в традицию литературной сказки.

К первым авторам литературной сказки на английском языке традиционно относят Роберта Саути (1774–1843) с его обработкой знаменитых «Трех медведей» (*«The Three Bears»*), Джона Рескина

¹ Воспитание сказкой: Методические рекомендации по работе с литературной сказкой в школе и библиотеке. — М., 1987. — С. 12.

² Давно замечены в сказках Уайльда сюжетные реминисценции из сказок Андерсена. (Например, сказка «Рыбак и его Душа», в фабульном аспекте связана и с «Тенью», и с «Русалочкой» Г. Х. Андерсена. Но даже, используя чужой сюжет, Уайльд остается самим собой.: история любви русалки к человеку превратилась у него в гимн всепобеждающей любви человека к прекрасной морской деве. Русалочка у Андерсена хочет обрести душу, чтобы уподобиться человеку. Рыбак у Уайльда стремится опуститься на дно морское и прогоняет душу. Душа превращается в его врага. Она мешает его любви.).

³ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 55.

(1819–1900), автора «Короля золотой реки» («*The King of the Golden River*»), и Уильяма Роско (1833–1915), написавшего «Бал бабочек и пир кузнечиков» («*Butterflies' Ball and Grasshoppers' Feast*»).

Наибольший расцвет жанра достигнут в произведениях Редьярда Киплинга (1865–1936) «Книги джунглей» («*Jungle Books*»), «Простые рассказы» («*Just So Stories*») и Кеннета Грэхема (1859–1932) «Ветер в ивах» («*The Wind in the Willows*»).

В 1865 году Льюис Кэрролл издал свою сказку «для детей маленьких и больших», которая называлась «Приключения Алисы в стране чудес» («*Alice's Adventures in Wonderland*»). Эта сказка стала вехой в жанре литературной сказки. «Алиса в стране чудес» представляет собой очень сложную и своеобразную фантастическую повесть, где все перевернуто и вывернуто наизнанку. Контраст между невероятностью ситуации и психологически выверенной конкретностью переживаний составляет у Кэрролла стержневой эффект. Переживания Алисы вполне реальны: «Падая вниз (в колодец), она (Алиса) успела схватить с полки банку, на которой было написано "Апельсиновый Джем" (который она обычно ела за завтраком), однако, к ее великому сожалению, банка оказалась пустой» («*She took down a jar from one of the shelves as she passed; it was labelled "Orange Marmalade", but to her great disappointment it was empty...*»)¹. Кэрролл очень тонко пользуется приемом достоверной детали, переплетая фантастические приключения Алисы с реалистическими подробностями из ее «прежней земной жизни»².

Сделаны многочисленные попытки интерпретации и толкования этой оригинальной сказки. Одни, например, видят в приключениях Алисы отражение религиозной борьбы в викторианской Англии. Другие пытаются дать книге последовательно фрейдистское объяснение, а третьи призывают не относиться к «Алисе» чересчур серьезно: действительно, само повествование приобретает сатирический оттенок, выставляя напоказ разного рода глупости и «бессмыслицы»: пустота светской беседы, томительная рутина домашней жизни англичан, чванство лакеев — все лишено смысла, и невозможно понять, почему именно так, а не иначе. Но

¹ Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland*. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 38.

² Ibid. P. 184.

главное заключается в том, что в рассказе о стране чудес, мир показан как бы сквозь призму детской психологии, в котором простодушие ребенка, несовместимое с обыденной практической жизнью, противопоставляется принятым общественным установлениям.

Психология ребенка приобретала в искусстве особое значение, идеализация детского сознания все больше становилась одной из излюбленных форм отражения жизни.

Книги для детей Джорджа Макдональда «Откуда дует северный ветер» («*At the Back of the North Wind*», 1871) и «Принцесса и гоблин» («*The Princess and the Goblin*», 1872) берут начало из религиозных традиций кельтов и немецких романтиков. Как известно, во многих произведениях Эрнста Теодора Гофмана (1776–1822) исход конфликта является выражением именно мечты об осуществимости романтического идеала. В «Крошке Цахесе» в фантастической форме раскрывается присвоение чужого труда, основанного на власти золота. Но злые чары золотых волос Цахеса уничтожаются волшебными силами добра. Подобное разрешение конфликта не соответствует правде жестокой действительности, основанной на власти золота. В итоге у романтиков прекрасная мечта отодвигает на второй план жизненную правду и возводится в идеал.

Еще одной фигурой, сыгравшей немалую роль в возрождении сказочного жанра стал Эндрю Лэнг (1844–1912), чья шотландская сказка («*The Gold of Fairnilee*», 1888) послужила началом целой серии сказок, первой среди которых стала «Голубая книга сказок» («*The Blue Fairy Book*», 1889). Лэнг в своей статье «Река современности» («*The Contemporary River*», 1886) отстаивал мнение о том, что современные романтические сказки и приключенческие рассказы являются «лекарством от опасной болезни под названием реализм»¹.

* * *

Уайльд обратился к жанру литературной сказки не сразу. Путь его к сказкам был непрост. Работе над ними предшествовали

¹ «a healthy antidote to the morbid and unmanly tendencies of realism» (A. Lang. *Realism and Romance. Contemporary review*, 1886.)

поездки в Америку с лекциями «О возрождении английского искусства» («*The English Renaissance of Art*», 1882); надо отметить, что Уайльд выступил в роли истинного эстета; подчеркнуто эффектны были его бриджи, черные шелковые чулки, соответствующая прическа, в руках либо подсолнух — олицетворение нарциссизма, либо зеленая гвоздика¹ на груди как символ «чистого искусства». Во всех своих лекциях Уайльд проповедовал стремление к наслаждению и совершенству. Лекции имели успех.

Потом в Лондоне, уже в роли «профессора эстетизма», испытал влияние французских символистов Бодлера и Готье, Уайльд в поисках прекрасного продолжает развивать свои эстетические воззрения: в 1885 году появляется его трактат по искусству «Сценический костюм Шекспира» («*Shakespeare Stage Costume*»), который позже получил название «Истина масок» («*The Truth of Masks*»).

В «Истине масок» маска порой говорит нам больше, нежели лицо. Уайльд смотрит на Шекспира глазами художника XIX века, где вольно себя чувствует только тот, кто умеет вовремя надеть маску, сняв которую снова ощущает себя словно обнаженным, ранимым, уязвимым для всего и для всех. «Костюмы — маски Шекспира помогают соединить в одном представлении "иллюзию действительной жизни с чудесами ирреального мира"... На протяжении своей недолгой жизни Уайльду довелось испытать все: и конфликт с миром, и конфликт с самим собой, перебрал и перепробовав уйму масок»². Для него и жизнь, и искусство были игрой, где у каждого своя маска, за которой легко скрыть свое истинное лицо и абстрагироваться от происходящего. Сам он часто пользовался этим приемом, чтобы спрятать лицо от суровой правды жизни и остаться созерцателем собственной судьбы. Его маска позера и эстета ассоциировалась с непростым миром

¹ Эллманн Р. пишет, что зеленая гвоздика, которую Уайльд носил в петлице, была предвосхищена замечанием Уайльда о Томасе Уэйнрайте, герое его эссе «Кисть, перо и отравка» (1889г.): «К числу «своеобразных пристрастий Уэйнрайта принадлежала "странная приверженность к зеленому цвету, которая всегда свидетельствует о развитых художественных наклонностях, когда она свойственна индивиду, и считается знаком духовной анемии, а то и просто упадка морали, когда ее выказывает целый народ». (Эллманн Р. Оскар Уайльд. — М.: Издательство Независимая Газета, 2000. — С. 343).

² Образцова Н. Волшебник или шут? — Спб., 2001. — С. 63.

внутренней раздвоенности, парадоксальности и смены настроений. Эту же маску он стремился «надеть» и на романтическую литературу, перенести ее в мир волшебной сказки.

Взгляды, отраженные в трактате были парадоксальны, так как не соответствовали традиционным. Однако Уайльда это не смущало, и он решил найти ту форму, в которой смог бы отразить «современную ему жизнь, далекую от действительности» (*«to mirror modern life in a form remote from reality — to deal with modern problems in a mode that is ideal and not imitative»*)¹, передать реальное в ирреальном, претворив, таким образом, свою мечту «показать жизнь в условиях искусства». Для него мир искусства не только реален, но и достоин большего внимания, чем уродливая жизнь. В сказке «Счастливый Принц» Уайльд выражает свое отношение к искусству, которое выше природы: «Рубин мой будет краснее алых роз, а сапфир голубее полуденного моря» (*«The ruby shall be redder than a red rose, and the sapphire shall be as blue as the great sea...»*)².

«Подлинное же искусство, — считает Уайльд, — обладает величественной силой, даже более великой, нежели жизнь...Его образы реальнее живых людей. Ему принадлежат великие прототипы, и только их незаконченными копиями являются существующие предметы»³. Таким образом, искусство, по мнению Уайльда, выше жизни, потому, что оно создает такие прекрасные миры, которые жизнь не способна породить и которые являются плодом воображения художника, между тем как «...природа означает простой естественный инстинкт, в противоположность сознательной культуре»⁴. Задачу художника Уайльд видел в изображении прекрасного, в превращении скучной реальности в сказку, в которой открывается простор воображению, делая возможным сочетание несочетаемого: мечты и действительности.

За произведениями Уайльда прочно закрепилось наименование «волшебные сказки», потому что в них имеются все необходимые атрибуты этого жанра: принцы и принцессы, короли и

¹ Letter to Amelia Rives Chanler, 1889.

² Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 35.

³ Уайльд, Оскар. Полн.собр.соч. в 3 т. С. 174

⁴ Там же. С. 168.

королевы, волшебство и чудеса. Однако парадоксальная сущность Уайльда – художника проявилась в своеобразии поэтики его сказок. Озаглавив свой первый сборник «Счастливый Принц и другие сказки» (*«The Happy Prince and Other Tales»*, 1888). Сам Уайльд слово «сказки» не включал в название: «tales» означает «рассказ», «история»; и в письмах Уайльд не называл свои произведения сказками.¹ Он называл их «сборником коротких рассказов» (*«a collection of short stories»*)², «этюдами в прозе» (*«some studies in prose»*)³, которые «были написаны ... для "детей" от восемнадцати до восьмидесяти» (*«...written... for childlike people from eighteen to eighty»*)⁴. Этим Уайльд объединил читателей всех возрастов, потому что проблемы, затронутые в сказках вполне взрослые и реальные. В первый сборник вошли пять сказок: «Счастливый Принц», «Соловей и Роза», «Великан – эгоист», «Преданный друг» и «Замечательная Ракета».

Уайльд был не единственным писателем – сказочником, который осмелился видоизменить и разрушить традиционные рамки волшебной сказки. Парадоксами пользовался и Л. Кэрролл (*«Alice's Adventures in Wonderland»*), и У. М. Теккерей (*«The Rose and the Ring»*). Но у всех писателей до Уайльда все логико – языковые приемы служили подкреплением неоспоримых истин. Уайльд, наоборот, нарушал всяческие общепринятые нормы, избегал однозначных выводов и затянувшихся концовок. Его метод повествования напоминал в общих чертах стиль немецких романтиков, в особенности, Эрнста Теодора Гофмана, придававших огромное значение вымыслу и фантазии, убегавших от жестокой и скучной реальности.

В них точно так же соединяется обычно не соединимое, совершенно невозможное и недоступное в реальной жизни: два борющихся начала человеческой природы – мечты и действительности, духа и плоти. Однако сказки Уайльда не такие зловещие, как у Гофмана; в них нередко сильна роль комического,

¹ семантика литературного термина «tale», в отличие от «fairy-tale» или «folk-tale», – рассказ, история.

² Letters, (to W. E. Gladstone, 1888), 1962. – P. 218.

³ Letters, (to Harry Melvill, 1888), 1962. – P. 220.

⁴ Letters, (to Amelie Rives Chanler, 1889), 1962. – P. 237.

парадоксального начала, которое выражается в сюжетных, логико–речевых парадоксах и парадоксальных высказываниях. Последние особенно широко представлены в «Преданном друге» и «Замечательной Ракете»:

«Когда люди в беде, их нужно оставить в покое» (*«...when people are in trouble they should be left alone...»*)¹.

«Многие поступают хорошо, ... но только некоторые умеют хорошо говорить; это свидетельствует о том, что говорить намного труднее» (*«Lots of people act well,... but very few people talk well, which shows that talking is much the more difficult thing of the two...»*)².

«В наши дни хороший рассказчик всегда начинает свой рассказ с конца, потом переходит к началу, а заканчивает серединой» (*«Every good storyteller nowadays starts with the end, and then goes on to the beginning, and concludes with the middle»*)³.

«Очень опасно знать своих друзей» (*«It is a very dangerous thing to know one's friends»*)⁴.

«У меня развито воображение, потому что я не признаю реальных вещей» (*«I have imagination, for I never think of things as they really are»*)⁵.

«...в хорошем обществе все придерживаются одних и тех же мнений» (*«...everybody in good society holds exactly the same opinions»*)⁶.

В сборнике «Гранатовый домик» (*«A House of Pomegranates», 1891*) мы встречаемся со сложным сюжетным парадоксом в сказке «Рыбак и его Душа» (*«The Fisherman and His Soul»*): Рыбак влюбляется в Морскую Деву, но чтобы им быть вместе, необходимо разделить душу и тело Рыбака. Как правило, считается, что бездушный человек должен стать грубым и бесчувственным. В сказке все наоборот: душа, оторванная от тела и сердца человеческого, становится злой и жестокой.

В сказке «Молодой Король» отражен парадокс самой действительности: угнетаемые оправдывают собственное порабощение.

¹ «The Devoted Friend», P. 56.

² Ibid. P. 57.

³ Ibid.

⁴ Fairy Tales of Oscar Wilde. «The Remarkable Rocket». — М., 1979. — P. 75.

⁵ Ibid. P. 74.

⁶ Ibid. P. 78.

Как показывает Уайльд, парадокс жизни заключается в том, что праздность и богатство одних зависят от непосильного труда других: « ... роскошь богатых дает возможность жить бедным... Изобилие ваше нас кормит, а ваши пороки дают нам хлеб. Гнуть спину на хозяина плохо, но не иметь хозяина, на которого можно гнуть спину, — еще хуже» («...out of the luxury of the rich cometh the life of the poor. By your pomp we are nurtured, and your vices give us bread. To toil for a master is bitter, but to have no master to toil for is more bitter still»)¹. Однако самый главный парадокс сказок Уайльда заключается в том, что при всей их декоративности и фантастичности, при очевидном разрыве их с реальностью и при провозглашении эстетического принципа как решающего, все его сказки — моральные притчи.

Оба сборника сказок Уайльда наглядно подтверждают значение для него идей Рескина, несмотря на то, что в конце 1870-х — начале 1880-х годов Уайльд, казалось бы, отошел от его идей, демонстративно пропагандируя аморализм. Но красота у него не полностью освободилась от морали. Отражая мировоззрение писателя, искренность сказок передает парадоксальное соотношение между его эстетическими принципами и их практическим воплощением.

Через все сказки Уайльда проходит сопоставление эстетического и этического. Соединив фантастическое с реальным, Уайльд показывает, как жизнь вторгается в сказку и разрушает ее. Уже в первой сказке Счастливый Принц открывает свое сердце сочувствию к несчастным беднякам и тем самым губит себя. Пока он оставался чистым творением искусства, не затронутым жизнью, он был великолепен, но уродливая действительность вторглась в Царство Красоты и разрушила его.

Пока Великан-эгоист («*The Selfish Giant*») не разрушил стену, он жил по законам сказки; как только стена была уничтожена и реальная действительность «вползла» (*crawled*) к нему в сад в образе реальных детей, законы сказки нарушились, и Великан, который в сказках всегда бессмертен, в этой, следуя законам жизни, состарился и умер. Даже Замечательная Ракета, пока находилась при дворе «имела вес» в обществе, напыщенно

¹ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 103.

рассуждала, строила радужные планы на будущее; оказавшись в самой обычной канаве, она моментально гибнет.

Автор намеренно останавливает взгляд на красивой, но быстротечной жизни сказок с тем, чтобы читатель полюбил эту жизнь и еще больше возненавидел затхлую атмосферу действительности. В них мы отмечаем не только сказочность сюжета, но и свойственную сказке красочность стиля:

«... великолепный дворец — Joyeuse, как все его называли, — единовластным хозяином которого теперь он стал, казался ему новым волшебным миром, специально созданным для него, чтобы сделать его счастливым» («... *the wonderful palace — Joyeuse, as they called it — of which he now found himself lord, seemed to him to be a new world fresh-fashioned for him delight*»)¹. Но жизнь, полная боли и страдания, диктует свои права: ее неумолимые законы разрушают волшебный мир сказки и приносят страдания и горе.

Метод контраста в сказках необходим для того, чтобы, прежде всего, показать, как неизбежно страдание, как оно способствует духовному очищению, которое намного выше реальной победы зла. Зло сильнее «физически», но добро побеждает «духовно». Именно поэтому Уайльд не перестает призывать человечество к самосовершенствованию.

Сказки Уайльда — это сказки-аллегории, сказки-символы, в них автор вкладывает свое представление о жизни и искусстве: «Тайны Искусства можно познать только в тайне, и Красота, подобно Мудрости, не любит, чтобы ей поклонялись прелюдно» («*[The] secrets of Art are best-learned in secret, and Beauty, like Wisdom, loves the lonely worshipper*»)². В сказках Уайльда духовное сочетается с материальным, реальное — с фантастическим: зимой летают ласточки («Счастливый Принц»), в стужу расцветают деревья («Великан — эгоист»). Звери, птицы, статуи выступают в роли главных действующих лиц или помощников героев. Они приобретают у Уайльда человеческий облик, наделяются сознанием. Цветы в сказке «День рождения Инфанты» возмущаются поведением ящериц и птиц: «Все это беганье и порханье... только делает их еще более вульгарными» («*It only shows... what*

¹ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 91.

² Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progressive Publishers, 1979. — P. 92.

*a vulgarizing effect this incessant rushing and flying about has...»*¹. И Уайльд тут же изрекает очередной парадокс, подчеркивая этим похожесть своих сказочных персонажей на представительниц высшего света: «Кто хорошо воспитан, тот никогда не сдвинется с места, вот как мы, например» (*«Well-bred people always stay exactly in the same place as we do»*)².

Фантастические детали своеобразно уживаются в сказках с более или менее конкретными реалиями вроде парка Сан-Суси, упоминания о послых Марии Тюдор, Карле V и Филиппе IV или точного указания места действия. В сказках Уайльда сверхъестественное может не только выполнять сюжетную функцию, но и формировать своего рода декор происходящих событий. К примеру, в сказке «Преданный друг» фантастическое начало присутствует разве что в обрамлении, в котором описываются беседы персонифицированных животных и птиц; что же касается истории отношений Ганса с Мельником, то в ней нет ничего, что выходило бы за рамки достоверного.

В остальных сказках первого сборника сверхъестественное проявляется и в мотивировке событий. Даже нравственные понятия принимают фантастическую форму. В сказке «Счастливый Принц» статуя Принца оживает. Горе людское как бы пробуждает его ото сна. То, чего Принц не видел при жизни, он видит после смерти. Он начинает действовать, помогает обездоленным и голодным. Сказки Уайльда учат людей добру, благородству, человечности. Не означает ли это, что таким образом писатель отстаивает свою веру в прекрасное? Однако каждая сказка заканчивается одинаково: жизнь одерживает верх над искусством, не оценив тех жертв и благодеяний, которые совершили положительные герои сказок.

Единство и борьба противоположностей, искусства и жизни, лежащая в основе всех сказок Уайльда, рождает целый ряд противоречий, которые Уайльд разрешает со свойственной ему парадоксальностью. Тем не менее, главное противоречие жизни — социальное — остается неразрешимым: выражая явную симпатию к беднякам, Уайльд показывает, что никаких перемен во взаимоотношениях между людьми не происходит, что бедные

¹ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progressive Publishers, 1979. — P. 122.

² Ibid.

остаются бедными, богатые — богатыми. Этот социальный контраст в сказке «Счастливый Принц» подчеркивается лексически большим количеством антонимов: *beauty — ugliness, happy — sad, rich — poor, pleasure — misery, wonderful — dreadful, happiness — sorrow, admiration — disrespect, beautiful — shabby, alive — dead, useful — useless.*

Ласточка, летающая над городом, помогает Принцу осуществлять его благодеяния. Образ Ласточки, не отправившейся в теплые края и, таким образом, обреченной на смерть, усиливает трагичность восприятия действительности: «Она видела, как богатые веселятся в своих роскошных жилищах, в то время как нищие просят милостыню у их ворот... и бледные лица изголодавшихся детей, безучастно глядевших на безрадостную улицу» («*The Swallow... saw **the rich** making merry in their beautiful houses, while **the beggars** were sitting at the gates,.. **the white faces** of starving children looking out listlessly at **the black streets**»)¹.*

Расслоение общества, отсутствие взаимопонимания, общего взгляда на вещи очевидны уже с первых страниц сказки; это выражается в противоречивости мнений горожан по поводу статуи Принца: для Городского Советника статуя прекрасна, но, к его сожалению, бесполезна; так Уайльд осмеивает утилитарный подход чиновника к искусству. Приютским детям статуя кажется похожей на ангела — символ их надежд на будущее; учителя математики, как представителя науки, напротив, раздражает такая сентиментальность детей. Покрытая золотом, статуя Счастливого Принца, с точки зрения самого автора, является произведением искусства.

Основное противоречие современного Уайльду буржуазного общества — противоречие между респектабельностью, богатством, с одной стороны, и бедностью, с другой стороны, нашло отражение в сказках Уайльда: «...его сарказм и парадоксы направлены против сытости богатых... Гуманистическая тема — неотъемлемая часть всех сказок Уайльда»². Уайльд в некоторой степени следует сентиментальным традициям эпохи, отразившимся в сочинениях

¹ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 36.

² Кириллова Л. Я. Роль сказочного начала в реализме Оскара Уайльда // По страницам русской и зарубежной литературы. Ташкент, 1974. — С. 158.

ведущих романистов того времени Чарльза Диккенса и Чарльза Кингсли. На первый взгляд, он поддерживает свойственное им милосердие.

Но противоречие самой эпохи заключалось и в том, что милосердие и щедрость подвергались осуждению и критике. Среди современников Уайльда Джордж Гиссинг (1857–1903) был ярким противником благотворительности. Он критиковал Диккенса за то, что в благотворительности он видел путь к спасению, целебную силу, способную привести к пониманию бедных богатыми. Уайльд, подобно Гиссингу, критически относится к такому способу решения проблемы социальной несправедливости.

Формальная филантропия ни к чему не ведет, а лишь затягивает кардинальное решение любого вопроса. В статье «Душа человека при социализме» Уайльд выражает свое отношение к благотворительности и альтруизму как к некой форме эмоциональной тирании, которая увековечивает бедность и социальную несправедливость, притупляет политическое сознание бедных, ведет к покорности и раболепству и ничего в корне не меняет¹. Более того, благотворительность унижает и того, кто просит, и того, кто дает; это обман, принципиально не решающий проблему. По мнению Уайльда, «нельзя благодарить за оказанную щедрость». Истинная щедрость только тогда является щедростью, если не требует благодарности. Добро должно быть сущностью человека, его нравственной потребностью: человек поступает благородно не потому, что так надо, а потому, что иначе не может².

Пренебрежение милосердием может показаться преувеличенным. Но в этом тоже заключается парадокс Уайльда. Он выражает свое негативное отношение к благотворительности, потому что она не способна вылечить болезни общества, а лишь продлевает процесс выздоровления, становясь, как это ни парадоксально, частью этого недуга. Однако благотворительности в узком смысле слова Уайльд противопоставляет благотворительность в широком ее понимании, как проявление чуждой обществу божественной

¹ «charity is a ridiculously inadequate mode of partial restitution» (Letters, 2000.– P. 1081).

² Такую точку зрения отстаивал известный немецкий философ Иммануил Кант (1724 –1804).

благодати. То, что жизненно важно для индивидуума, может не иметь никакого значения, с точки зрения общества. Самопожертвование важно только для самосовершенствования. Способность отказаться от ценностей и благополучия не для общества, а для собственного духовного блага приводит к божественному благословию, для Уайльда самому важному¹. Духовно богатым становится человек лишенный материальных благ.

Уайльд ратует за свободу от собственности вообще среди всех людей в обществе; она не только вызывает раздражение у немущих, но просто обременяет ненужными заботами самого собственника. Уайльд мечтает об эстетическом рае, в котором не будет ни бедных, ни богатых; поэтому религиозная концовка сказок дает ему возможность увести читателей от возможных и необходимых политико-экономических способов разрешения конфликтов, вызванных бедностью и несправедливостью. Учение Христа о служении людям и полном самоотречении становится путеводной звездой к совершенству. В концепции Уайльда, Христос — символ страдания, а страдание — прекрасно; чувство радости эгоистично по своей сути, страдание же очищает, облагораживает, оно создает новые нравственные ценности, и сама любовь рождена из страдания и боли².

Две, как представляется, самые романтические сказки «Счастливый Принц» и «Соловей и Роза», больше остальных повествуют о самопожертвовании и самосовершенствовании, для Уайльда понятий совпадающих; в этом совпадении, с точки зрения писателя, заключается главный парадокс бытия — и повествования о нем. Уайльд приходит к проповеди страдания как к способу самореализации, самосовершенствования. В сказках он показывает, что страдание — обратная сторона свободы и эстетического наслаждения, что сочетание страдания и наслаждения как единого целого ведет к совершенству. Это показано и в «Счастливом Принце» и в «Соловье и Розе». Отчасти, быть может, подсознательно Уайльд в своих произведениях высвечивает свое художественное понимание обратной стороны Прекрасного.

¹ «it is not of the state of the poor that [Christ] is thinking, but of the soul of the young man, the lovely soul that wealth was marring» (Letters, 2000.— P. 480)

² Brasol B. Oscar Wilde. The Man — the artist. — London, 1938. — P. 200.

Прекрасное и Страдание — одно целое, которое и есть сама Жизнь. К такому выводу он приходит сам и стремится подвести читателя.

Уайльд придает своим сказкам романтический характер; он сталкивает реальное с нереальным лишь для того, чтобы показать преимущество иллюзии. Видя торжество жизни, Уайльд, для которого мечта выше действительности, делает шаг, возможный для эстета только, если он страстно желает спасти мечту о царстве прекрасного на земле¹. Его эстетизм, новый эстетизм, благородный, подходит к «религиозным безднам». Он верит только в высшую справедливость, которая поможет претворить жизнь в красоту.

Религиозные мотивы пронизывают все сказки Уайльда; в семи сказках из девяти прослеживаются евангельские мотивы. Даже в тех сказках, в которых нет прямого упоминания о Христе, ощущаема та или иная его заповедь: в «Преданном друге» — возлюби ближнего своего, в «Замечательной Ракете» — умерь свою гордыню. В противопоставлении Христа деспотичному миру действительности заложен глубокий смысл сказок. Для Уайльда только Иисус может воплотить в своем образе сочетание эстетики и этики; в реальной жизни оно неосуществимо. Уайльд выносит

¹ Бердяев Н. Смысл творчества. Творчество и красота. Искусство и теургия. М: АСТ, 2002. — С. 215–216. «Новый эстетизм не был академическим, классическим искусством для искусства. Эстетизм стремился стать новой религией, выходом из этого уродливого мира в мир красоты, Эстетизм хотел быть всем, быть другой жизнью, он переливался за границы искусства, он жаждал претворения бытия в искусство, отрешение от бытия, жертвы жизнью этого мира во имя красоты. ...Но эстетизм не верит в реальное претворение, преображение этого мира, в уродстве лежащего, в истинный мир красоты, в красоту как в сущее. В религии эстетизма красота противоположна сущему, она — вне бытия. Эстетизм бессилён творить красоту как последнюю и наиреальнейшую сущность мира. Эстетизм не теургичен. В этой призрачности, в этом антиреализме — глубокая трагедия эстетизма, в этом семя его смерти. Эстетизм уходит в мир призрачный, в красоту как не сущее, от уродства сущего. Если бы эстетизм творчески достиг последней красоты сущего, он бы спас мир. Ибо красота мир спасет, по словам Достоевского. В подлинном, благородном эстетизме была религиозная тоска. Эстетизм подходит к религиозным безднам. Эстетизм обострил до крайности неудовлетворенность уродством жизни, невозможностью дальше жить в этом уродстве.

приговор обществу в аллегорической форме. Соединив этику с эстетикой в образе Христа, он говорит об учении Христа как об откровении, сошедшем на человека свыше. Этому откровению нельзя научить; его можно только почувствовать и от этого стать чище, возвышеннее: *«He does not really teach one anything, but by being brought into his presence one becomes something»*¹. Именно так Иисус открыл глаза Великану–эгоисту на его эгоизм. Построив высокую стену, Великан никого не пускал в свой сад и эгоистично хотел любоваться им в одиночестве: *«Мой сад — это мой сад»* (*«My own garden is my own garden»*)².

«Уход от общества» закончился тем, что в саду постоянно была Зима, а долгожданная Весна так и не приходила; любоваться в одиночку цветущим садом Великану–эгоисту не удавалось. Но негласное появление Христа в образе маленького мальчика, пробравшегося вместе с ребятами в сад Великана и бессильного дотянуться до зеленой ветки, олицетворяет человеческие страдания и пробуждает чувства Великана: у него *«понемногу начало оттаивать сердце. — Каким же я был эгоистом! — ужаснулся он. Теперь мне понятно, почему Весна не спешила в мой сад. Посажу–ка я этого бедного мальчугана на дерево, а потом пойду и разрушу стену, чтобы сад мой навсегда стал местом для детских игр»* (*«And the Giant's heart melted. — How selfish I have been! He said. Now I know why the Spring would not come here. I will put that boy on the top of the tree, and then I will knock down the wall, and my garden shall be the children's playground forever and ever»*)³. Божье благословение пришло к Великану, потому что ему было *«по–настоящему стыдно за то, как он обходился с детьми»* (*«He was really very sorry for what he had done»*)⁴, и мечта его сбылась: сад расцвел, пришла Весна. Таким образом, Бог указал путь, как можно прийти к совершенству через сострадание, которое испытал Великан благодаря сошедшему на него откровению, благодаря новому пониманию жизни, основанному на способности жертвовать и отдавать, на сознании, что нет разницы между

¹ Letters, 1962. — P. 487.

² «The Selfish Giant». — P. 48.

³ Ibid. P. 50.

⁴ Ibid.

людьми¹. В этом и есть высшее наслаждение. Стена разрушена, дети играют в саду: «они самые красивые его цветы» (*«the children are the most beautiful flowers of all»*)².

Однако альтруизм ведет к трагическим последствиям. Когда маленький мальчик вновь появляется в саду, Великан замечает на его ладонях и ступнях следы от ран. Когда Великан спрашивает его: «Кто посмел нанести тебе увечья?» (*«Who hath dared to wound thee?»*), мальчик – Иисус отвечает: «Это раны, причиненные любовью» (*«Nay! But these are the wounds of love»*)³. Уайльд подчеркивает жертвенную сущность любви. Любовь требует жертв: человек, жертвуя собой ради любви, может умереть физически, но не духовно; он обретает духовное бессмертие. Духовное выше материального. Последовавший за признанием мальчика комментарий автора подчеркивает возвышенную силу любви: «Внезапно он (Великан) почувствовал благоговейный страх в присутствии младенца и опустился перед ним на колени» (*«a strange awe fell on him, and he knelt before the little child»*)⁴.

В сказке «Счастливый Принц» Ласточка, погруженная в собственные мечты о предстоящем перелете в теплые страны, подобно Великану, из сострадания начинает осуществлять благородные намерения Принца, постепенно забывая о себе (о своих планах торжественного перелета в Египет). Ласточка становится исполнителем воли Счастливого Принца и его далеко идущих альтруистических намерений. Она, подобно апостолам Христа, начинает раздавать милостыню по указанию Принца (Всевышнего).

И вновь, несмотря на то, что жизнь вторгается в сказку и приносит смерть, любовь побеждает страх смерти, потому что духовное выше материального. Уайльд торжественно заявляет, что убить можно тело, но не душу; душа бессмертна; физическая смерть, как это ни парадоксально, означает победу жизни духа — любви. Уайльд показывает, что материальные ценности — ничто, по

¹ «there is no difference at all between the lives of others and one's own life» (Letters, 1962. — P. 480).

² «The Selfish Giant», P. 51.

³ Ibid. P. 52.

⁴ Ibid.

сравнению с духовными. Он проводит параллель между Христом и Сказочным Принцем. Принц, как Христос, пожертвовав собой для счастья людей, становится духовно богаче. Он, как Христос, «растворился» в благодеяниях и, таким образом, выполнил до конца свою миссию исправления уродливой действительности, обрел бессмертие. Недаром его оловянное, но оттого не менее благородное, сердце не расплавилось в печи, а потребовалось самому Господу: «Это расколотое свинцовое сердце абсолютно не поддается переплавке в печи... И Ангел принес Ему (Господу) разбитое сердце из свинца» (*«This broken lead heart will not melt in the furnace... And the Angel brought Him (God) the leaden heart...»*)¹.

Однако сама жизнь в образе благодетельствующих персонажей — бедного студента или девочки-торговки — не в состоянии оценить щедрость Принца: юноша подумал, что сапфир — от богатого поклонника: (*«This is from some great admirer»*)²; девочка решила, что драгоценный камень — всего лишь кусочек стекла: (*«a lovely bit of glass»*)³. Уайльд хочет показать, что альтруизм и жертвенность — бесполезны. Несмотря на то, что «лица детей порозовели» (*«the children's faces grew rosier»*)⁴, от этого их жизнь не станет лучше; бедные останутся бедными, богатые — богатыми, а утилитаризм и прагматизм в обществе будут набирать силу.

Точно так же и в сказке «Соловей и Роза» ни Студент, ни его возлюбленная не способны оценить ни величия жертвы Соловья-художника, ни истинной ценности цветка любви. Сентиментальный Соловей, движимый печалью Студента, решается на все, чтобы создать Красную Розу. Для него главное — не жизнь, а любовь, поэтому он идет на смерть ради любви, и чем ближе Соловей к заветной цели, тем ближе он и к смерти: «Все мучительнее и мучительнее становилась боль, все отчаяннее и отчаяннее становилась его песнь, ибо пел он о Любви, что обретает совершенство в Смерти, о Любви, что не умирает в могиле» (*«Bitter, bitter was the pain, and wilder and wilder grew her song, for she sang of the Love that is perfected by Death, of the Love that dies*

¹ «The Happy Prince». — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 38.

² Ibid. P. 34.

³ Ibid. P. 35.

⁴ Ibid. P. 36.

not in the tomb»)¹. На этом противопоставлении любви и смерти строится очередной парадокс Уайльда, который не раз говорил, что «где нет крайностей — там нет любви, а где нет любви — там нет понимания»².

В сказке Соловей–художник противопоставлен враждебному обществу, которое не в состоянии по достоинству оценить настоящее произведение искусства. Для Соловья художественное воображение становится волшебной силой искусства³, а Красная Роза как произведение искусства является символом совершенства, достигнутым через самопожертвование. История Соловья — аллегория, гимн всепоглощающей любви, которая священна для настоящего художника. Соловья в европейской литературе прославило его пение и, естественно, он ассоциируется с образом художника. Искусство наделено великой силой преображения, зовущей саму жизнь следовать своему примеру. Об этом Уайльд говорит в «Упадке лжи». Устами Вивиана он сравнивает произведение искусства с великолепной пышной розой («*marvellous many-petalled rose*»), в которой восхищенная толпа («*wondering crowd*») находит множество значений. Автор считает, что задачей искусства является создание прекрасной формы, и Соловей–художник выполняет эту задачу, создавая Красную Розу из крови своего пронзенного шипами сердца.

Соловью противопоставлены Студент и его возлюбленная — порождение утилитарного мира, в котором главное — материальные ценности. Они оба лишены чувства эстетического восприятия. Уайльд пишет по этому поводу, что Студент и девушка слишком эгоистичны, чтобы любить⁴. Из эгоистических соображений они не воспринимают абстрактную красоту; настоящим художественным вкусом наделен лишь Соловей, «истинный влюбленный», который способен любить и страдать: («*He [the Student] seems to me a rather **shallow young man**, and almost as bad as the girl he thinks he loves. The Nightingale is the **true lover**, if*

¹ «The Happy Prince». — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 45.

² Эллманн Р. Оскар Уайльд. — М.: Издательство Независимая Газета, 2000. — С. 24.

³ Letters, 2000. — P. 476.

⁴ Ibid.

*there is one. At least, is Romance, and the Student and the girl are, like most of us, unworthy of Romance»*¹.

Но самопожертвование Соловья не принесло ожидаемого результата: Роза оказалась Студенту ненужной, так как девушка не захотела приколоть ее к своему платью, сам он не оценил поступок Соловья. Уайльд акцентирует наше внимание на том, что Студент не понимает язык птиц: «Студент... не понял ни слова из того, что Соловей ему говорил» (*«The Student...could not understand what the Nightingale was saying to him»*)². Безразличие Студента к соловьиной песне символизирует непонимание публикой истинного произведения искусства. В этом заключается контраст между искусством и жизнью, который усиливается тем, что Студент «смыслил лишь в том, что написано в книгах» (*«only knew the things that are written down in books»*)³.

Студенту — представителю реального мира, важнее оказываются Логика и Философия; ибо Любовь «ничего не доказывает» (*«it does not prove anything»*)⁴. Он во всем ищет практический смысл, пользу: «В сущности своей она (Любовь) совершенно непрактична, а мы живем в практический век» (*“in fact it [Love] is quite unpractical, and, as in this age to be practical is everything...”*)⁵. В Искусстве также пользы нет. Однако парадокс заключается как раз в том, что истинная ценность Искусства в его бесполезности. Оно недоступно обычному уровню понимания; именно поэтому оно выше жизни. Только Искусство рождает наслаждение и сострадание. Соловью как художнику дорога его песня, которая стала рождением новой любви, физически воплотившейся в Красной Розе. Любовь художника к своему творению сродни любви Христа ко всему человечеству.

В результате, Студент и Соловей говорят на разных языках, и для каждого существуют разные ценности: материальные для Студента и духовные для Соловья. Студент — прагматик, Соловей — романтик. Для него любовь выше мудрости и богатства:

¹ Letters, 2000, P. 480.

² «The Nightingale and the Rose». — P. 43.

³ Ibid. P. 43.

⁴ Ibid. P. 46.

⁵ Ibid.

«И все же Любовь дороже Жизни... Будь верен своей любви, ибо, как ни мудра Философия, Любовь мудрее» («*Yet Love is better than Life*»,...«*You will be a true lover, for Love is wiser than Philosophy*»)¹. Парадокс в том, что Студент противопоставляет Философию Любви, не понимая того, что само слово «философия» означает «любовь к мудрости», а настоящая Любовь, как известно, несет в себе глубокий философский смысл.

Однако Уайльд всем своим повествованием дает понять, что Роза, созданная Соловьем ценой собственной жизни становится памятником ему же. Еще в своей первой лекции по эстетике «Возрождение английского искусства» Уайльд прослеживает связь художественного опыта, воплощенного в произведении искусства и зрительской реакции, эстетическом восприятии; он отмечает откровенную связь боли и страдания с великой силой искусства²: отчаяние художника вызывает восхищение у созерцателя, его боль кажется зрителю прекрасной, а упоминание об Адонисе — герое греческой мифологии — предполагает мысль о том, что творение художника является для него великолепным памятником собственному самопожертвованию.

Как мы уже видели, для Уайльда Красная Роза — символ любви, красоты и совершенства, произведение искусства; великолепие Розы воплощает мученичество самого художника. Красота — следствие муки. Красота и страдание рождают любовь и сострадание. Воскликание Соловья: «То, что для меня радость, для него страдание» («*What is joy to me, to him is pain*»)³ созвучно «Возрождению английского искусства»: достигнуть любви и совершенства можно только через боль и страдание. Отчаяние художника способно «позолотить шипы», а «целебная сила» творчества, которое «соткано из страданий» оказывает живительное действие на жизнь обычных людей, доводя ее до

¹ «*The Nightingale and the Rose*». — P. 42.

² «for our delight his [poet's] despair will gild its own thorns, and his pain, like Adonis, be beautiful in its agony: and when the poet's heart breaks it will break in music» («*The English Renaissance of Art*» in *Essays and Lectures*, p. 135; *Letters*, P. 85).

³ Oscar Wilde. *Fairy Tales*. — M.: Progress Publishers, 1979. — P. 40.

совершенства¹. В этом и проявляется превосходство искусства над жизнью.

Однако Уайльд выражает разочарование и печаль по поводу того, что в современной ему Англии вряд ли кто способен следовать за искусством; напротив, разрыв между искусством и жизнью непостижимо велик. Искусство создает прекрасную розу, которая просто и обыденно уничтожается жизнью: гибнет под колесами телеги. «Положительный персонаж» Соловей умирает совершенно бесцельно, не совершив доброго дела; Студент навсегда останется реалистом и практиком, понимающим только Логику и Философию.

Образ Соловья, при всем внешнем различии, близок образу маленького Ганса из сказки «Преданный друг» («*The Devoted Friend*»), который всегда поступает правильно и не знает неверного пути. Он не задумывается о реальности; он — идеальный герой, живущий в реальной действительности. Маленький Ганс умирает, но его смерть, как и смерть Соловья, Счастливого Принца или Ласточки, ничего не меняет в существующем положении вещей: Мельник по-прежнему будет слыть преданным другом, и его слова, как и раньше, будут производить впечатление на окружающих.

«Преданный друг» — философско-эстетическая притча², в которой автор выступает в «литературной маске» и рассказывает не от своего имени, а от имени своего персонажа — Коноплянки, преломляя все происходящее через условную точку зрения, используя прием «рассказ в рассказе». «Преданный друг» — самая парадоксальная сказка, в которой Уайльд, не терпящий

¹ «...incomplete lives of ordinary men». («The English Renaissance of Art» in *Essays and Lectures*, P. 135; *Letters*. P. 85).

² Выготский Л. С. считает, что «всякая [притча] говорит всегда больше, чем то, что заключено в ее морали». (Выготский Л. С. *Психология Искусства*. — СПб., Изд. Азбука, 2000. — С. 151).

Потебня А. А. считает, что притча применяется к действительным случаям, для того чтобы объяснить последние (Выготский Л. С. *Психология Искусства*. — С. 135).

Мансон считает, что притча применяется к действительным случаям, для того чтобы объяснить саму проблему: «The secondary subject of a parable is the story itself, and the primary subject matter is the principle or feature being illustrated...» (Munson Ronald. *The way of words: An informal Logic*. — Boston, 1976).

нравоучений, открыто говорит о морали. Изображенный здесь контраст — богатства и бедности, помогает глубже уяснить эгоистическую мораль собственника.

Трогательная история добродушного маленького Ганса, поверившего красивым словам богатого и жадного Мельника о дружбе и погубленного им, стала парадоксальным воплощением «красивой лжи» и ее отрицательных последствий. В этой сказке нравственные проблемы поставлены с особой остротой. Главный конфликт произведения носит сугубо нравственный характер, разворачивающийся, однако, на фоне социального контраста: дружба, которой руководствуется в своих поступках Ганс, и дружба мнимая, воплощенная в речах Мельника, зримо контрастируют, получают у автора однозначную оценку.

В притче заключено противоречие, поэтому само действие развивается все время в двух планах, причем оба плана нарастают одновременно, разгораясь и повышаясь так, что, в сущности, они составляют одно и объединяются в одном действии, оставаясь все время двойственными по своей природе. Одновременно с этим развивается и наше эстетическое восприятие притчи, которое происходит тоже, соответственно, в двух планах. Задача Уайльда, тем временем, стилистическими приемами воздействия, с помощью контраста и парадокса, возбудить в нас два стилистически противоположно направленных и окрашенных чувства и затем разрушить их в катастрофе притчи. Такой катастрофой является заключение, в котором объединяются оба плана в одной фразе или в действии, обнажая свою противоположность, доводя противоречие до апогея и вместе с тем разряжая ту двойственность чувств, которая все время нарастала в течение повествования. Происходит как бы короткое замыкание двух противоположных токов (планов), в котором самое противоречие это взрывается, сгорает и разрешается, порождая новое. «Аффективное противоречие, вызванное этими двумя планами притчи, есть истинная психологическая основа нашей эстетической реакции»¹.

Попытаемся вскрыть заложенное в притче противоречие, различить те два плана, в которых она развивается в противоположных направлениях.

¹ Выготский Л. С. Психология Искусства. — СПб.: Изд. Азбука, 2000. — С. 196.

С первых страниц сказки мы узнаем, что соседи считают дружбу Ганса и Мельника странной, потому что богатый Мельник никогда ничего не давал преданному ему Гансу («...*the neighbours thought it strange that the rich Miller never gave little Hans anything in return...*»)¹. Но Ганс даже и не думает обижаться на Мельника, он искренне верит, что Мельник его друг: «Вот так и трудился маленький Ганс на Мельника, а сам Мельник говорил о дружбе много красивых слов, которые Ганс, как прилежный ученик, записывал в блокнот и потом читал перед сном» («*So Little Hans worked away for the Miller, and the Miller said all kinds of beautiful things about friendship which Hans took down in a notebook, and to read over at night, for he was a very good scholar*»)².

Уайльд описывает Ганса так: «...честный паренек по имени Ганс» («...*an honest little fellow named Hans*»)³. Речь идет о дружбе, где роли героев удивительно несхожи, являются крайностями. Мельник настолько одурманил Ганса своими речами о дружбе, что бедный Ганс согласен скорее не доверять себе, нежели Мельнику, который «так красиво говорил о дружбе».

Чем больше говорит Мельник о дружбе, тем преданнее служит ему Ганс, и тем очевиднее контраст между искренностью и лицемерием, трудолюбием и туеядством. Это противопоставление подчеркивается речевыми парадоксами: «Сейчас ты только на практике знаешь, что такое дружба; когда-нибудь ты сможешь о ней рассуждать» («*At present you have only the practice of friendship; some day you will have the theory also*»)⁴.

Мельник, который в парадоксальной манере разглагольствует о дружбе, вызывает осуждение и гнев у автора. В остроумном противополжении: «делать – то легко, а говорить трудно» («*talking is much the more difficult thing of the two*»)⁵ заключается логический парадокс ситуации, который находит языковое выражение в речах Мельника.

¹ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 55.

² Ibid. P. 64.

³ Ibid. P. 54.

⁴ Fairy Tales by Oscar Wilde. «The Devoted Friend». — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 56, 57, 63.

⁵ Ibid. P. 57.

Контраст настраивает нас определенным образом: мы понимаем, что дружба Мельника фальшива, и сочувствуем Гансу, который обманывается, считая Мельника «своим лучшим другом» (*«the Miller... is my best friend»*)¹. Это видно с самого начала, но мы продолжаем следить за их «дружбой». Мельник все больше унижает Ганса своими постоянными упреками: «Ты очень ленив... Я думаю, что тебе следует больше трудиться» (*«you are very lazy... I think you might work harder»*)², но Ганс боится лишь одного: прослыть не таким «преданным другом», как он, Мельник: «Дружба с тобой мне дороже моих серебряных пуговиц» (*«I would much sooner have your good opinion than my silver buttons...»*)³.

Однако упреки Мельника извращают действительность, они настолько несправедливы по отношению к Гансу, что переворачивают все «с ног на голову». В ответ на низкое обвинение Ганса в лени Мельник слышит только его хвalebные речи о том, как он, Мельник, красиво рассуждает о дружбе. Более того, Ганс не уверен, что когда-то сможет научиться у Мельника красноречию: *«I am afraid I shall never have such beautiful ideas as you have»*⁴. Мельник — преданный друг только на словах. На деле он — ленивый и циничный потребитель: «Мельник постоянно посылал Ганса с разными поручениями или просил помочь ему на мельнице» (*«the Miller was always... sending him (Hans) off on long errands, or getting him to help at the mill»*)⁵.

Противоречие между двумя планами в переживаниях самого Ганса и между истинной и ложной картиной вещей продолжает развиваться. Речь Мельника, абсолютно противоположная его поступкам, напыщенная и лицемерная: «...друзей не забывают» (*«...friendship never forgets»*) противопоставлена речи Маленького Ганса, искренней и дружелюбной: «Мой дорогой друг,.. мой самый лучший друг, забирай все цветы, какие только есть в моем саду» (*«My dear friend, my best friend, you are welcome to all the flowers*

¹ Fairy Tales by Oscar Wilde. «The Devoted Friend». — Moscow Progress Publishers, 1979. — P 61–62.

² Ibid. P. 62.

³ Ibid. P. 60.

⁴ Ibid. P. 63.

⁵ Ibid. P. 64.

in my garden»)¹. Чем больше разглагольствует Мельник о дружбе, тем яснее неискренность его слов; чем покорнее Ганс выполняет все его задания, тем ближе он к смерти, которая становится единственным способом освобождения от пут мнимой дружбы Мельника, от вечно унижительного состояния «друга».

Финал оставляет противоречивое впечатление: высшие минуты истинного благородства падают на минуты гибели. В этом и есть катастрофа притчи «Преданный друг». Думается, что впечатление от этой притчи может быть названо, без всяких прикрас, трагическим, потому что соединение двух противоположных планов создает переживание, характерное для трагедии. К концу повествования весь конфликт чувств собирается как бы в одну точку в той самой катастрофе, которая, дойдя до крайней степени напряжения, разрешается одним ударом. Двойственности чувств уже нет места: акценты расставлены четко, и нет сомнений, кто настоящий друг, а кто — жалкий потребитель. Стилистические приемы, такие как контраст и речевые парадоксы способствуют возникновению у читателя совершенно противоположных чувств, развивающихся с равной силой, но «совершенно вместе»².

Катастрофа, в которой замыкаются два плана притчи, одновременно знаменует и гибель, и торжество героя, трагедию и парадокс. Катастрофа приходится на тот момент, когда скупой Мельник, из страха, что лишится нужной вещи, не дает Гансу фонарь, отправляя его в сильную бурю за доктором для своего сына; неизбежным следствием становится гибель Ганса.

Внутреннее противоречие сказки, контраст между последним предательством Мельника и последней жертвой Ганса доходит до предела и на высшей своей точке разрешается мученической смертью маленького Ганса. В этом контексте кощунственно-парадоксально звучат слова Мельника о себе: «Страдает тот, кто щедр» («*One certainly suffers for being generous*»)³. Эта фраза, составленная из двух совершенно разных планов притчи (в отношении Ганса — это правда, в отношении Мельника — это ложь), становится

¹ Ibid. P. 58, 60.

² Выготский Л. С. Психология Искусства. — СПб.: Изд. Азбука, 2000. — С. 170.

³ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 66.

параболической мыслью¹ всего произведения, так как дает философско–эстетическую оценку героям повествования.

Противопоставление положительных героев отрицательным наблюдается в каждой сказке. Однако Уайльд, как это ни парадоксально, всегда недолюбливал своих положительных персонажей, считая их скучными, поэтому в своих сказках он не заостряет на них внимания. Это подтверждает и одно из его писем, где он говорит о том, что хорошие люди — обыкновенные, банальные и, следовательно, неинтересные. Плохие же люди, с точки зрения искусства, — притягательная тема для изучения. Они колоритны, разнообразны и удивительны. Хорошие люди взывают к рассудку, плохие же будят воображение². Более того, автор дает двойственную оценку каждому герою. Разве кто–нибудь скажет, что в своих речах Мельник неправ? Разве можно осуждать Ганса за преданность и исполнительность? Однако нравоучительный характер истории их взаимоотношений не затушевывается Уайльдом: за словами Мельника скрывается демагог и хищник; за поступками Ганса — доброе, отзывчивое сердце, но в то же время и безропотность, отсутствие чувства собственного достоинства, крайняя наивность. Трагический конец бедного Ганса, последние слова Мельника о покойном не оставляют места для разночтений: «этические симпатии» писателя на сей раз акцентированы очень четко.

К сожалению, в жизни самого Уайльда история его дружбы с лордом Дугласом оказалась сходной с историей Ганса и Мельника. В этой дружбе Уайльд так же, как и преданный Ганс, стал жертвой бездушия, эгоизма и собственных иллюзий.

¹ **Параболическая мысль** обычно является стержнем интеллектуального произведения. (Словарь литературоведческих терминов под ред. Тураева. — С. 106.)

Парабола — интеллектуализм в литературе. — единение философского и художественного начал в образном мышлении... Принцип параболы лежит в основе притчи: повествование удаляется ... от конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и дает его философско–эстетическое осмысление и оценку... частный факт передает комплекс общественных противоречий и отношения к ним автора...(Там же. С. 295).

² Валова О. М. Проблемы изучения литературы рубежа 19–20 веков. — С. 67–68.

Второй сборник сказок «Гранатовый домик» («*A House of Pomegranates*»), вышедший в ноябре 1891 года, был встречен публикой, можно сказать, враждебно. Если в сборнике «Счастливый Принц и другие сказки» читателя восхищала гармония между тонкой игрой ума писателя и романтическим пафосом, то во втором томике сказок эта гармония была нарушена большим числом мельчайших декоративных подробностей и, одновременно, глубочайшим моральным пафосом.

Во втором сборнике сказок также доминирует нравственная проблематика. Христианская мораль представлена в сказках на уровне самых обыденных проблем бытия. Такого рода проблемы представляют особый интерес, так как сплошь и рядом не совпадают с полемически заостренными теоретическими декларациями писателя о разрыве между этическим и эстетическим началом: например, в «Молодом Короле» и «Звездном Мальчике» («*The Star Child*») явно высказано то сочувствие к бедным и несчастным, о котором писатель с иронией говорит в «Упадке лжи». В «Дне рождении Инфанты» уродливый Карлик обладает возвышенной и светлой душой. Жестокость красавицы Инфанты отвратительна и заставляет забыть о ее внешней красоте. Душа Инфанты уродлива, а безобразная душа творит зло. Только через милосердие лежит путь Звездного Мальчика к красоте и престолу. Таким образом, в сборнике утверждается решающее значение красоты души.

Парадокс, однако, проявляется в том, что, несмотря на сильнейший моральный аспект второго томика сказок, именно он существенно отразил эстетическое кредо Уайльда, основные положения которого изложены в «Упадке лжи» и «Критик как художник». В своих критических диалогах, появившихся в «*The Nineteenth Century*» в 1889 году в промежутке между выходом двух томиков сказок, и оформленных в 1891 году в сборник критических статей под названием «Замыслы» («*Intentions*»)¹, Уайльд произносит приговор жизни одной фразой: «Жизнь

¹ Чуковский К. И.: «Есть у Оскара Уайльда книга,.. она полна парадоксов, но в ней каждое слово — правда. Эта книга называется «Замыслы». (Оскар Уайльд. Замыслы. под ред. Чуковского К. И. ПСС. СПб., 1912. — С. 523).

подражает искусству намного больше, чем искусство — жизни» («*Life imitates Art far more than Art imitates Life*»)¹. Автор «Замыслов» провозглашает: «Искусство выше жизни» и «Искусство ничего не значит...». В «Замыслы» входят трактаты «Критик как художник», «Упадок лжи», «Кисть, перо и отравка» («*Pen, Pencil and Poison*»); они построены в форме диалога (и имеют подзаголовки «диалог»). Уайльд, таким образом, вовлекает читателя в дискуссию по вопросам искусства. От лица всех сторонников «нового английского Возрождения» (так он называет эстетское движение в Англии) он провозглашает свой художественный символ веры.

Каждый трактат отражает эстетические взгляды Уайльда — парадоксалиста: он продолжает отстаивать суверенность эстетики, провозглашать совместимость искусства и преступления, необходимость греха как повода для раскаяния, утверждать превосходство искусства над жизнью, скорбеть об упадке лжи в искусстве: «*What I am pleading for is Lying in Art*»².

«Критик как художник» — важнейший для понимания эстетики Оскара Уайльда диалог, в котором «неистошимый парадоксалист» (Н. Пальцев)³, «действуя по принципу, от заведомо невозможного ко вполне реальному», выстраивает логичную систему аргументации, коварство и привлекательность которой очевидны и заключаются в якобы непричастности самого автора к происходящему диалогу между двумя «пресыщенными денди» — членами клуба «Усталых гедонистов».

В трактате «Кисть, перо и отравка» преступник, а преступник в викторианском обществе ассоциировался с анархистом, изображен как художник, и критик, и денди. В своем эссе Уайльд отдает дань художнику — преступнику Томасу Уэйнрайту. Уайльд доказывает мнение парадоксальное с точки зрения общественной

Отстаивая свои эстетические взгляды в теоретических статьях, вышедших под заголовком «Замыслы» в 1891 году, Уайльд тем самым противопоставил себя обществу и принятым взглядам, провозгласив превосходство искусства над жизнью.

¹ Letters, 1962. — P. 982.

² «The Decay of Lying». Complete Works of Oscar Wilde. — Collins Classics, 1994. — P. 1072.

³ Пальцев Н. Вступление к Избранным произведениям Уайльда. — М. Республика, 1993.

морали, что преступление и творчество — одно и то же. Преступление, как и творческий процесс, доставляет эстетическое наслаждение, развивает воображение. Согрешить значит дать волю чувствам, зажатым жесткими социально–политическими рамками эпохи.

Уайльд проводит параллель между «утонченным художественным темпераментом» («*subtle artistic temperament*») Томаса Уэйнрайта, и «распущенностью» («*laxity*») свободомыслящих художников Бодлера и Готье. Более того, Уайльд в «Упадке лжи» восхищается «Преступлением и наказанием» Ф. М. Достоевского как психологическим шедевром, и соглашается с Раскольниковым: «За преступление наказывают обыкновенных людей, но не выдающихся личностей» («*crime, though it is punishable in ordinary men and women, is permitted to extraordinary beings*»)¹.

Отсутствие правил и, следовательно, полная свобода поведения, в понимании Уайльда, есть самый настоящий индивидуализм. Современные читатели не могли не почувствовать бунтарский дух в его толковании индивидуализма. «Личность, которой Уайльд придает подлинное значение, не признает ни законов, ни ограничений» («*The sort of individuality to which Oscar attaches great moment is one which recognizes no law or authority*»)². Противопоставление индивидуализма общественным нормам поведения у Уайльда очень явственно, как это ни парадоксально, приобретает откровенно демократические очертания в трактате «Душа человека при социализме»: «Непослушание, с точки зрения тех, кто знаком с историей, на самом деле — достоинство. Только оно ведет к развитию человечества, только бунт способствует прогрессу» («*Disobedience, in the eyes of any one who has read history, is man's original virtue. It is through disobedience that any progress is made, through disobedience and through rebellion*»)³.

Уайльдовская проповедь индивидуализма заставляет задуматься над состоянием общества, в котором удивительным образом сочетаются меньшинство — тонко чувствующие, понимающие

1 Stokes, in the Nineties. — P. 107.

2 Varty, Preface to Oscar Wilde. — P. 55

3 «The Soul of Man under Socialism». Complete Works of Oscar Wilde. — Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994.

души, — и большинство, верное господствующему пренебрежению эстетическими ценностями. Уайльд отождествляет культуру с анархией, культивирует глубоко личное понимание индивидуального, мистически воображаемого и проносит его через всю свою жизнь и творчество.

Проводя параллель между преступником и художником, Уайльд оправдывает грех, и, вместе с тем, раскаяние, которое должно, по его мнению, последовать за совершенным преступлением: Звездный Мальчик из одноименной сказки жесток ко всем, даже к матери, которая любит его; построенная на контрасте трогательная речь, обращенная к матери, передает сам момент раскаяния героя: «Мама, я отверг тебя в час своей гордыни. Не отвергай меня в час моего смирения. Я ненавижу тебя. Сможешь ли ты полюбить меня? Я был жесток с тобой. Сможешь ли ты простить меня?» (*«Mother, I denied thee in the hour of my pride. Accept me in the hour of my humility. Mother, I gave thee hatred. Do thou give me love. Mother, I rejected thee. Receive thy child now»*).¹ До раскаяния возвышается и Молодой Король. Однако не все персонажи Уайльда сознают свою вину: Инфанта (как Мельник и Замечательная Ракета из первого сборника сказок) осталась во власти своего тщеславия.

В сказках Уайльда тема греха и раскаяния тесно переплетается с темой великой любви, которая выше смерти. В сказке «Рыбак и его Душа» (*«The Fisherman and His Soul»*) Рыбак предпочитает Любовь Душе: (*«For her body I would give my soul»*)². И священник, и ведьма во всем друг другу противоположные приходят в ужас, когда Рыбак обращается к ним с просьбой помочь ему избавиться от своей души. Священник предупреждает, что «подобный грех не прощается» (*«that is a sin that may not be forgiven»*)³, а ведьма говорит Рыбаку, что «это ужасный поступок» (*«that is a terrible thing to do»*)⁴, помогая ему, однако, с помощью сатанинского ритуала избавиться от души. Став бездушным, Рыбак уже не может быть с любимой русалкой. Его сердце разрывается, и Душа проникает

¹ «The Star Child». — P. 197.

² «The Fisherman and His Soul». — P. 139.

³ Ibid. P. 138.

⁴ Ibid. P. 141.

в разбитое сердце. Познав грех и страдания, Рыбак обретает не только Душу, но и благословение Бога. Парадоксальным образом, грех находит оправдание и почитание: чудесные цветы, которые выросли на могиле влюбленных, говорят об их чистой любви: «Алтарь был усыпан неведомыми цветами, которые выросли в том уголке кладбища, где была могила нечестивцев (Рыбака и Русалки)» («... *the altar was covered with strange flowers of curious beauty from the Field of the Fullers*»)¹. Уайльд подчеркивает, что без души человек не способен согрешить, а, значит, и раскаяться. Таким образом, эта сказка навеяна библейским сюжетом о нераспоржимости души и тела.

В сборнике «Гранатовый домик» естественное и искусственное настолько тесно переплетаются, что усиленная, утрированная «эстетичность» сказок с их декоративным стилем и экзотическими пейзажами, лишь подтверждает, что «искусство лжи» — единственная задача художника. Эстетика внедряется во все сферы человеческого бытия, а декоративный стиль, поддержанный мифологическими мотивами, ведет нас в обитель красоты, которая откровенно противопоставлена уродливой действительности. Для Молодого Короля красота и искусство являются религией: Уайльд пишет о его «страстном влечении к красоте»: «Он (Молодой Король) стал проявлять признаки необыкновенной любви к прекрасному... он издал невольный крик радости... увидев ждущие его изысканные наряды и роскошные драгоценности... Его неудержимо влекло к себе все диковинное и драгоценное... Стены комнаты были сплошь увешаны богатыми гобеленами с изображениями, символизирующими Триумф Красоты» («*he had shown signs of that strange passion for beauty... the cry of pleasure broke from his lips when he saw the delicate raiment and rich jewels ... All rare and costly materials had certainly a great fascination for him... The walls were hung with rich tapestries representing the Triumph of Beauty*»)².

Однако не покидающее писателя острое ощущение красоты сливается с живым ощущением ее нравственного значения; возникает мысль о том, что только морально—отзывчивый человек

¹ Ibid. P. 176.

² Fairy Tales by Oscar Wilde. «The Young King». — P. 91—93.

улавливает истинно–прекрасное («Молодой Король»), этическое и эстетическое в восприятии Уайльда сливаются в нечто нераздельное («Звездный Мальчик»).

Для Уайльда чувство прекрасного всегда ассоциировалось с формой, которая дает возможность индивидууму наполнить творческим воображением все реально существующее, внести свой жизненный опыт, но эстетическое требование дополняется нравственными критериями¹. Соответственно, только сильное воображение, одухотворенное сильным чувством гуманности, открывает Молодому Королю истинную стоимость парчи, рубинов, жемчуга, и он становится настоящим королем, только проникнувшись неподдельным состраданием к беднякам, трудившимся над изготовлением драгоценностей: «В войну рабами сильных становятся слабые, а в мирное время рабами богатых становятся бедные» («...*In war the strong make slaves of the weak and in peace the rich make slaves of the poor*»)².

Если сравнивать оба сборника сказок Уайльда, следует отметить, что второй сборник, написанный для удовольствия как детей так и взрослых: («*I had as much intention of pleasing the British child as I had of pleasing the British public*»)³, не только более орнаментален, «более тщательно отделан»⁴ но и более философичен, а значит, ближе к жанру литературной сказки.

Молодой Король противопоставлен уже не городу, как Счастливый Принц, а всему миру, хотя он — в большей степени эстет, чей образ жизни не соответствует тому, что происходит в его королевстве. Молодого Короля не удовлетворяет «одинокое» любованиe прекрасным, когда он осознает социальную несправедливость, о которой говорит ему ткач в первом сне: «Да, он (Молодой Король) такой же человек, как и я. Единственная разница между нами — это то, что он ходит в красивой одежде, тогда как я красуюсь в лохмотьях, и если я обессилел от голода, то он мучается от обжорства» («*He [the Young King] is a man like myself. Indeed, there is but this difference between us — that he wears fine clothes while*

¹ Letters, 2000. — P. 1052, 1057.

² «The Young King». — P. 95.

³ Letters to the Editor of the Pall Mall Gazette. — P. 301–302.

⁴ Аграф М. Оскар Уайльд. Письма. — М., 1997. — С. 103.

*I [the poor] go in rags, and that while I am weak from hunger he suffers not a little from overfeeding»*¹.

Результатом становится откровение, сошедшее на Молодого Короля: он по-новому увидел окружающий его мир и постепенно приходит к пониманию того, что все в мире взаимосвязано, что все в ответе друг за друга: «*Whatever happens to another happens to oneself*»². Он отказывается от дорогих одежд и вновь одевается пастухом, считая, что его пышная коронация лишь усилит несправедливость и разобщенность людей: «Заберите все эти вещи и спрячьте их от меня. Хоть сегодня и день коронации, я не хочу их видеть и никогда не захочу. Ибо мантия эта соткана из Страданий, и ткали ее белоснежные руки Скорби, а этот рубин окрашен цветом безвинно пролитой крови, ну а в сердце этой жемчужины кроется Смерть» («*Take these things away, and hide them from me. Though it be the day of my celebration, I will not wear them. For on the loom of Sorrow, and by the white hands of Pain, has this my robe been woven. There is Blood in the heart of the ruby, and Death in the heart of the pearl*»)³. Подбор метафор подчеркивает не только контраст между Красотой и Страданием, но и парадоксальную связь между ними.

Отказавшись от всего ради людей, Молодой Король следует примеру Иисуса, олицетворяющего страдание, ставшего неотъемлемой частью его мирозерцания. Откровению, сошедшему на него, противопоставлена враждебность окружающих его придворных, архиепископа и даже тех несчастных, которые день и ночь трудятся на него, еле-еле сводя концы с концами.

Кающийся грешник противопоставлен враждебному обществу, не желающему принимать такого Короля, который не соответствует их традиционно сложившимся представлениям. Он, как Иисус, отвергнут.

В лице архиепископа, который должен был короновать юношу, Уайльд осуждает официальную церковь, оправдывающую социальное неравенство тем, что на то «воля божья». Вступая с ним в противоречие, Молодой Король становится угрозой

¹ Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 95.

² Letters, 1962. — P. 477.

³ «The Young King». — P. 101.

существующему порядку вещей, который не хотят менять ни церковь, ни знать.

Последовательное применение социальной антитезы вскрывает сущность современного писателю общества, основанного на неравенстве. Стремление Молодого Короля окунуться в жизнь сближает эстетику с этикой. Только сострадание способно творить чудеса: «И вдруг — о чудо! — через витражи собора заструился на него солнечный свет, и солнечные лучи, словно по волшебству, соткали из него мантию из золотых нитей, ... а его пастушеский посох расцвел, покрывшись белыми, белее жемчужин, лилиями» (*«And lo! Through the painted windows, came the sunlight streaming upon him, and the sunbeams wove round him a tissued robe. The dead staff blossomed, and bare lilies that were whiter than pearls»*)¹. Этим автор хочет показать, что роскошь, красота, произведения искусства — великие блага, но лишь тогда они достигнут истинного своего назначения, когда не будут сотканы «на станке скорби бледными руками страдания».

Так же как Счастливому Принцу, Молодому Королю открывается жестокий мир человеческих отношений, от которого спасает их сострадание. Но если Счастливый Принц приходит к само совершенствованию через размышление, то психология сказки «Молодой Король» сложнее и тоньше: его сострадание вызвано сложившейся социально-исторической обстановкой, при которой существующий порядок вещей препятствует объединению личного и общественного. Индивидуальность, ассоциирующаяся у Уайльда с независимым эстетическим наслаждением, парадоксальным образом пронизана социально-общественным духом. Чтобы облегчить страдания несчастных, Счастливый Принц приносит в жертву свою красоту, дойдя до того, что «выглядит ничем не лучше нищего» (*«little better than a beggar»*)². Молодой

¹ «The Young King». — P. 106.

Актриса Элен Терри поздравила Уайльда:

«They are quite beautiful, dear Oscar, and I thank you for them from my best bit of my heart. I think I love «The Nightingale and the Rose» the best... I should read one of them some day to nice people — or even not nice people, and make "em nice». (Isobel Murray. Introduction, Oscar Wilde: Complete Shorter Fiction. Oxford University Press, 1979. — P. 9).

² «The Happy Prince». — P. 38.

Король, отвергнут теми, кто хочет видеть монарха лишь «при всех королевских регалиях» («...*have a king's raiment*»)¹ в качестве декоративного обрамления их верховной власти. Чем сильнее сострадание героев, тем ближе они к совершенству, тем ближе они к Христу. Служа Христу, Молодой Король служит Богу и по его воле удостоен чудесного превращения: «Он стоял в своем королевском облачении пред алтарем, и Благодать Господня снизошла на храм... Лицо его было лицом ангела» («*He stood there in a king's raiment, and the Glory of God filled the place...his face was like the face of an angel*»)². По убеждению Уайльда, Молодой Король, раскаявшись, познал Христа, не только Сына Божьего, но и великого творца.

Признавая тесную связь между «истинной жизнью» («*true life*») страдающего Христа и жизнью истинного художника, Уайльд, как он сам считал, проник в суть мироздания. Христос, в его понимании, художник, творец, объединяющий в себе противоположное: человеческое и божественное, личное и общественное, красоту и страдание. Он выше всего того, что способно поработать человеческое сознание. Его образ определяет христианский дух сказок Уайльда.

В сказках второго сборника большая роль в противопоставлении уродливой действительности идеалу красоты отводится образам зеркала и сна, которые становятся гранью между реальным и фантастическим³. В каждой сказке есть образ зеркала или

¹ «The Young King». — P. 102.

² «The Young King». — P. 107.

³ Зеркало...в определенной степени превращает отраженное событие из такого, каким оно является в нашей действительной жизни, в такое, каким оно скорее бывает в воображении. Зеркало превращает свою поверхность в настоящее элементарное произведение искусства, поскольку оно помогает нам достигнуть художественного видения... Искусство является выражением и возбудителем этой (зеркальной) воображаемой жизни, которая отличается от действительной жизни отсутствием ответного действия. В действительной жизни это ответное действие включает моральную ответственность. В искусстве мы не имеем такой моральной ответственности, оно представляет собой жизнь, свободную от связывающих нужд нашего действительного существования... Чтобы оправдать ее перед чистым моралистом, который ничего, кроме этических ценностей не признает, нужно показать не только то, что она не является помехой, но и способствует правильному действию, иначе она не только бесполезна,

зеркального отражения, которое подчеркивает убежденность Уайльда в том, что жизнь — отражение искусства: «Смеющийся Нарцисс из позеленевшей бронзы держал над изголовьем кровати отполированное до безупречного блеска зеркало» («...*A laughing Narcissus in green bronze held a polished mirror above its head*»¹.

Зеркало — грань между Искусством и Жизнью, которая так же уродлива, как безобразный Карлик из сказки «День Рождения Инфанты»: Карлик видит свое отражение в зеркале, и ему открывается ужасная правда о том, насколько он безобразен. Несчастный уродец, «издав душераздирающий вопль отчаяния, бросился, рыдая на пол», и его сердце разорвалось от горя: «*He gave a wild cry of despair, and fell sobbing to the ground*»². День рождения Инфанты становится днем смерти Карлика.

Безобразный Карлик — реальный, дикий и смешной, олицетворяет уродливую жизнь. Инфанта воспринимает его как шута — атрибут царственности. Он же, столкнувшись с прекрасным, не выдерживает и погибает от осознания своего уродства и невозможности осуществить свою мечту. Горький финал сказки не дает право утверждать, что красота выше жизни, хотя именно красота Инфанты отняла у Карлика жизнь. Зеркало играет очень важную роль в сказках Уайльда: оно выполняет функцию таинственной двери из мира волшебной сказки в мир печальной действительности; герои «окунаются» в реальность, они познают горькую правду жизни, видя ее в зеркальном отражении искусства, которое, по убеждению Уайльда, должно быть примером для подражания, потому что оно выше жизни: «И Молодой Король, взглянув в зеркало и увидев свое лицо, громко вскрикнул и тут же проснулся» («*And he looked in the mirror, and seeing his own face, he gave a great cry and woke*»)³. В этой сказке магическая власть зеркала усиливается образом сна, в котором к Молодому Королю приходит правда о том, как

но и, поскольку поглощает нашу энергию, положительно вредна... Жизнь в воображении содействует нравственному поведению. (Глаголева Э.Н. Современная книга по эстетике. Антология. — М: Иностранная литература, 1957 // Роджер Фрай. Заметки по эстетике. — С. 120 –121).

¹ «The Young King». — P. 94.

² «The Birthday of the Infanta». — P. 130.

³ «The Young King». — P. 91.

несправедливо устроено общество, как тяжела участь тех, кто для его коронации шьет ему дорогие одежды.

Звездный Мальчик тоже видит свое отражение в зеркальной поверхности воды и внезапно осознает причину, почему он стал уродом: «Он подошел к колодцу, заглянул в него и, о, ужас! Он стал похож на жабу... Я знаю, что я наказан за свои грехи» («*So he went to the well of water and looked into it, and lo! His face was as the face of a toad... Surely this has come upon me by reason of my sin*»)¹.

Мы видим выразительные картины изменений, происходящих в сфере этических чувств, во взаимоотношениях героев, в мотивах их поступков. Самолюбование, жестокость к людям и животным превращают Звездного Мальчика в отвратительное чудовище, и значительно позже, познав страдание, проникшись душевным теплом и любовью к людям, он обретает подлинную красоту. Молодой Король подлинно прекрасен лишь тогда, когда сознает, какие ужасные несчастья и бедствия творятся в мире.

Нравственный пафос сказок неоспорим: доброта и самопожертвование занимают высшую ступень в иерархии ценностей Уайльда — сказочника.

Главный смысл всей образной системы взглядов Уайльда исследователь его творчества Гай Уиллоуби видит в том, что в понимании эстетики Уайльд отводит образу Иисуса центральную роль. Критик подчеркивает, что эстетика и этика, противопоставленные Уайльдом друг другу, тем не менее, в его сказках объединяются вокруг фигуры Христа как предтечи романтического движения в жизни².

Более всего этика Нового Завета прослеживается во втором сборнике сказок «Гранатовый домик» (1891г.). В конце сказки «Молодой Король» архиепископ, а в его лице и церковь, оправдывают нищету и страдание, ссылаясь на то, что так было угодно Господу, раз он создал мир именно таким. Но религиозное оправдание социальной несправедливости, существование бедных и богатых как двух противоположностей — результат жестокого политического и экономического последствий цивилизации.

¹ «The Star Child». — P. 188.

² Willoughby, Guy. Art and Christhood. The Aesthetics of Oscar Wilde // English Studies in Africa. — London, 1988. — P. 19–22.

Молодой Король сделал по–своему и отказался от дорогих одежд при короновании; в результате он коронован самим Господом Богом, чудесным образом обожествлен, уподобляясь Иисусу. Бог — главный судья и созерцатель жизни. Бог и Красота — основа мироздания. Эстетическое начало способствует этическому осмыслению действительности, оценка которой может быть дана только свыше. Уайльд намеренно сталкивает искусство с действительностью, показывая, что Искусство способно одухотворить Жизнь.

* * *

Исследователи жизни и творчества Уайльда, как уже было сказано, много писали о его эстетизме, гедонизме, декадентстве, но очень мало о том, «настоящем», Оскаре Уайльде, со свойственным ему стремлением проповедовать, который скрывался под маской денди. В этом отношении сказки приоткрывают читателю тот облик Уайльда, тот слой его миропонимания, к которому бывает нелегко пробиться через парадоксальную прозу романа и новелл или иронический диалог салонных комедий.

Контрастный способ изображения действительности отражает философию Уайльда–парадоксалиста, в которой мечта и искусство выше жизни. Однако логический парадокс сказок Уайльда заключается в том, что эстетика, сталкиваясь с жизнью, превращается в этику. Этот парадокс — «духовное завещание Оскара Уайльда» (А. Ойяла). Авторы статьи об Уайльде О. Поддубный и Б. Колесников справедливо утверждают, что «любая сказка Уайльда — философское произведение, в них очень много морали и нравственных проблем»¹.

Борьба добра и красоты, жизни и любви получает у Уайльда трагическое звучание. Идеальные герои уайльдовских сказок погибают из–за того, что не могут даже предположить недобрых намерений со стороны окружающих или не задумываются об их мелочности, неискренности, самовлюбленности. Чрезмерная покорность маленького Ганса («Преданный друг») подчеркивается дабы показать, что ни Мельник, ни Водяная Крыса не в состоянии оценить порядочность и самопожертвование.

¹ Поддубный О., Колесников Б. Послесловие / Оскар Уайльд. Избранное. — М., 1990. — С. 369.

Строя образные характеристики на контрасте, Уайльд отбирает читательские симпатии у очаровательной Инфанты с черствым сердцем и отдает их безобразному Карлику, обладающему благородной и отзывчивой душой. В сказке «Соловей и Роза», автор «убивает» Соловья, тем самым показывая, что для настоящего художника не может быть сомнений в том, насколько любовь выше жизни. Уайльд проповедует любовь и сострадание, осуждает эгоизм и лицемерие, высказывает свое личное отношение к религии и к искусству. Делает он это в форме изысканных парадоксов, по которым можно судить о его отношении к вопросам нравственности.

Не все понимали моральную и религиозную основу парадоксов Уайльда и находили в них отражение противоречивости его мышления и творчества. Те исследователи, которые все же усматривали в его сказках нравственный пафос, считали, что Уайльд противоречит своим собственным эстетическим взглядам. Джордж Слай Стрит, один из критиков Уайльда, писал о нем так: «Он был пророком, а пророки, должны отличаться от всех. Интересно, что этот пророк, начав проповедовать что-то одно, тут же был готов проповедовать совершенно обратное»¹. В жизни, постоянно вращаясь в свете, Уайльд прослыл «салонным эстетом», но в искусстве он больше был похож на проповедника.

К. И. Чуковский пишет, что в эссе «Критик как художник», и «Упадок лжи» «что ни страница, то перспектива куда-то и вдаль и вширь, и какие пророчества, какой прометеевский дух!.. и только немногие заметят, как ... мудрые помыслы доведены здесь Уайльдом до... абсурда. Абсурд — излюбленная маска Уайльда; это был мудрый, нарядившийся в тогу софиста... он предсказал своим творчеством свою собственную судьбу...»². Сказки «Замечательная Ракета» и «Преданный друг» можно отнести к разряду пророческих. В «Преданном друге» с удивительной точностью предсказаны его взаимоотношения автора с Альфредом Дугласом.

¹ «In his fashion he was a prophet, and prophets to be of any use in the world must be extreme. The interesting thing is that this one had preached one extreme, and was on his way to preach the opposite». (Street G.S. «Out of the Depths». Outlook, 15 (March, 1905. — P. 294).

² Чуковский К. И. Избранные произведения, в 2 т. Т. 1. М.: Республика, 1993. — С. 523.

В чем-то напоминает Уайльда даже Молодой Король, который, увлеченный роскошью, не видит человеческих страданий, пока через сны на него не находит откровение, и он демонстрирует придворным свое духовное возрождение.

Две сказки «Счастливый Принц» и «Соловей и Роза» говорят о любви и жертве ради любви. Но мир остался враждебен и безразличен к жертвам. В «Соловье и Розе» трагизм усиливается оттого, что, в отличие от Принца и Ласточки, которые реально помогли некоторым жителям города и попали в рай, Соловей погиб совершенно напрасно: Роза, созданная из крови и страданий, была выброшена под колеса телеги.

Уайльд использует контрастный метод не только внутри сказок, но и дает повод сравнить и сами сказки. Например, подлинный художник Соловей («Соловей и Роза») страдает намного сильнее напыщенной Ракеты («Замечательная Ракета»), считающей себя произведением искусства. Однако гибель Соловья становится трагедией, в то время как бесславная гибель Ракеты — не более чем фарс. Уайльд не скрывает своего отношения к ним. Он очень не хотел быть похожим на Замечательную Ракету. Для него идеалом был Соловей.

В трактате «Душа человека при социализме» Уайльд обвиняет богатых в безразличии к страдающим. Для него сострадание и было высшей степенью проявления нравственного долга. Он критиковал викторианские эстетические взгляды, но не нравственные истины. Отрицая безнравственное, Уайльд утверждает нравственное начало в человеке и, не желая быть моралистом, становится им. Уайльд говорит о нравственности, пусть даже в форме художественной фантазии — сказки. Он ничего специально не проповедовал, не навязывал своего мнения, а просто всем своим творчеством показал, что сострадание и есть «мудрость сердца». Своими сказками он парадоксальным образом показывает, что решающая роль искусства состоит в достижении совершенства, к которому должен стремиться настоящий человек. Он, как никто другой, воплотил свое творчество в жизнь, и на собственном примере подтвердил верность своим взглядам на искусство и жизнь: у него не было сомнений в превосходстве искусства над жизнью. Искусство важнее жизни, оно совершенно. Жизнь должна во всем следовать за ним. Такова идея сказок Оскара Уайльда.

Сам Уайльд парадоксальным образом повторил судьбу маленького Ганса из своей самой пророческой и трогательной сказки «Преданный друг». Он исполнил свой долг, рассказав миру историю, заключающую мораль, хотя «это всегда очень опасно» («*that is always a very dangerous thing to do*»)¹. Тем самым Уайльд заставил задуматься и пересмотреть нравственные традиции эпохи.

Превознесение эстетизма как единственного адекватного мирозерцания у Уайльда лишь внешне противоречит его моральным поискам, так как за дерзкими эстетскими изречениями стоят скорбные размышления о несовершенстве вселенной, которой раздирающая ее борьба интересов никогда не позволит достигнуть красоты, сосредоточенной в искусстве благодаря таланту художника–творца.

¹ «The Devoted Friend». Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — P. 66.

ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ

Для господствующей идеологии викторианской эпохи характерно четкое разграничение понятий, в том числе таких, как романтизм и реализм, чувство и разум. Против этой идеологии выступали сторонники новой мысли, противники всего традиционного в жизни и искусстве. Следствием этой борьбы становилось расширение рамок индивидуальной свободы действий, которая сопровождалась страстным желанием внести новое, в корне противоположное существующему порядку вещей. Условием обновления и реформации, как это ни парадоксально, стала вера в необходимость страдания, ведущего к нравственному совершенствованию. Она проникла во все сферы общества и нашла отражение в викторианской литературе.

Чарльз Диккенс в романе «Оливер Твист» («*Oliver Twist*», 1838), подчеркивая безжалостность закона о бедных, обрекающего бедняков на содержание в подобных тюрьме работных домах, в то же время возлагал большие надежды на ответственность каждого за свою судьбу, на стремление к нравственному совершенствованию.

Вера в возможность нравственного возрождения вдохновляет романы современниц Диккенса: Элизабет Гаскелл (1810–1865), Джордж Элиот (1819–1880), сестер Бронте. В романе Шарлотты Бронте (1816–1855) «Джейн Эйр» («*Jane Eyre*», 1847) судьбы героев исполнены глубоких страданий, сильных чувств и способности преодолеть свои заблуждения на пути к истинной морали, к нравственному просветлению. Вопреки официальному оптимизму викторианской мысли 1850–1860-х годов, возникшему в результате преодоления трагических последствий социальных бедствий 1830–1840-х годов, выдвигается мысль о том, что только сочувствие и понимание страдания могут привести к нравственному совершенствованию личности.

Однако надежды, пробужденные промышленными и культурными успехами Англии в 1850–е годы опровергаются продолжительными и по-прежнему неразрешимыми социальными противоречиями. Для мыслящих людей все более очевиден сопутствующий капиталистическому прогрессу и неизбежной борьбе за существование упадок моральных ценностей: преступность, пьянство, проституция. В литературе начинают появляться произведения, обличающие отрицательные стороны буржуазного процветания.

Отказываясь от рассмотрения всеобщих социальных бедствий и их нравственных последствий, официальная печать сосредоточила внимание на конкретных правилах морали, понятых в ограниченном, часто сексуальном, смысле. В 1857 году был издан закон, направленный против произведений, написанных с «единственной целью развратить молодежь» (*«for the single purpose of corrupting the morals of youth»*)¹. Такая борьба продолжалась до конца века. В мае 1888 года члены Парламента выступили против «быстрого распространения аморальной литературы в стране» (*«...rapid spread of demoralizing literature in this country»*)² и за принятие законных мер по борьбе с этим явлением.

Результатом этой акции стало возбуждение уголовного дела против Генри Вицителли, известного в те времена издателя, с 1884 года специализировавшегося на выпуске переводов популярных французских романов. В число подобных произведений попал и роман Эмиля Золя (1840–1902) «Земля» (*«The Earth»*), все копии которого были изъяты из продажи, а 70-летнего Вицителли приговорили к тюремному заключению сроком на три месяца. Правительственные меры против откровенного изображения общественных пороков были, однако, бессильны. С каждым годом становилось очевидным, что надежды на чудо нет.

В то же самое время в художественной литературе шла кампания «за реализм», за суровую правду, за раскрытие позорных сторон общественной жизни. Среди главных защитников реалистического метода в искусстве были Джордж Гиссинг, Томас Гарди.

¹ Keating, Peter. *The Haunted Study: A Social History of the English Novel 1875–1914*. — London: Fontana Press, 1991. — P. 241–251.

² *Ibid.* P. 245–251.

Джордж Гиссинг (1857–1903) с восторгом оглядывался на прошлое, на «истинный реализм» (*«true realism»*) в литературе и искусстве XVIII столетия.

Нападая на чрезмерную сдержанность английских романистов XIX века в изображении аморального поведения своих персонажей, Гиссинг ссылается на статью Уильяма М. Теккерея (1811–1863), написанную в 1840 году по поводу однотомного издания «Сочинений» (*«Works»*) Генри Филдинга (1707–1754). В этой статье Теккерей сожалеет: «Сегодня не позволительна сатира в духе Хогарта или Филдинга, чьи персонажи во многом напоминают героев произведений Диккенса, написанных в десять раз талантливее, но которые еще не осмеливаются открыто и честно заявлять о том, о чем свободно говорят герои его предшественников» (*«The world does not tolerate now such satire as that of Hogarth and Fielding... Fielding's men and Hogarth's are Dickens's ...drawn with ten times more skill and force, only the latter humorists dare not talk of what the elder discussed honestly»*)¹. В своих произведениях Гиссинг делает акцент на стремлении героев к нравственному совершенствованию и значении личной оценки собственных поступков. Его герои из низших слоев общества борются за свое существование; их отличает упорство и целеустремленность в достижении желаемого в условиях жестокой действительности. В правдивом романе о жизни писателя «Нью–Груб стрит» (*«New Grub Street»*, 1891) он рассказывает о трудностях, переживаемых писателем из «низов» в мучительной борьбе за свое призвание.

Требованию верности действительности следует Томас Гарди (1840–1928). Он также выступал за правду и реалистическую зрелость в литературе, за решительность, за смелость, за откровенность. Об этом он открыто высказался в сборнике статей под названием «Честность в художественной литературе» (*«Candour in English Fiction»*), который был напечатан «Нью ревью» в 1890 году.

Особую позицию в литературе своего времени занял Оскар Уайльд. Он взывал к публике, пропагандируя свои взгляды на искусство и настраивая ее против всего обыденного и традиционного, предсказуемого и банального. Обстоятельства, однако,

¹ Cf: Peter de Voogol, Henry Fielding and William Hogarth: The Correspondence of the Arts. — Amsterdam: Rodopi, 1981. — P. 21.

не раз приводили Уайльда к компромиссу с действительностью. Так, например, отрицательное отношение к прессе, к работе в газете, не помешало ему стать редактором журнала «Женский мир» («*Woman's World*»): он старался использовать этот шанс в целях саморекламы. Во второй части трактата «Критик как художник» («*The Critic as Artist*», 1890) Уайльд устами Гильберта сравнивает «Новый журнализм» («*New Journalism*») со «старой пошлостью» («*the old vulgarity*»). Тем не менее, он, (парадоксально!), как Арнольд и Рескин, следуя традиции, обращается к читателям через ту самую прессу, которую всегда так отчаянно критиковал и недолюбливал.

Журналистская работа отнимала уйму времени. Уайльд должен был строго соблюдать распорядок дня, (что было совершенно ему несвойственно!), иначе о выполнении контрактов не могло быть и речи. Его, на первый взгляд, спонтанные, импровизированные высказывания были, на самом деле, тщательно продуманы. Макс Бирбом (1872–1956), карикатурист, один из немногих видевших Уайльда за работой, называл его «ранней пташкой» («*an early riser*»)¹. Одну из карикатур, посвященных Уайльду, он озаглавил: «Оскар Уайльд за работой» («*Oscar Wilde at Work*»).

Постепенно сама литература становилась коммерцией. К концу XIX столетия ничто не могло спасти ее от меркантилизма и зависимости от потребительского спроса. Издатели стремились подчинить интересам коммерции абсолютно все. Если в XVIII веке настоящие коллекционеры и ценители искусства огромное значение придавали старинным иллюстрациям книг, переплетам, шрифту и устраивали выставки раритетных изданий и рукописей, то уже к концу XIX столетия важно стало совершенно другое — торговля редкими книгами и книгами, имеющими читательский спрос.

Однако дорогие трехтомные издания были не по карману читателям, поэтому к 1890 годам наметился массовый переход к дешевому изданию однотомных произведений. Такие известные издательства, как *Chapman* и *Hall*, *Blackwood* и *Macmillan* стали сражаться за приоритет с новыми, малоизвестными

¹ Beerbohm, Max. *A Peep into the Past, and Other Prose Pieces*. — London: Heinemann, 1972. — P. 3–8.

издательствами, которые богатели за счет издания популярных приключенческих рассказов и триллеров в дешевых обложках. Именно таким образом появились в печати рассказы Артура Конан Дойля (1859–1930) о Шерлоке Холмсе и «Остров сокровищ» («*The Treasure Island*», 1883) Стивенсона (1850–1894). (Последний, правда, впоследствии был признан истинно художественным произведением, но широкого успеха достиг именно своей приключенческой фабулой).

В 1880 годах разгорелись дебаты о достоинствах так называемых «психологического романа» («*novel of character*») и «приключенческого романа» («*novel of adventure*»). Генри Джеймс (1843–1916) (в дальнейшем сотрудник эстетского журнала «Желтая книга» 1894–1897г.г.) в своем известном эссе «Искусство вымысла» («*The Art of Fiction*», 1884) открыто говорит о Стивенсоне и его «*novel of adventure*» с позиций собственных взглядов на викторианскую литературу, противопоставляя вызывающую откровенность и ясность французского романа «нравственной робости и расплывчатости английского романа» («*moral timidity and formal diffusion of the English novel*»)¹.

Стивенсон ответил Джеймсу в эссе «Скромный протест» («*A Humble Remonstrance*»), где ясно высказал свое мнение об отношении искусства к жизни, подчеркнув, что, с его точки зрения, искусство выше жизни. Не забыл он упомянуть и о том, что в художественном произведении, он отдает предпочтение стройности и ясности формы². Взгляд Стивенсона на искусство был близок Уайльду; он всегда относился к книге как к произведению искусства.

Такой подход к искусству Уайльд ценил не только у Стивенсона, но и у других. В письме к Уильяму Моррису (1834–1896) он писал: «Я всегда знал, что все помыслы ваши направлены на сотворение красоты: ничто другое не волнует вас; все то, что вы делаете, — «чистое» искусство, результатом которого является красота» («*I have always felt that your work comes from the sheer delight of*

¹ Henry James «The Art of Fiction» (1884), in *Selected Literary Criticism*, ed. F.R. Leav's (Harmondsworth: Penguin, 1963. — P. 78–97.

² R.L. Stevenson «A Humble Remonstrance» / *The Works of R. L. Stevenson*. — London: Heinemann, 1922. — P. 206–223.

*making beautiful things: that no alien motive ever interests you: that in its singleness of aim, as well as in its perfection of result, it is pure art, everything that you do»*¹.

Преданность «чистому искусству» не мешала Уайльду по-деловому относиться к вопросам купли-продажи своих книг; он не раз подозревал, что издатели обманывают его (например, когда Вард, Локк и К., предложили ему за «Портрет Дориана Грея» аванс в 120 фунтов из расчета 10% гонорара). Это было вполне в духе времени: самые деловые из молодых издателей старались совместить коммерческую выгоду и художественную ценность произведений. В список популярной литературы вошли не только детективы и приключенческие рассказы, но и научная фантастика, и психологический роман. Вся эта литература была вызовом натурализму, проявившему себя в 1870–1880-е годы и провозглашавшему бессилие творческой фантазии перед выразительностью реальных явлений.

Против натурализма был направлен броский парадокс Уайльда: «Художник творит жизнь», — так же как и последующее заключение Генри Джеймса: «Именно искусство создает жизнь»². Оба спорили с натуралистами о границах искусства в пределах самого искусства, отстаивая точку зрения, что художник только тогда выполняет свою задачу, когда творчески перерабатывает действительность, попавшую на страницы его произведения, а не копирует ее с тщательной достоверностью. Именно в момент споров с натуралистами стала популярной форма небольшого романа с динамичным, интригующим сюжетом. Слово «*novel*» заменили французским «*romance*», чтобы исключить влияние и ассоциацию с реализмом.

Как проповедник нового эстетизма Оскар Уайльд страстно провозглашал необходимость нового романа, который отразил бы главный, с его точки зрения, принцип искусства: «искусство ничего не выражает кроме себя самого» («*Art never expresses anything but itself*»)³. В трактате «Упадок лжи» участник диалога

¹ Letters, 2000. — P. 476.

² Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. — М.: Наука, 1970. — С. 170.

³ «The Decay of Lying». Complete Works of Oscar Wilde. — Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994. — P. 1073–1080.

Вивиан отрицает «дух подражания» («*imitative spirit*») среди ведущих писателей тех дней. С точки зрения Вивиана, отрицающего «чудовищное поклонение фактам» («*monstrous worship of facts*») в современной литературе, французы оказались «ненамного лучше» («*are not much better*»)¹. «Жерминаль» Золя — пример ужасающего реализма с художественной точки зрения; однако с позиций нравственности этот роман не вызывал у него никаких сомнений. Более того, Вивиан показывает контраст между «реализмом, лишенным воображения» («*unimaginative realism*») у Золя и «наполненной поэтическими образами действительностью» («*imaginative reality*») у Бальзака. Восхваляя его за «яркую, как сновидения» («*deeply coloured as dreams*») прозу, Вивиан делает вывод о том, что Бальзак «создает жизнь, а не копирует ее» («*created life, he did not copy it*»)².

Из своих английских предшественников Уайльд отдает симпатии и явное предпочтение Теккерее, «по существу, наследует теккереевское острое слово в своих парадоксах», прекрасно понимая, что «выдающаяся сила повествования, умная социальная сатира Теккерее не нашла отклика»³ в обществе. Однако, несмотря на явное сочувствие Теккерее, Уайльд как прозаик порывает с литературной традицией «середины века». Об этом он пишет в своих статьях и рецензиях, подводя итоги развития английской прозы: «Диккенс повлиял только на журналистику», «Троллоп не оставил прямых наследников», «огненный факел, зажженный сестрами Бронте, не мог быть передан в другие руки»⁴.

Задачу литературы Уайльд видит в эстетическом опровержении повседневности, которая сама по себе не имеет художественной ценности, потому что «низменный материал жизни, проникнув в произведение, разрушает его как творение искусства»⁵. Конкретные явления и факты реального мира не могут быть источ-

¹ «The Decay of Lying». Complete Works of Oscar Wilde. — Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994. — P. 1073–1080.

² Ibid.

³ Федоров Н. А. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. — Уфа, 1993. — С. 97.

⁴ Писатели Англии о литературе XIX–XX веков. М.: 1981. — С. 163.

⁵ Федоров Н. А. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. — Уфа, 1993. — С. 97.

ником творчества. Уайльд был убежден, что жизненный материал получает эстетическую ценность только через личность автора, так как «завершенные формы гармонии и красоты не существуют в реальности, а являются производными от творческой деятельности человека»¹.

Таким образом, его эстетическое мировоззрение привело к разрыву с традиционно реалистическими принципами отражения действительности. В своем собственном творчестве он выступал за романтическую форму изображения жизни в волшебной сказке и в фантастическом романе. Им, соответственно, посвящены вторая и третья главы диссертации.

В понимании Уайльда, роман — самый независимый литературный жанр, самый свободный, а, следовательно, полный фантазии и воображения. Тем не менее, его собственный роман опирается на известные традиции, прежде всего, готического романа, который получил распространение в Англии с появлением в 1764 году романа ужасов Горация Уолпола (1717–1797) «Замок Отранто» (*«The Castle of Otranto»*)². Готический роман уводил читателя от реальной действительности, будоражил чувства и развивал воображение. В 1757 году философ Эдмунд Берк (1729–1797) в эссе «Возвышенное и прекрасное» (*«The Sublime and Beautiful»*) анализировал «удовольствие, полученное от таинственного и пугающего» (*«the pleasure of mysterious and the frightening»*), и назвал его «восхитительным ужасом» (*«a sort of delightful horror»*)³.

Это был первый шаг на пути к романтизму. За Уолполом последовали Клара Рив (1729–1807) со своим романом «Старый английский барон» (*«The Old English Baron»*, 1777) и Анна Радклиф (1764–1823), написавшая в 1794 году роман «Удольфские тайны» (*«The Mysteries of Udolpho»*), который имел огромный успех. Одним из самых интересных мистических романов XVIII столетия считался «Монах» (*«The Monk»*, 1796), созданный молодым Мэтью Льюисом (1775–1818).

¹ Там же.

² ??????????????

³ Carter R. and McRae J. Guide to English Literature: Britain and Ireland. — London: The Penguin, 1995. — P. 88–89.

Черты «позднего готического жанра» («*later gothic genre*»), который процветал в эпоху романтизма в 1790–1820 годы («Франкенштейн» («*Frankenstein*», 1818) Мэри Шелли; «Мельмот – скиталец» («*Melmoth the Wanderer*», 1820) Чарльза Роберта Мэтьюрина, прослеживаются в повести Стивенсона «Странный случай доктора Джекилла и мистера Хайда» («*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde*», 1886) и в романе Уайльда «Портрет Дориана Грея» («*The Picture of Dorian Gray*», 1890). Однако эти произведения значительно отличаются от «старых готических» («*old gothic*») романов, прежде всего, «сочетанием респектабельности и преступности», которая «получает обоснованную мотивировку»¹ в обоих произведениях.

Если Доктор Джекилл «действует по собственному почину»², то Дориан вдохновлен не только речами лорда Уоттона, но и «Желтой книгой», воспевающей отступление от принятых норм поведения в погоне за чувственными наслаждениями. Отвергнув «научно–экспериментальную» мотивировку фантастической повести Стивенсона, Уайльд придал своему роману «эмоционально–фантастическую», оставив некоторое сходство в сюжете, который также «построен на раздвоении личности, на отходе низшей, чувственной сферы от высшей, духовной»³. Доктор Джекилл и Дориан Грей ведут «двойную жизнь», скрывая от всех свои порочные страсти.

Страх перед разоблачением, «необходимость скрывать, притворяться, изображать себя столпом добродетели усиливает, углубляет подавляемые наклонности и приводит к отчуждению двух сторон личности,.. к победе низшего внеморального начала, к утрате нравственных критериев, к равнодушию ко всему, что лежит вне сферы ощущений»⁴. Джекилл из красивого, статного врача перевоплощается в жалкое, ничтожное существо, которое в итоге кончает самоубийством. Дориан до ужаса боится, что кто–то еще, кроме него может увидеть жуткий портрет – свидетельство

¹ Дьяконова Н. Я. Стивенсон и Уайльд // Проблемы идентичности, этноса, гендера в культуре и литературах Старого и Нового света. — Минск, 2004. — С. 18.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

гибели его души, и тоже становится на путь преступления. Опускаясь до уровня обитателей грязных трущоб, он каждый раз оправдывается тем, что помнит о том разительном контрасте, который существует между ними и свойственной ему красотой. Уайльд ближе Стивенсона к психологизму современного им обоим английского романа; он тоньше анализирует переживания героя и его путь к духовной гибели. Это выражается и в том, что Стивенсон исключает себя из повествования, в то время как Уайльд придает большое значение авторскому рассказу, воспроизводя свои характерные черты в образе лорда Генри и «награждает его сверкающим набором своих парадоксов и афоризмов»¹. Устами лорда Генри Уоттона он утверждает, что главное в жизни — самовыражение, подвергает осмеянию традиционные принципы нравственности. Мнимым, на его взгляд, моральным ценностям противопоставляется красота искусства; поэтому восстановление красоты на портрете Дориана «должно утвердить ее первостепенное значение, ее победу над преходящими слабостями человека и условностью его этических воззрений»².

Уайльд, оставаясь «противником популярных эстетических стереотипов» и «упорным искателем нового слова в литературе», не стремился, однако, к совершенствованию окружающей действительности. В этом его отличие от Стивенсона, который не столько призывал к самосовершенствованию, сколько не терял надежды внести долю в улучшение жизни соотечественников, и все его произведения, даже самые шуточные и причудливые, заключают нравственный урок.

Оба писателя внесли значительный вклад в утверждение нового «готического» стиля, с явно выраженным парадоксальным противопоставлением фантастического мира реальному; это стало подтверждением того, что в XIX столетии дух романтизма еще продолжал жить в атмосфере реализма.

Задумав придать новую форму старой известной легенде о том, как молодой человек продает душу дьяволу в обмен на вечную молодость, Уайльд опирался на один из самых известных романов «тайны и ужаса» 20-х годов XIX века «Мельмот – скиталец»

¹ Дьяконова Н. Я. Стивенсон и Уайльд.

² Там же.

Чарльза Мэтьюрина, решив, однако, по-своему сочетать очевидную мораль с художественным эффектом. С другой стороны, влияние романа о наслаждении и скуке («Наоборот» Гюисманса, 1884) также нашло отражение в эстетическом романе Уайльда «Портрет Дориана Грея».

Творческому мышлению Уайльда была свойственна романтическая ирония, которая «вносит противоречивость, парадоксальность в логическую сферу»¹. Главной формой проявления иронического мирозерцания Уайльда становится, мы уже видели, прежде всего, парадокс. Уайльд обращается к викторианской читательской публике, доказывая, что «только глубокая и всеобъемлющая субъективность авторского взгляда на жизнь позволяет достичь впечатления полной объективности форм прекрасного»². Отвергая принципы викторианского мировоззрения, Уайльд «через парадокс творит свой «эстетический» произвол над реальностью. Одновременно в его иронии проявляется скептицизм по отношению к возможностям духовного обновления викторианцев»³.

«Портрет Дориана Грея» стал «десятой сказкой» Уайльда, «своего рода, вершиной, откуда открывается вид на все поле творческой деятельности и эстетизм Уайльда»⁴. Эстетический роман представляет собой любопытнейшее сплетение всевозможных «интеллектуальных и творческих нитей»,⁵ и не случайно критики запутались в этих хитросплетениях, пронизывающих роман, который «был одновременно и поучительным, и ядовитым, заставлял задуматься о нравственности, но в то же время был насквозь пропитан тяжелым запахом морального и духовного разложения» («*It was at once edifying and poisonous, of a high moral tendency and heavy with the mephtic odours of moral and spiritual putrefaction*»)⁶.

В романе развиваются два плана повествования: поверхностный и глубинный. На первом плане — остроумные диалоги, на втором — психология жизни. Поверхностный слой романа

¹ Габитов Р. М. Философия немецкого романтизма. — М.: 1978. — С. 77.

² Федоров Н. А. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. — Уфа. 1993. — С. 97.

³ Там же. С.101.

⁴ Cf.: Ojala A. Aestheticism and Oscar Wilde. — Helsinki, 1955. — P. 204.

⁵ Ibid. P. 205.

⁶ Ibid.

состоит из изысканных парадоксов лорда Генри, и, можно сказать, превалирует в первой части произведения. Более того, парадоксы, которыми насыщен роман, связывают первый, поверхностный, план повествования со вторым, глубинным, противоречащим первому, усиливая конкретность переживания. Оба плана, постепенно развиваясь и нарастая, (как и в сказке «Преданный друг») в итоге сталкиваются в своем противоречии и приводят к катастрофе. Глава XI может считаться кульминационной в плане развития этой катастрофы.

Оба плана удивительно декоративно оформлены. Изысканность описания придает всему произведению особую тональность, и превращает его в «эстетическую аллегория об искусстве» (*Гай Уиллоуби*). Такое прочтение романа обусловлено, прежде всего, тем, что в центре произведения, как и в центре студии художника Бэзила, находится загадочный портрет, к которому на протяжении всего романа приковано внимание и Дориана, и Бэзила. Портрет Дориана Грея, ставший в какой-то мере автопортретом самого художника, вложившего в него свою душу и свое понимание прекрасного, предстает как произведение истинного искусства.

Парадоксальность является характерной чертой всего романа Уайльда. Сюжетный парадокс, лежащий в основе произведения, заключается в том, что портрет и человек поменялись ролями. Дориан Грей в течение 18 лет остается молодым и красивым, а портрет, на котором время, пороки и преступления оставляют следы, начинает стареть. Причина такой метаморфозы кроется в том, что главный герой становится под влиянием проповедника гедонизма лорда Генри неисправимым себялюбцем, безразличным к морали искателем удовольствий, скатившимся на путь порока. То, что произошло с портретом, можно расценить как расплату за «странное преклонение» (*«strange idolatry»*) и, одновременно, за призыв к эллинизму, для которого такое преклонение, по мысли Уайльда, было характерно.

Мотив загадочного портрета, заложенный в основе сюжетного парадокса произведения, ставит и решает проблему трагического борения добра и зла в душе человека. Более того, та парадоксальная символическая связь, которая устанавливается между Дорианом и его портретом—совестью, иллюстрирует авторское «я»,

позицию самого Уайльда. Символика, связанная с портретом, отражает уайльдовский постулат о том, что «искусство реальнее жизни, и что жизнь подражает искусству, а не наоборот. «Оказывается, что портрет, то есть искусство», воплощает истину»¹.

Помимо упомянутых ранее двух планах повествования, в романе переплетаются две совершенно противоположные концепции, которые, однако, являются их основой. Первая: автор показывает стремление Дориана превратить жизнь в искусство, внести в нее красоту. С этой точки зрения роман является, несомненно, эстетическим произведением, в котором наряду с глубоким изучением души героя, подвергнувшегося эстетическому влиянию, прослеживается история его жизни, целью которой становится попытка Дориана сделать ее похожей на красивый портрет. Дориан Грей — денди, эстет, любитель прекрасного, окруживший себя утонченной роскошью. Исходя из того, что красота единственная высшая ценность, Дориан делает эту сторону бытия центром своего духовного существования.

У Дориана осознание собственной красоты (при виде портрета «глаза его радостно засветились» (*«a look of joy came in his eyes»*)) вызвало желание остаться молодым: «Если бы я всегда оставался молодым, а старился портрет! За это я отдал бы все на свете! Ничего бы не пожалел! Я готов был бы отдать душу за это!» (*«If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old. For that I would give anything. I would give my soul for that!»*)².

Готовность отдать душу, пойти на «делку с совестью» за то, чтобы остаться молодым и красивым, ведет Дориана к падению, показывая сложное, непростое соотношение героя с портретом. Уродство души Дориана, отражающееся на портрете, возрастает пропорционально качеству и количеству его преступлений и греховных замыслов.

Вторая концепция, получившая отражение в романе, парадоксальным образом противоречит первой: автор выявляет ограниченность эстетических взглядов Дориана, попавшего под «разрушительное обаяние» лорда Генри. Изощренный эстетизм лорда Генри становится для него ловушкой. В этом можно

¹ Аникст А. Вст. Ст. в книге О. Уайльд. Избран. Пр.—я в 2—х т. М., 1960. — С. 18.

² Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 35.

усмотреть научно–философскую направленность романа, отразившего современные научные представления об эволюции личности и о причинах ее деградации.

С того самого момента, когда, следуя принципу лорда Генри, выступающего противником любого проявления жалости, Дориан жестоко отверг любовь Сибиллы Вейн, в нем все время борются два противоположные чувства: «сочувствие и созерцательное безразличие» («*sympathy*» и «*contemplative disinterestedness*»). Отказавшись от реальной любви и от любящей девушки, Дориан предпочел игру, искусственное представление о женственности — живой женщине. Стоит вспомнить, что изменения портрета начинают происходить именно тогда, когда отвергнутая Дорианом юная Сибилла Вейн покончила с собой, положив конец жизни, которая для нее оказалась важнее, чем искусство.

Сибилла Вейн, «недолгая героиня романа», стала центром «художнического парадокса»¹. Она — талантливая актриса, прекрасно играет в шекспировских пьесах Виолу, Розалинду, Джульетту. Сибилла с необычной выразительностью изображает влюбленных девушек до тех пор, пока сама не испытала любви. Как только ее захватывает страсть к Дориану Грею, она становится на сцене деревянной, неестественной, плохой актрисой. Ее, однако, не только не удручает, но напротив, радует возвращение к неподдельной жизни. Дориан же приходит в отчаяние и порывает с Сибиллой. Его не влечет надежная, верная цельная натура; ему больше нравится «многогранная» личность («*a complex multiform creature*»)², способная выразить себя в искусстве.

«Нравственное падение Дориана отмечается на его портрете печатью порока, с каждым шагом все более страшного и омерзительного»³.

Постепенно портрет уже не только не воспринимается, как воплощение красоты, он теперь вселяет ужас в душе его оригинала. Портрет уносят в детскую, где прошли самые чистые и светлые годы Дориана. Теперь же, встав на путь порока, Дориан часами

¹ Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. М.: Наука, 1970. — С. 164–165.

² Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 178.

³ Колесник С. А. — М., Сборник трудов, 1973. С. 246–250.

смотрит на свой портрет — свидетельство его грешной взрослой жизни, парадоксальным образом оказавшееся в детской: «К нему возвратилось ощущение непорочной чистоты детской жизни, и ему стало не по себе при мысли, что именно здесь будет стоять роковой портрет» (*«He recalled the stainless purity of his boyish life, and it seemed horrible to him that it was here the fatal portrait was to be hidden away»*)¹. Возникает психологический контраст, который усиливается тем, что в зеркале, подаренном ему лордом Генри, Дориан по-прежнему продолжает видеть свое прекрасное лицо². Невольное сопоставление своей внешности с ужасным портретом, отражающим уродство его же собственной души, не проходит для Дориана бесследно. Он порывает всякие отношения и с создателем портрета, художником Бэзиллом, будившим в нем нравственное начало.

Уайльд изображает художника Бэзила Холлуорда как антипод лорда Генри. Он постоянно оспаривает то, что провозглашает лорд Генри, отстаивает идею «истинного» индивидуализма, в котором видит защиту личности и призыв к добру. Антагонисты по своим взглядам на мир, лорд Генри и Бэзил Холлуорд по-разному воздействуют на Дориана. Уайльд делает их символами двух противоборствующих начал, сосуществующих в мире и душе человека.

Художник борется за душу Дориана Грея, пытаясь, в отличие от лорда Генри, сохранить ее в гармонии, чистоте и первозданности юности. Бэзил хочет внушить Дориану потребность в раскаянии, хочет, вопреки лорду Генри, стать «добрым ангелом» Дориана, мечтает защитить его от всех несчастий.

Бэзил настаивает на том, что Дориан должен стремиться к добру, которое сделает его лучше, поможет ему вырваться из прогнившей общественной среды: «У нас в Англии не все благополучно и... общество наше никуда не годится. Оттого-то я и хочу, чтобы вы вели себя безупречно. ... Хочу, чтобы у вас была незапятнанная, более того — безукоризненная репутация. Чтобы вы перестали якшаться с подонками» (*«English society is all wrong. That is the reason why I want you to be fine...I want you*

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — М., 2002. — Р. 153.

² О роли зеркала в творчестве Уайльда см. 2 главу диссертации, с. 93.

*to have a clean name and a fair record. I want you to get rid of the dreadful people you associate with»*¹.

Как уже упоминалось, в трактате «Душа человека при социализме» Уайльд постоянно сравнивает художника с Христом, потому что оба они «прячут на воображаемых крыльях искусства» (*«on the imaginative plane of art»*)². Боготворивший юного Дориана Бэзил Холлуорд, художник–моралист, не принимает индивидуалистическую теорию лорда Генри. Он понимает, что за эгоизм обязательно придется расплачиваться «угрызениями совести, страданиями,.. сознанием своего морального падения». Художник несколько раз пытается повлиять на нравственность Дориана Грея.

Первая попытка была связана с гибелью Сибиллы Вейн. Но Бэзил опоздал. Лорд Генри опередил его в своем влиянии на Дориана, воззвав к его эстетическому чувству и сумев, таким образом, восстановить душевное равновесие юноши. Дориан усвоил его урок о бессмысленности эмоций и сожалений и в свою очередь запрещает Бэзилу говорить о смерти Сибиллы Вейн: «Не будем говорить о трагическом. Если о чем–то не говорить, значит, этого как бы и не было. Но, как говорит Гарри, стоит упомянуть что–нибудь, как оно тут же приобретает реальность» (*«Don't talk about horrid things. If one doesn't talk about a thing, it has never happened. It is simply expression, as Harry says, that gives reality to things»*)³.

Вторая попытка Бэзила повлиять на Дориана состоялась восемнадцать лет спустя после написания портрета. Чистота нравственного чувства, вложенная Холлуордом в его лучшее произведение, «заставила» сам портрет играть в романе роль совести по отношению к герою. Появление портрета внесло тему «раздвоения» личности. Символика, положенная в основу сюжета, вполне очевидна: портрет — это чистая и прекрасная душа Дориана Грея, которая «приносится его обладателем в жертву на алтарь богине наслаждения»⁴.

¹ Ibid. P. 189–190.

² Oscar Wilde. Complete Works. Collins Classics, 1994. — P. 1084.

³ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. — М., 2002. — P. 135.

⁴ Аксельрод Л. И. Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда. — Иваново — Вознесенск: Основа, 1923. — С. 25.

Однако шедевр Бэзила, следуя эстетической теории Уайльда, «делает» намного больше, нежели отражает душу художника, вдохновленного юным Дорианом и вложившего в портрет свое, свойственное Платону, идеальное миропонимание. Он дает возможность созерцателю взглянуть на жизнь по-другому, увидеть измененную действительность, прочувствовать тайну собственной души. Но это подвластно только тем, кто пытается «проникнуть в суть [искусства],.. которое в одно и то же время поверхностно и символично» («... *go beneath the surface [of art],.. All art is at once surface and symbol*»)¹. Портрет «показывает» греховность жизни тех, кто с ним связан. Не настолько «правдивы» внешние изменения в портрете, насколько они являются отражением внутреннего состояния героев, их восприятия действительности. Для других эти скрытые возможности портрета остаются тайной. Для лорда Генри, например, портрет Дориана — «настоящее событие в современном искусстве» («*It is one of the greatest things in modern art*»), и он «непременно должен его приобрести» («*I must have it*»)². В конце романа слуги увидели на стене «великолепный портрет своего хозяина во всем блеске его дивной молодости и красоты» («...*a splendid portrait of their master... in all the wonder of his exquisite youth and beauty*»)³.

Бэзил ужаснулся изменениям своего творения. Художник, взывая к совести красавца-денди, убеждает его раскаяться в грехах, о которых свидетельствует жуткий портрет.

Однако Дориан остается глух к отчаянным призывам Бэзила. Несмотря на его «дикий жест отчаяния» («*wild gesture of despair*»), он остается последователем ограниченной эстетической теории лорда Генри. Возникает психологический парадокс: Дориан желает «смыть» с портрета следы греха, не расставаясь при этом с эгоистическими, собственническими интересам баловня богатства.

Изменения, происшедшие с портретом, Дориан трактует по-своему: «Он взглянул на портрет, и вдруг в нем поднялась волна бешеной злости на Бэзила Холлуорда, словно внушенной

¹ См.: Предисловие к роману.

² Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — М., 2002. — P.35.

³ Ibid. P. 277.

тем Дорианом, который смотрел на него с портрета, и нашептанной ему на ухо этими гнусно усмехающимися губами» («*Dorian Gray glanced at the picture, and suddenly an uncontrollable feeling of hatred for Basil Hallward came over him, as though it had been suggested to him by his image on the canvas, whispered into his ear by those grinning lips*»)¹.

Изменившийся портрет стал уроком для них обоих. Ведь портрет «говорит» не только Дориану, что ему надо покаяться, но и художнику, истинному христианину, что ему тоже необходимо совершенствоваться. Он, как и Дориан, тоже увидел в нем отражение собственных ошибок. Разница лишь в том, что Бэзил принял ужасное послание и понял, что только раскаяние может спасти от неминуемой гибели: «Молитесь, Дориан, молитесь! ... Очисти нас от скверны» («*Pray, Dorian, pray... Wash away our iniquities*»)². «Я слишком боготворил вас — и наказан за это. Вы тоже слишком любили себя. Мы оба наказаны». («*I worshipped you too much. I am punished for it. You worshipped yourself too much. We are both punished*»)³.

Вторая попытка Бэзила повлиять на нравственность Дориана оказалась роковой для обоих: она привела художника к насильственной смерти от руки Дориана и приблизила гибель убийцы.

Художник, боготворивший физическую красоту Дориана Грея, погибает от руки того, в чьей душе он зародил нелепое, чудовищное тщеславие. Однако, убив художника, Дориан не может стереть следы греха из своей памяти. Он пытается «исцелить душу с помощью ощущений» («*to cure the soul by means of the senses*»)⁴: «Дориан, старался делать это множество раз, будет стараться и впредь. Для этого существуют притоны курильщиков опиума, где можно купить забвение, — эти отвратительные вертепы, где память о старых грехах можно заглушить безумием новых» («*He had often tried it, and would try it again now. There were opium-dens, where one could buy oblivion, dens of horror where the memory of old sins could be destroyed by the madness of sins that*

¹ Ibid. P. 197.

² Ibid. P. 196–197.

³ Ibid. P. 197.

⁴ Ibid. P.229.

were new»)¹. Но память не стереть, прошлое не изменить: «Из темной пропасти Времени вставала в кровавом одеянии грозная тень его преступления» (*«Out of the black cave of Time, terrible and swathed in scarlet, rose the image of his sin»*)².

Собственное падение открывается ему без самообмана: «Он сознавал, что... растлил свою душу, дал отвратительную пищу воображению, что его влияние было губительным для других и что сознание этого когда-то доставляло ему жестокое удовольствие. ... Но неужели все это непоправимо?» (*«He knew that he had... filled his mind with corruption and given horror to his fancy; that he had been an evil influence to others, and had experienced a terrible joy in being so... But was it all irretrievable?»*)³.

Содрогания души, заставляющие думать, что совесть не окончательно умерла в нем, делают дарованную ему вечную молодость, адом, непосильным для него бременем. Найти забвения ему не удастся. Жизнь для него превращается в самую настоящую пытку. Ужас становится всеохватывающим. Он даже мечтает освободиться от вредного влияния лорда Генри и начать жить по-новому, по-другому: «Новая жизнь! Жизнь, начатая сначала — вот чего хотел Дориан... Он будет жить честно» (*«A new life! That was what he wanted... He would be good»*)⁴. Однако он продолжает видеть «лишь лицемерную усмешку и неприятные складки вокруг губ» своего портрета. Дориан осознает, что ничто не сможет очистить его совесть, пока он не раскается в своих грехах. Но раскаяние выше его сил: «Сознаться? Отдаться в руки полиции, пойти на смерть?! Дориан рассмеялся. Какая дикая мысль!» (*«Confess? Did it mean that he was to confess? To give himself up, and be put to death? He laughed. He felt that the idea was monstrous»*)⁵. Поэтому он решается «убить» свою совесть — уничтожить ненавистный портрет, который единственный «знает» все о его грехах: «Нож, (которым он убил Бэзила) покончит с этой противоестественной жизнью души в портрете, и он (Дориан)... вновь обретет покой»

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. M., 2002. P.229.

² Ibid. P. 249.

³ Ibid. P. 272–273.

⁴ Ibid. P. 274.

⁵ Ibid. P. 275.

*(«It would kill this monstrous soul–life, and... he would be at peace»).*¹

Только не знал Дориан, что, убив совесть, он убьет и себя.

Парадокс ситуации заключается в том, что из узника желаний Дориан становится узником страха и раскаяния. Это лишь подчеркивает пережитую Дорианом нравственную трагедию. А. Ойяла пишет, что, если бы у Дориана Грея был другой характер: расчетливый, холодный, бессовестный, — он, наверное, смог бы преодолеть свое несчастье. Но он оказался слишком впечатлительным, эмоциональным, наделенным преувеличенной для «истинного гедониста» совестью. Это постоянно мешало ему, говорило о том, что молодость и наслаждения — еще не все в этом мире.

Автор подсказывает нам вывод, что нельзя просто сводить опыт к достижению внешнего совершенства, ограничиваясь лишь установкой на наслаждения.

Сюжетный парадокс, построенный на грани фантастического и реального, усиливается разного рода парадоксальными ситуациями и характерами, а также парадоксами эмоционально–психологического свойства. Дориан «был **беззаботно весел**, но время от времени **вздрагивал от ужаса** (*«There was a wild recklessness of gaiety in his manner..., but now and then a thrill of terror ran through him...»*)², «**охваченный страхом** смерти, к жизни он был уже **равнодушен**» (*«...sick with a wild terror of dying, and yet indifferent to life itself»*)³. В погоне за изменными наслаждениями Дориан–денди изменяет идеалам красоты, посещая **злчные места** и общаясь с подонками, а в финале поднимает руку на искусство. Даже категория времени, с которой связаны все разновидности парадоксов, предстает в романе как парадоксальная. «Сочетание различных временных аспектов (исторического, отражающего особенности эпохи, и реального, связанного с судьбой героев в конкретную историческую эпоху), парадоксальным образом делает нереальное реальным»⁴.

¹ Ibid. P. 277.

² Ibid. P. 247.

³ Ibid. P. 248.

⁴ Яськова А. М. Парадоксы времени в романе Оскара Уайльда // Пространство и время в литературном произведении. — Самара, 2001. — С. 279–280.

Построенный на контрастах и парадоксах роман отличается выразительностью и изысканностью стиля. Речевые и логико-речевые парадоксы стали неотъемлемой частью всего повествования. Слово «парадокс» впервые употребляется в романе уже во второй главе, когда Дориан понимает, что «речь лорда Генри намеренно парадоксальна»¹. В парадоксальном складе мышления, основанного на меткости и наблюдательности, «проявилась живая сила его [Уайльда] таланта, великолепная игра ума».² Остроумные диалоги в романе выполняют важнейшую смысловую и художественную функции:

«— Вы ведь не жалеете, что познакомились со мной, мистер Грей? — спросил лорд Генри, взглянув на Дориана.

— Нет, сейчас я этому даже рад. Но я не уверен, всегда ли так будет.

— Всегда?! Ах, до чего ужасное слово! Меня всякий раз передегивает, когда я слышу его. Зато его обожают женщины. Они могут испортить даже самый пылкий роман, пытаясь продлить его навсегда. К тому же это слово лишено всякого смысла. Единственная разница между увлечением и любовью "навсегда" заключается в том, что увлечение длится дольше.

Они уже были на пороге студии, как вдруг Дориан Грей коснулся руки лорда Генри и тихо проговорил, зардевшись от собственной смелости:

— В таком случае пусть наша дружба будет увлечением»³.

После XI главы наружу «красной нитью» начинает пробиваться второй, основной план романа — психологический. Диалог становится не просто способом передачи великолепных парадоксов, которые, на первый взгляд, не имеют отношения к сюжету, он становится неотъемлемой частью сюжета и «выносит на поверхность» второй, глубинный план романа, в котором заключена психология жизни. Диалог становится стержнем, на котором «держится» повествование, он дает автору возможность отразить субъективность мнения, многозначность истины, подвергнуть испытанию свое эстетическое кредо. В диалоге систематически,

¹ Соколянский М. Г. Оскар Уайльд. Очерк творчества. — Киев, 1990. — С. 103.

² Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. — М.: Наука, 1970. — С. 162.

³ Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. — М.: Эксмо-Пресс, 2001. — С. 39.

целенаправленно и намеренно дается теория, которая потом осуществляется на практике.

С самого начала романа «восторженный гимн молодости» («*strange panegyric on youth*»)¹ лорда Генри, его призыв к «к погоне за страстями» («*multiplication of desires and proliferation of passions*») окрашен однозначным неприятием «старения тела» («*the decay that will destroy the body*»): «Мы не можем вернуть молодость. Наше тело слабеет, а наши чувства тускнеют» («*We never get back our youth... Our limbs fail, our senses rot*»)². Речь лорда Генри отмечена нестандартностью эпитетов и сравнений, обилием речевых и логико-речевых парадоксов: «Сказанные [лордом Генри] слова... безобидные слова — но до чего же они на самом деле чудовищны! До чего конкретны, откровенны и жестоки! От них никуда не денешься. И, вместе с тем, — какая в них неувловимая магия! Они обладают удивительной способностью придавать пластичную форму вещам абсолютно бесформенным, в них есть своя музыка... Всего лишь слова! Но разве есть на свете что-нибудь реальнее и весомее слов?.. [Лорд Генри] произнес их просто так, между прочим, придав им ради пущей эффективности парадоксальную форму»³. Однако за внешней легкостью, беззаботностью изрекаемых парадоксов таится «бесстрашное беспокойство», умело скрываемое под маской беспечности и оптимизма. Умение держать себя при любых обстоятельствах — негласный кодекс дендизма.

Вот некоторые из парадоксальных высказываний лорда Генри:

«Самые нелепые поступки человек совершает из самых благородных побуждений» («*Whenever a man does a thoroughly stupid thing, it is always from the noblest motives*»)⁴.

«Самое страшное на свете — это ennui (скука), Дориан. Вот единственный грех, которому нет прощения» («*The only horrible thing in the world is ennui, Dorian. That is the one sin for which there is no forgiveness*»)⁵.

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — М., 2002. — P. 34.

² Jeff Nunokawa. *Tame Passions of Wilde*. — Princeton and Oxford, 2003. — P. 87.

³ Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. — Москва: Эксмо-Пресс, 2001. — С. 34.

⁴ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher. 2002. — P. 93.

⁵ Ibid. P. 252.

Лорд Генри становится в романе противником скуки и защитником страсти. Он, «молодой еще человек, лет тридцати, с умом тонким, софистическим и с утомленной софистической душой. Отрицание морали, злая, умная и ядовитая насмешка над нравственным поведением, увлекательная проповедь чувственного наслаждения, освященного красотой — вот главные черты его духовной деятельности»¹. Писатель намеренно делает его парадоксалистом, ниспровергателем многих общепринятых, традиционных истин, которыми лицемерно защищал и оправдывал свой образ жизни английский буржуа: (*«By power of his speech, Lord Henry... makes facts flee like frightened forest things»*)².

Парадоксален и сам образ героя-идеолога. «Принц Парадокс» (*«Prince Paradox»*) — так предлагает Дориан окрестить лорда Генри. И это определение соответствует не только речевой манере лорда Генри, но его сущности. Парадоксально и то, что он «никогда не говорит ничего нравственного — и никогда не делает ничего безнравственного»³. Ограничиваясь постоянной проповедью наслаждения, лорд Генри остается теоретиком гедонизма. В этом смысле Уайльд несомненно отразил в лорде Генри себя как созерцателя и философа жизни.

Испытанию в романе подвергается не столько герой как личность, сколько мировоззрение самого Уайльда — откровенный гедонизм. Роман «Портрет Дориана Грея» стал творческим экспериментом Уайльда, один герой которого (Дориан) представлял интерес для другого героя (лорда Уоттона) в качестве объекта «научного опыта»: «Лорд Генри был совершенно уверен, что научный анализ страстей возможен только с применением экспериментального метода и что Дориан Грей — в высшей степени подходящий и многообещающий объект для такого рода исследований» (*«It was clear to him that the experimental method was the only method by which one could arrive at any specific analysis of the passions; and certainly Dorian Gray was a subject made to his hand, and seemed to promise rich and*

¹ Аксельрод Л. И. Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда. — Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. — С. 22.

² Jeff Nunokawa, *Tame Passions of Wilde*. — Princeton and Oxford, 2003. P. 69.

³ Соколянский М. Г. Оскар Уайльд. Очерк Творчества. — Киев, 1990. — С. 104.

fruitful results»)¹. Однако лорд Генри — бессердечный человек, решившийся испытать силу своего влияния на «попавшемся под руку» юноше не ради этого невинного создания, а только ради удовлетворения своего любопытства.

Он превращает искреннего любящегося собой красивого юношу в искушенного гедониста, предлагая ему руководствоваться в жизни одной лишь страстью. Он объявляет, что Дориану не только подвластно все, но и все дозволено. Лорд Генри «заставляет» его отдаться страсти, которая, по его убеждению, и есть совершенство. Для этого можно забыть о морали, религии, о людях. Однако по мере продвижения к этой цели Дориану часто приходится оказываться перед выбором, который становится с каждым разом труднее и труднее. И вновь лорд Генри учит его следовать только инстинкту страсти и наслаждения и избегать страданий. Следуя учению «эстета–Мефистофеля» (*Гай Уиллоуби*), Дориан Грей приобретает опыт, в результате которого «он начинает думать сердцем» («*his brain is his heart*»). Он верит всему, что говорит ему лорд Генри. Культ юности, красоты и наслаждения попадает на благодатную почву, и, как искренне считает Дориан, ведет к самосовершенствованию. Эта вера и легла в основу гедонистической теории, которая, как уже отмечалось, оказалась ограниченной, не учитывающей всех перипетий жизни. Такой «ограниченный гедонизм стал почвой, на которой вырос отравленный, странный, изуродованный цветок»².

В результате лорд Генри и Дориан Грей становятся настолько близки, что, как пишет А. Ойяла «о них следует говорить скорее как об одном человеке с присущими ему различиями, чем как о двух разных людях... Но лорд Генри существовал исключительно в интеллектуальной сфере; это был просто голос, просто интеллект. Дориан Грей, напротив, жил только в физической сфере: он превратился в осязаемую душу, воплощенный опыт. Взаимоотношения между ними настолько же тонкие и сложные, как между душой и телом»³.

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher. 2002, — P. 75.

² Ojala A. *Aestheticism and Oscar Wilde*. — Helsinki, 1955. — P. 207.

³ *Ibid.*

Не лишая лорда Генри конкретно–жизненной достоверности, Уайльд передал ему многие свои заветные мысли, выраженные в теоретических трактатах. Однако считать лорда Генри прямым выразителем авторских взглядов было бы преувеличением. Автор избегает прямого изложения своих мыслей. Для установления нужной художнику дистанции между собой и своим творением Уайльд прибегает к парадоксу.

Парадокс становится специфической формой изложения материала и обоснования принципов автора. Следует различать парадоксы, заключенные в авторском повествовании, и парадоксы, изрекаемые лордом Генри. «Душа и плоть, плоть и душа — их сочетание непостижимо! В душе есть что–то от плоти, а плоти свойственна тяга к духовному» («*Soul and body, body and soul — how mysterious they were! There was animalism in the soul, and the body had its moment of spirituality*»)¹ — эти слова фигурируют в лирическом отступлении автора.

«Человек должен вбирать в себя краски жизни, но ни в коем случае не помнить ее подробностей. Подробности всегда банальны и вульгарны» («*One should absorb the colour of life, but one should never remember its details. Details are always vulgar*»)² — таковы рассуждения лорда Генри.

Художественная природа их безусловна одна, но заключенная в них мысль, степень близости к авторским взглядам, — разная. Многим парадоксам лорда Генри намеренно придается юмористическая окраска, подчеркивающая дистанцию между героем и автором. Но главное различие между гедонистическим взглядом героя и его создателя проявляется в их отношении к **страсти**. Процесс переживания страсти для Уайльда–эстета важнее самой страсти. Лорд Генри, рекламируя «страсть вообще» («*universal desire*»)³, как товар, совершенно безразличен к ее конкретным проявлениям. Он воспевает страсть в широком понимании этого слова, подразумевая под этим и страсть к наслаждению, и чувственную страсть, и страсть к красивым вещам. Для Уайльда имеет значение не «страсть вообще», а ее детальное описание,

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 74.

² *Ibid.* P. 127.

³ Jeff Nunokawa. *Tame Passions of Wilde*. — Princeton and Oxford, 2003. — P.83.

само состояние страсти. Если Уайльд придает огромное значение «изучению и обожествлению красоты» (*«the study and worship of all beautiful things»*), то лорд Генри убежден, что помимо такого обожествления, каждый должен жить «полной жизнью, давая выход всем своим чувствам, не стесняясь выражать все свои мысли и доводя до реального воплощения все свои мечты» (*«fully and completely... to give form to every feeling, expression to every thought, reality to every dream»*)¹.

Однако автора и его героя–идеолога лорда Генри объединяет одно — проповедь наслаждения, которое входит и в само понятие страсти, и в проявление страсти. Ведь только наслаждение может спасти от скучной действительности, которая в равной степени отталкивает и автора, и его героя. Воцарение страсти привело бы к возрождению эллинизма, к чему стремились и Уайльд, и его герой. Они единодушны в призыве к поиску новых наслаждений в море страсти. Призывая к неутомимым поискам новых ощущений (*«always searching for new sensations»*)², Генри Уоттон парадоксальным образом одновременно советует контролировать страсть: он ратует за ее «моногамию». Для него существует только одна страсть в данный момент времени, хотя она, в свою очередь, как можно быстрее, должна сменяться новой, и так далее. Здесь возникает очередной логический парадокс: максимализм, связанный с контролем над страстью, и безнравственность по отношению к тому, кого приходится покинуть из–за возникновения новой страсти. Ведь, как считает лорд Генри, любовь к кому–то должна немедленно «исключить» какие–либо чувства по отношению к другому.

«Жажда страсти» (*«Desiring of desire»*), пронизывающая все произведение, основывается на парадоксальном сочетании страсти и скуки. Этот парадокс помогает приблизиться к пониманию философии гедонизма, идеологом которой в романе, как уже говорилось, является лорд Генри.

Что лежит в основе гедонистической теории? Стремление к наслаждению? Желание приостановить время? Необузданная страсть, переходящая все границы дозволенного? Или все взятое

¹ Ibid. P. 26.

² Ibid. P. 31.

вместе? Ответить на все эти вопросы не просто, даже опираясь на теоретические воззрения Уайльда и блистательные парадоксы, изрекаемые самим автором и его героями на протяжении всего романа. Хотя роман «пропитан» страстью, героев постоянно преследует скука, за которой нередко следует легкая усталость, порой переходящая в сон: «Со времен Елизаветы во всей их округе не было ни одной скандальной истории, и им ничего не оставалось другого, как спать после обеда» («*There has not been a scandal in the neighbourhood since the time of Queen Elizabeth, and consequently they all fall asleep after dinner*»)¹. Даже чтение «опасной книги» («*poisonous book*») вызывает у героя только чувство утомления.

Несмотря на то, что «голос скуки, одолевающей героев, звучит повсюду» («*never loses its voice*»)², сама скука тоже «требуется пояснения» («*a matter deemed worthy of remark*»)³. Психологи определяют скуку как период, когда психика отдыхает, как время ожидания страсти. Один из них, Адам Филлипс пишет: «Мы можем считать скуку защитницей в борьбе с ожиданием, которая, в то же время, является предвестницей новой страсти»⁴.

В романе скука противопоставлена страсти. Каждое новое искушение вызывает интерес, но от самого описания страсти веет тоской и скукой. Яркие впечатления, навеянные страстью, противопоставлены усталости, рожденной скукой: «Контраст между жаром страсти и холодом скуки очевиден: Там, где присутствует страсть, скуке, граничащей с безразличием, места нет» («*The contrast between desire's affluence and boredom's poverty of affect couldn't be more apparent: Where desire possesses, or better, is possessed by, all the thrill of investment, boredom is known by its lack, characterized by the condition of indifference catalogued in the "Picture of Dorian Gray"*»)⁵. Там, где страсть, там всегда присутствует интрига, интерес. Там, где скука, — состояние полного безразличия: «*He looked... indifferent*», «*I am simply indifferent*», «*...a calm*

¹ The Picture of Dorian Gray. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 219.

² Ibid. P. 72.

³ Ibid. P. 71.

⁴ Adam Phillips, «On Being Bored», in On Kissing, Ticking and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life. — Cambridge University Press, 1993. — P. 76.

⁵ Jeff Nunokawa. Tame Passions of Wilde. — Princeton and Oxford, 2003. — P. 73.

indifferent voice», «*Don't be so indifferent*», «*You are indifferent to everyone*»¹.

«Страсть и скука так же противостоят друг другу, как день и ночь». Но парадоксальность заключается в том, что «они в то же время близки», поскольку, если придерживаться сравнения дня с ночью, то, как день сменяется ночью, так и состояние страсти переходит в состояние скуки: «*As different as day and night, desire and boredom are also as close...*»². Скука, приходящая на смену страсти, является отдыхом от нее и одновременно периодом ожидания прихода новой страсти. За «бурными ночами страсти» («*nights of...misshapen joy*»)³ обязательно придет усталость, и утром ты «один, сидя в гостиной, выглядишь невероятно усталым», («*sitting alone, in the morning – room, looking very much bored*»)⁴. Именно такое состояние следует за «волнениями страсти» («*thrills of desire*»). Вздохи и рыдания ветра, «бродящего вокруг еще спящего дома» передают состояние невыносимой усталости и скуки: «*the sigh and sob of the wind... wandering round the silent house*»⁵.

Как и у скуки, у страсти есть своя среда обитания — тело. Несмотря на свою близость, страсть и скука отличаются друг от друга так же, как два тела отличаются друг от друга. Однако оба состояния в одинаковой степени свойственны одному и тому же телу, и, находясь в нем, они как бы «раздваивают» его. Разница лишь в том, что, по сравнению с одержимостью страсти, скука — едва различима в своем физическом выражении. Требуется некоторое усилие, чтобы обнаружить ее «неможное тело» («*feeble body*»), чтобы убедиться, что она вообще присутствует в теле: «**пожатие** плечами», «**безразличный** взгляд» («*a shrug of the shoulders*», «*an indifferent look*»)⁶. Скука расплывчата и неуловима, но она изощреннее и изысканнее. Страсть гораздо откровеннее и прямолинейнее: «Взгляды наши встретились, и я

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 14, 211, 215.

² Ibid. P. 74.

³ Ibid. P. 164.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. P. 11.

почувствовал, что **бледнею**», («*When our eyes met, I felt that I was growing pale*»)¹. Страсть не только узнаваема, но и говорит сама за себя: «В его глазах был виден испуг... Тонко очерченные ноздри трепетали, и ярко – красные губы нервно **подергивались**» («*There was a look of fear in his eyes... His finely – chiseled nostrils quivered, and some hidden nerve shook the scarlet of his lips and left them trembling*»)².

Парадокс в том, что «и бледный лик скуки, и алые губы страсти — одно и то же тело, только в разные моменты жизни» («*pale physique of ennui*», «*scarlet lips of passion*» — «*one and the same body seen in different lights*»)³. Как только тело, в котором живет и страсть, и скука, устает от бурной страсти, скука тут же вступает в свои права, и страстное тело мгновенно превращается в усталое тело, охваченное скукой. Неизбежность такого превращения всячески подчеркивается автором. Даже в самом изысканном облачении скучающий объект к концу дня превращается в «уставшее тело».

Усталая поза лорда Генри на первых страницах романа сразу же становится символом всеобщей усталости, признанием всеобщей скуки, царящей повсюду. Это выражено не только в самой позе героя, его взгляде («*tired looks,.. tired eyes...*»), но и в упоминании об его «бесчисленных сигарах» («*innumerable cigarettes*»). Более того, расслабленная поза «усталого гедониста» в сочетании с его «словесными упражнениями» («*verbal acrobatics*»)⁴, подчеркивает острый ум изысканного денди. Его афоризмы, в которых он говорит о скуке усталым голосом («*listless voice*»), его усталость в движениях: («устало распечатывал письма,.. устало поднялся,.. разговаривал утомленно» — «*He opened [his] letters listlessly*», «*[he]... rose up wearily*», «*he [spoke] languidly*») — усиливают его суждения.

Уайльд подчеркивает, что именно состояние вечной неудовлетворенности и скуки — характерная черта изысканного эстета, утомленного и вечно скучающего. Изысканность эстета во многом

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 11.

² Ibid. P. 29.

³ Ibid. P. 75.

⁴ Jeff Nunokawa, *Tame Passions of Wilde*. — Princeton and Oxford, 2003. — P. 75.

зависит, по мнению автора, не только от изысканности речей, изрекаемых на фоне роскошной обстановки гостиных и салонов, но и от того состояния скуки, которое он испытывает. Эстет просто «обязан» быть «усталым гедонистом». Эту «обязанность» Уайльд подчеркивает бесчисленным количеством отдельных слов и фраз, описывающих или передающих само состояние скуки: «письма ..утомляли его», «Мне было скучно», «Они начали ..утомлять меня», «Да, вечер был невероятно скучным»... («*the letters... bored him*», «*I was bored*», «*They have become... tedious*», «*Yes, it was certainly a tedious party...*»).

Исследователи творчества Уайльда недаром подчеркивают «важность» скуки («*the importance of being bored*»)¹. Маска «усталого гедониста» — дань моде, поза, эпатаж. Не следует, поэтому, удивляться, откуда берутся силы у «усталого гедониста» лорда Генри говорить о скуке с такой легкостью и изяществом. Ведь его «усталость» не имеет ничего общего с настоящей физической усталостью, вызванной ежедневным трудом и заботами. Его скука — от «ничегонеделанья», хотя Уайльд так не считает: он не раз говорит о том, что слыть острословом — занятие не из легких.

В трактате «Упадок лжи» Уайльд ссылается на общество «Усталых гедонистов», к которому принадлежат оба участника беседы. Он провозглашает «закон» дендизма: — «казаться усталым от общения друг с другом» («*being... «a good deal bored with each other, is one of the objects of the club*»)². В романе «Портрет Дориана Грея» он постоянно напоминает об утомленности и «вечной» усталости героев.

Все вокруг так «величественно–изящно–устало». Даже если само «усталое тело» находится вне поля зрения, можно не сомневаться, что оно где–то рядом, поблизости. Состояние усталости передается всем присутствующим, проникает в каждый уголок гостиной, где ведутся бесконечные разговоры на светские темы, то есть «ни о чем». Скука и усталость («*bodily fatigue*») не покидают ни само «тело», ни пределы гостиной: «Сегодня я сам от себя устал,.. он утомил своих слушателей...» («*I am tired of myself tonight*»,.. «*he exhausted his listeners...*»)³. Скука — следствие

¹ Jeff Nunokawa. *Tame Passions of Wilde*. — Princeton and Oxford, 2003. — P. 71.

² Ibid. P. 79.

³ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002.

усталости: «Если состояние скуки равнозначно состоянию усталости, то и скучать — то же самое, что уставать» («*if being bored is a matter of being tired, getting bored is a matter of getting tired*»)¹. И далее: «Страсть уходит по той простой причине, что тело, в котором страсть обитает, не может ее удержать» («*Desire declines for the simple reason that the body to which it is attached... can't keep it up*»)². Таким образом, страсть ограничена и зависит от тела.

Ежедневная усталость и скука преследуют «тело» всю жизнь, ведь скука — не что иное, как «неисцелимое ощущение тоски» («*the strain of boredom from which no one recovers*»)³. Адам Филлипс назвал это состояние «ежедневным трауром»⁴. В самом романе об этом состоянии автор говорит так: «Когда человек говорит, что исчерпал жизнь, это значит, что жизнь исчерпала его» («*When a man says that [he has exhausted life], one knows that life has exhausted him*»)⁵.

Об изжитой страсти свидетельствует физическая усталость, сопровождаемая скукой. Парадоксально, но усталость, вызванная страстью, в то же время является отдыхом от переживаний\ ею вызванных и периодом подготовки к новой страсти. Однако усталость сопровождается скукой. Страсть — усталость — скука — страсть — усталость — скука — такова схема жизни истинного эстета, «усталого гедониста». Усталость так же для него естественна, как и потребность во сне.

Парадоксальным образом Уайльд превращает усталость в отдых.

Усталость описывается у Уайльда как отдых от страсти и капризов любви. Но парадоксальное соотношение усталости и страсти говорит о том, что только кратковременные страсти освобождают от томления и усталости. Вся прелесть страсти в ее мимолетности. Кратковременность, эфемерность, мимолетность ее, воспеваемая в романе, строится на врожденном свойстве, на свойстве всего сущего — устаревать и заканчиваться. Возникает следующий парадокс: человек извлекает выгоду из того, что имеет свойство

¹ Jeff Nunokawa. *Tame Passions of Wilde*. — Princeton and Oxford, 2003. — P. 76.

² Ibid. P. 75.

³ Ibid. P. 79.

⁴ Adam Phillips, *On Being Bored*, P. 71.

⁵ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 223.

приходить к концу. Польза от конечного желания бесконечна. Помимо радости от кратковременности страсти, какова бы эта страсть ни была, сама мимолетность страсти имеет преимущество по сравнению с долговременными страстями, которые несбыточны, вызывают нескончаемую скуку и усталость (однако не ту усталость, о которой говорилось выше и которая служит лишь отдыхом перед тем, как перерасти в новую страсть). Уайльд противопоставляет один вид страсти другому и устами лорда Генри призывает как можно быстрее избавляться от искушений. Развеять скуку, расширить границы личной жизни может только мимолетная страсть. Только ей под силу изменить саму жизнь, уничтожить ежедневную усталость и скуку. Только такая любовь спасает от тоски, а умирает она только, когда умирают чувства.

Уайльд формулирует очередной парадокс: «Единственная разница между увлечением и "страстью навсегда" заключается в том, что увлечение длится дольше» (*«the only difference between a caprice and a life-long passion is that a caprice lasts a little longer»*)¹. Ясно одно: страсть должна быть краткой, мгновенной, импульсивной. Страсть имеет смысл, если она мимолетна: «Хочу надеяться, что девушка эта выйдет за Дориана. Полгода он будет от нее без ума, после чего увлечется другой» (*«I hope that Dorian Gray will make this girl his wife, passionately adore her for six months, and then suddenly become fascinated by someone else»*)².

Лорд Генри назвал возможную женитьбу Дориана полезным, очаровательным опытом (*«experience of fascination»*)³. Но любой опыт проходит, остаются лишь воспоминания. И опыт, более того, полезен: «Лорд Генри наблюдал за ним, испытывая в душе тайное удовольствие» (*«Lord Henry watched him with a subtle sense of pleasure»*)⁴. Он знал, что это скоро пройдет.

Манерность, «напускная» усталость создают ту богемную атмосферу дендизма и искусственности, которая пронизывает все произведение. Лишь искусственность может подчеркнуть ту любовь к прекрасному, которая свойственна эстетизму, —

¹ Ibid. P. 33.

² Ibid. P. 94.

³ Ibid. P. 94.

⁴ Ibid. P. 70.

в противоположность реализму, поклоняющемуся скучному факту. Уайльд утверждает, что искусственность способна создать атмосферу истинного эстетизма. Дом Дориана — музей редкостных и дорогих вещей, следствие эстетизма и «проснувшегося в нем влечения к роскоши» («*a new born feeling of luxury*»)¹. Детальное описание изысканности обстановки важно для истинного эстета. Уайльд говорит о томлении, навеянном красотой интерьеров и пейзажей.

Парадоксальное сочетание удовольствия и скуки, роскоши и повседневности лежит в основе произведения. Страсть, понижающая жизнь Дориана Грея, — это не только интриги с женщинами, о которых открыто говорится в романе, или с мужчинами, о которых можно лишь догадываться. Его обуревают также «сумасшедшая страсть» («*mad hungers*»)² к красивым вещам, подробное перечисление которых занимает целые страницы романа. Эта страсть преследует его всюду. Его чувства и к изысканной актрисе, и к незадачливому ученому сопровождаются описанием его увлечения красивыми предметами.

Красивые вещи, как это ни парадоксально, помогают «истинному эстету» почувствовать себя «истинным гедонистом». Субъектно-объектные отношения занимают в романе одно из ведущих мест. Уайльд показывает в романе, как сами вещи способны перевернуть все «с ног на голову»³. Написанный в то время, когда, по словам самого Уайльда, «необходимо приобретать только те вещи, в которых нет ни малейшей необходимости» («*unnecessary things are our only necessity*»)⁴, «Портрет Дориана Грея», является

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 113.

² Jeff Nunokawa. *Tame Passions of Wilde*. — Princeton and Oxford, 2003. — P. 83.

³ Всем известны сказки и рассказы на тему, когда люди превращаются в вещи, а неодушевленные предметы оживают. Еще Овидий в «*Metamorphoses*» («*Метаморфозы*») поведал миру миф об «ожившей» красивой статуе. Даже у реалиста Диккенса присутствует тема перевоплощения, правда, уже в более глобальном масштабе.

Мир абсурда, — тоже своеобразное перевоплощение, преломление самой действительности, показан Кэрроллом в «*Alice's Adventures in Wonderland*» («*Приключения Алисы в Стране Чудес*»). У Конан Дойля в рассказе «*Lot 249*» («*Номер 249*»), как и в ранних рассказах о привидениях, необычные предметы оживают и начинают пугать своих обладателей.

⁴ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 117.

парадоксальным комментарием на тему эстетических пристрастий эпохи, пристрастий, скрывааемых и подавляемых истинными взаимоотношениями людей и вещей. Даже сам Дориан и его портрет, отражающие друг друга, поначалу воспринимаются как красивые вещи.

Бесчисленные упоминания о предметах роскоши говорит о связи эстетизма с тенденцией последней декады XIX века «нанимать известных художников для рекламы» («*a growing habit during this period of commissioning famous artists to design advertisements*»)¹. С этой точки зрения, эстетизм, воспетый в речах лорда Генри, становится настоящей рекламой красивых вещей. Сама страсть становится товаром. Джеф Нунокава говорит об «очевидном пересечении и совпадении идеалов рекламы и эстетики» («*...implicit convergence of the ideals of advertising and aesthetics*»)². Лорд Генри исповедует, как уже отмечалось, «страсть в широком смысле слова» («*the universal desire*»), что свидетельствует не только о пропаганде вкуса к красивым вещам, но, по мнению Георга Зиммела: «взывает к поискам новых форм [страсти]»³. Красивые вещи — тот идеал, к которому следует стремиться. К вещам надо относиться «как обладающим способностью доставлять огромное наслаждение» («*as powers or forces producing pleasurable sensations*»)⁴.

* * *

Философия лорда Уоттона обладает внутренней логичностью, она последовательна, убедительна и внешне привлекательна. Утверждая, что цель жизни — самовыражение и наслаждение, он сожалеет о том, что «люди ...забыли о своем высшем долге — долге перед собой» («*People... have forgotten the highest of all duties, the duty one owes to one's self*»)⁵. Проповедуя свое эстетическое кредо «абсолютной свободы самовыражения» («*of*

¹ Rachel Bowlby, «Promoting Dorian Gray» // *Shopping with Freud*. — London: Routledge, 1993. — P. 13.

² Jeff Nunokawa. *Tame Passions of Wilde*. — Princeton and Oxford, 2003. — P. 83.

³ Georg Simmel, ed. by Kurt H. Wolf (New York: The Free Press, 1950). — P. 420.

⁴ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. — London: Macmillan and Co., 1910. — P.ix.

⁵ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 24.

fearless self-development) и право ориентироваться не на нормы пуританской морали, а на критерии красоты и уродства, автор подчеркивает субъективность истины.

Лорда Генри не страшат муки совести, традиционно сопутствующие поддавшимся искушению, поскольку для него не существует такого понятия, как совесть, которую он называет малодушием. С его точки зрения, «совесть и малодушие, в сущности, одно и то же... Просто "совесть" звучит респектабельнее, вот и все» («*Conscience and cowardice are really the same things... Conscience is the trade-name of the firm*»)¹, давая этим понять, что жить надо «во всю», не взирая ни на что, не считаясь ни с чем. Уоттон отождествляет не сочетаемые на семантическом уровне понятия: «*conscience*» и «*cowardice*». Таким образом, мы сталкиваемся с логико-языковым парадоксом, в результате которого рождается «психологический имморализм»², когда смыслом жизни становится возможно полное удовлетворение страстей и мгновенных влечений.

Такой подход оправдывает грех. По мнению лорда Генри, грех спасает от застоя и ведет к прогрессу: «Мы утратили мужество, — говорит лорд Генри («*Courage has gone out of our race*»)³ и обращается к молодости как к чему-то отважному, смелому, так как с годами: «мы становимся похожими на безобразных марионеток и живем воспоминаниями о страстях, которые нас когда-то пугали, да об изысканных соблазнах, которым мы не отважились уступить» («*we degenerate into hideous puppets, haunted by the memory of the passions of which we were too much afraid, and the exquisite temptations that we had not the courage to yield to*»)⁴.

Чтобы избавить душу от невыносимых мук, лорд Генри призывает дать волю страсти, пройти через грех, испытать наслаждение. Парадокс заключается в том, что для него самый страшный грех — отречься от греха: только грех помогает украсить жизнь: «В нашей жизни не осталось ничего красочного, кроме порока»

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 12.

² Аксельрод Л. И. Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда. — Иваново-Вознесенск: Основа, 1923. — С. 15.

³ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 25.

⁴ Ibid. P. 32.

(«*sin (the language of desire) is the only colour element left in the modern world*»)¹, только тайные инстинкты, вырвавшиеся наружу, наполняют жизнь смыслом, избавляя от скуки.

Для лорда Генри такие понятия, как грех и раскаяние, — понятия из средневековья, пережиток прошлого. Он опрокидывает привычные представления о нравственности, высмеивает сострадание и самоотречение. В согласии со своим героем Уайльд не боится показаться парадоксально-аморальным даже тогда, когда с легкостью меняет местами такие понятия, как «грех» и «добродетель»: «Даже незначительная вещь, попадая в круговорот жизни, способна все традиционное перевернуть с ног на голову, а именно: добродетель превратить в грех, а грех сделать достоянием новой цивилизации» («*Each little thing that we do passes into the great machine of life which may grind our virtues to powder and make them worthless, or transform our sins into elements of a new civilization*»)².

Грех, в свою очередь, ведет к духовному очищению: «ибо осуществление желания — это путь к очищению» («*the body sins... [for] ... purification*»)³ и единственный способ избавиться от страданий: если попытаться «убежать» от своей страсти, отречься от нее, то душа начнет томиться в ожидании несбыточного»: «Единственный способ избавиться от искушения — поддаться ему. А если попытаться ему противиться, то вся душа истомится желанием изведать то, на что она же сама и наложила запрет, тем самым отнеся это и подобные ему желания к чему-то чудовищному и преступному» («*The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful*»)⁴.

С точки зрения лорда Генри, именно «самоотречение порождает вину и... омрачает жизнь»: («*...self-denial... mars our lives*»).

Продолжая развивать мысль о том, что «убежать» от искушения невозможно, лорд Уоттон предлагает превратить искушение

¹ Ibid. P. 39.

² «The Critic as Artist». Complete Works of Oscar Wilde. — Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994. — p. 1121.

³ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 26.

⁴ Ibid.

в произведение искусства, облеченное в очаровательную форму. Только тогда оно сможет доставить удовольствие и стать истинным наслаждением, в котором и заключается смысл жизни: «уметь красиво выражать свои чувства, жить полнокровной жизнью» («... *to give form to every feeling, ... to live out his life fully and completely*»);¹ только тогда страсть защитит нас «от убожества существования» («*from the sordid perils of actual existence*»)².

Для того чтобы избежать низменных страстей, надо научиться управлять ими. И нет сомнения в том, что только искусство может стать их единственным прибежищем: «только когда желание поселяется в храме искусства, оно становится контролируемым и неопасным с позиций Христианства» («*Only when desire migrates to the house of art does it acquire the pliancy necessary to render it safe for Christian law*»)³.

Если желанию придать достойную, эстетическую форму, оно способно защитить нас от скуки, вызванной убогой действительностью. Более того, искусство, облагораживая желание, делает его управляемым, зависимым от воли художника: «Я не собираюсь быть рабом своих переживаний. Хочу предаваться своим чувствам и властвовать над ними» («*I don't want to be at the mercy of my emotions, I want to use them, and to dominate them*»)⁴, — заявляет Дориан.

Дориан находил для своей страсти теоретическое оправдание в идеях Генри Уоттона. В его проповеди гедонизма скрывается несомненный протест против подавления личности, стремление вернуть человеку свободу духа и тела. Об этом Уайльд писал в своем оксфордском дневнике: «Прогресс мысли невозможен без протеста индивидуализма против господствующих идей. Те, кто полностью послушны внешним влияниям, так же не способны к развитию, как те, кто подчинены господствующим идеям» («*Progress in thought is the assertion of individualism against authority... those organisms which are entirely subject to external*

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 26.

² «The Critic as Artist». *Complete Works of Oscar Wilde*. — Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994. — P. 1135.

³ Jeff Nunokawa. *Tame Passions of Wilde*. — Princeton and Oxford, 2003. — P. 47.

⁴ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar. Publisher, 2002. — P. 136.

influences do not progress any more than a mind, entirely subject to authority»)¹.

Философия наслаждения, которую проповедует Уоттон, в сущности, является сочетанием субъективного гедонизма Пейтера в его «Ренессансе» («*The Renaissance*») и декадентства Гюисманса в романе «Наоборот» («*A Rebour*s»). Эти тенденции у Уайльда выступают в сложном соотношении с очень модной в эти годы философией Эдмунда Спенсера².

Во взглядах лорда Генри сквозит формулировка Спенсера, смысл которой заключается в том, что «испорченной можно считать лишь такую жизнь, которая остановилась в своем развитии» («*no life is spoiled but one whose growth is arrested*»)³. Он призывает отойти не только от средневековых понятий, но и подняться выше идеалов эллинизма, «к чему—то еще более прекрасному и совершенному» («*something finer, richer than the Hellenic ideal*»)⁴.

Однако ограничения эстетической теории лорда Генри очевидны, особенно если его кредо сопоставить с тем, о чем говорит Уайльд в трактате «Душа человека при социализме», подсказанном язвительными откликами на роман. В романе лорд Генри говорит: «Быть хорошим, значит быть в гармонии с самими собой. ... Когда приходится быть в гармонии с окружающими, наступает дисгармония» («*To be good is to be in harmony with oneself. Discord is to be forced to be in harmony with others*»)⁵. В трактате автор придает этому явлению вселенский масштаб. Он говорит о более широком понимании гармонии, о стремлении к самосовершенствованию, имея в виду пример Христа, олицетворяющего совершенство в условиях неблагополучного мира. Христос, по

¹ Smith and Helfand (eds.), *Oscar Wilde's Oxford Notebooks*. — P. 121.

² Надо отметить, что Уайльд всегда интересовался эволюционной теорией общества, изложенной в труде Герберта Спенсера в «*The Study of Sociology*» («Социологическое учение») (1873). В творчестве Уайльда заметна формула Спенсера (не Дарвина!) о выживании сильнейшего («*survival of the fittest*»). Применяя законы естествознания к обществу, лорд Генри показывает, как эгоцентризм побеждает викторианскую консервативность и альтруизм и допускает пренебрежение совестью ради наслаждения.

³ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. Moscow Ikar Publisher. 2002. — P. 94.

⁴ Ibid. P. 26.

⁵ Ibid.

убеждению Уайльда, воплощает «истинный» индивидуализм — мироощущение совершенной личности — противостоящий «ложному» индивидуализму, в основе которого — несправедливое распределение жизненных благ, обрекающее большинство на бедность. Учение Христа о самоотречении, духовности, заботе о ближнем является, по мысли Уайльда, единственным путем к подлинному самовыражению; только через страдание можно прийти к совершенству: «*pain is the only door to perfection*». Только пройдя через него, может истинный христианин, «осознать себя как личность» («*through pain he realizes his personality*»)¹.

«Ложный» индивидуализм исповедует лорд Генри, который превыше всего ставит богатство и привилегии, причисляя к ним и «красивые» грехи: «Красивые грехи, как и красивые вещи — привилегия богачей» («*Beautiful sins, like beautiful things, are the privilege of the rich*»)², говорит он. Его изысканное спокойствие, уверенность определяются его положением в обществе. Однако те, кто исповедуют такой индивидуализм, несмотря на деньги и остроумие, сбиваются с истинного пути. Индивидуализм, о котором идет речь и в трактате, и в романе, в устах лорда Генри превращается в чистейший эгоизм. Индивидуализм, им провозглашенный, обречен на гибель.

Именно поэтому «эксперимент» лорда Генри не прошел испытание. Не «предусмотрел» лорд Генри, что его «объект», утомленный излишествами, окажется «жертвой своего отношения к требованиям совести»³, и вся теория гедонизма, такая притягательная и так логично им выстроенная на долгие годы, провалится.

Излишество, оборачивается своей противоположностью. «Чистый эстетизм приводит к собственной противоположности, к огрубению и одичанию эстетического вкуса, несмотря на его видимую утонченность»⁴. Вся бесцельная роскошь, все драгоценности и редкости, собранные в его доме, «служили для него лишь средством забвения, способом, хоть на время, убежать от страха,

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. Moscow Ikar Publisher. 2002. — P. 1103.

² Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002.

³ Венгерова З. Литературные характеристики. Оскар Уайльд и английский эстетизм. СПб., 1897–1910. — С. 68.

⁴ Аксельрод Л. И. Мораль и Красота в произведениях О.Уайльда. — Иваново–Вознесенск: Основа, 1923. — С. 31.

иногда казавшегося ему почти невыносимым»¹. В основе романа оказывается раздвоение личности, вызванное парадоксальным свойством желанья превращаться в страх. Само желание возникает на уровне подсознания, оно не зависит от нас, как, например, не зависит от нас ни место нашего рождения, ни причина болезни: «...*the shape of our passions, no less than the place of our birth, or the source of our illness, is quite out of our hands*»².

Психологическая основа порочного желанья связана с риском и болью. Само ожидание становится невыносимой пыткой, избавиться от которой может только осуществление этого желанья. Возникает психологический парадокс: желанье избавиться от желанья. Парадоксален подход к решению этой проблемы: отказаться от желанья (одержать над ним победу) — грех. Осуществить его (потерпеть от него поражение) — наслаждение. Однако наслаждение, полученное через грех означает лишь духовное падение. О Дориане Уайльд говорит так: «И в его жизни бывали моменты, когда он воспринимал зло лишь как одно из средств осуществления того, что он считал красотой» («*There were moments when he looked on evil simply as a mode through which he could realize his conception of the beautiful*»)³. Сочетание антонимов «*evil*» и «*beautiful*» подчеркивает, как ясно Дориан признавал, что его наслаждение по сути своей греховно. Фраза «всего лишь средство» («*simply as a mode*») говорит о том, что герой, пытаясь по-прежнему не придавать серьезного значения способам достижения удовольствия, в то же время оправдывается перед самим собой.

Низменные, грязные, грешные удовольствия, нашедшие непосредственное выражение в уродстве портрета, привели к чувству вины, подавленности. Низкая действительность, от которой с таким презрением отворачивался сам Уайльд, парадоксальным образом становится для Дориана «единственной реальностью». Внешне юный, он внутренне старик, равнодушный, с потухшими страстями и притупившимся восприятием жизни. Подобно доктору Джекиллу Стивенсона, Дориан все с большим

¹ Там же.

² Jeff Nonokawa. *Tame Passions of Wilde (The Styles of Manageable Desire)*. Princeton University Press, 2003. — P. 42.

³ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 183.

трудом возвращается к своему прежнему облику. Крушение «эксперимента» очевидно: в конце романа Дориан превращается в «тело, разрушенное страстью» («*ruined body of sexual desire*»)¹, и «приходит в такое отчаяние, что убивает себя в сознании своего внутреннего уродства»². Попытка приостановить время, переступить границы человеческих возможностей провалилась. Невозможно остановить время. Даже исключению из правил — вечно юному Дориану — приходит конец. Дориан, единственный кому удалось приостановить время, и тот обречен на гибель.

Финал романа, как и финал жизни, трагичен. По убеждению Уайльда, всему приходит конец. Гибель Дориана произошла потому, что он осознал правду. Это и стало главным «промахом» в его исканиях. Трагедия героя в том, что жизнь, которую он вел требовала от него проявления нравственности намного настойчивее, чем салонная жизнь эстета лорда Генри. И дело вовсе не в том, что эстетическая доктрина не верна по своей сути, а в том, что ее следует пересмотреть с тем, чтобы учитывать не только положительный опыт (к чему призывал лорд Генри), но и отрицательный, к чему призывает сама жизнь и что неизбежно. В итоге Дориан Грей обречен на гибель, а не на развитие и самореализацию.

Дориан погибает, однако искусство остается, так как у Уайльда красота и искусство — вечны: «Красота не может подвергаться сомнению. Она обладает священным правом на абсолютную власть, и те, кто наделен ею, сами становятся властелинами. ... Для меня Красота — величайшее чудо» («*It cannot be questioned. It has its divine right of sovereignty. It makes princes of those who have it. Beauty is the wonder of wonders*»)³. Уайльд по-прежнему верен своему культу прекрасного: тот, кто покушается на красоту, — сам становится жертвой. Это подчеркивается тем, что в конце романа, уничтожив портрет, красавец Дориан уничтожает не только свою жизнь, но и красоту: «Лицо у него было морщинистое, увядшее и отталкивающее» («*The body was wrinkled and loathsome of*

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 89.

² Венгерова З. Литературные характеристики. Оскар Уайльд и английский эстетизм. СПб., 1897–1910. — С. 68.

³ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 30.

visage»)¹. Одновременно, благодаря великой силе искусства, совершается чудо возрождения портрета «во всем сиянии величавого благородства».

Уайльд – парадоксалист показывает, как наслаждение, путь к которому лежит через порок и предательство, ведет к саморазрушению, от которого страдают все. Низменным страстям подчиняется только тот, кто лишается души, продает ее, и таким образом, сам становится преступником.

Совесть стала для Дориана «узником» души. Смерть освободила душу от непосильного груза и, как это ни парадоксально, восстановила гармонию внутреннего и внешнего. Таким образом Уайльд подчеркивает, что целостность человека заключается в «приятии всех сторон человеческой природы» (*«man's assentance of all sides of his nature»*). Сам Уайльд так определял смысл своего романа: «За всякое излишество, как и за всякое ограничение, приходится расплачиваться» (*«All excess, as well as all renunciation, brings its own punishment»*)². Несмотря на призыв к наслаждению и поклонение красоте, Уайльд не позволяет пороку стать добродетелью; в отвращении к моральному уродству он становится моралистом. Красота души для него становится важнее красоты внешней. Нравственный аспект усиливается авторским сожалением о том, что жизнь, «полная бесчувственности и вседозволенности» (*«of senseless and sensual ease»*), недостойна художника, поборника истинной, то есть всесторонней, явной и тайной красоты. Парадоксальность мышления Уайльда здесь вполне очевидна.

* * *

Когда первая оригинальная версия «Портрета Дориана Грея» появилась в ежемесячном журнале «*Липпикотт*» в июле 1890 года, Уайльд сразу стал мишенью цензуры. Реакция прессы была единодушно – враждебная. Уайльда обвинили в цинизме и аморализме. В расчете на сенсацию «*Сент Джеймс газетт*» напечатала статью под заголовком «*Рекламный трюк мистера Уайльда*» (*«Mr. Wilde's Latest Advertisement»*). Уайльд ответил, что

¹ Ibid. P. 278.

² Letters, 2000. — P. 430.

статья уже сама по себе является рекламой его книги: «Английская публика, в большинстве своем, не испытывает никакого интереса к искусству, пока ей не скажут, что произведение искусства, о котором идет речь, аморально» (*«The English public, as a mass, takes no interest in a work of art until it is told that the work in question is immoral...»*)¹.

Несмотря на то, что Уайльд был взбешен отрицательными отзывами о его романе, он ответил на нападки критиков серией писем, которые были выдержаны во вполне вежливом тоне. Суть их заключалась в том, что его книга, возможно, и не соответствует общепринятым представлениям о нравственности, но совершенно напрасно пытаться искать в романе только нравственный аспект. Критики «Дейли кроникл» назвали «скуку и грязь отличительными чертами этой ядовитой книги» (*«dullness and dirt the chief features»*), а сам роман — «отвратительным порождением извращенной литературы французских декадентов, пропахнувшей тяжелым запахом духовного и нравственного разложения» (*«a tale spawned from the leprous literature of the French Decadents — a poisonous book, the atmosphere of which is heavy with the mephitic odours of moral and spiritual putrefaction»*)². Газета «Скотс обсервер» обвиняла Уайльда в том, что он «пишет для отвергнутых обществом аристократов и извращенных телеграфистов» (*«for having written for none but outlawed noblemen and perverted telegraph boys»*)^{3, 4}.

Уайльд был поражен негодованием, с каким критики встретили его роман. В ответ на их обвинения в том, что он переиначивает мораль в угоду безнравственности, Уайльд написал редактору «Скотс обсервер», что «было необходимо окружить Дориана Грея атмосферой морального разложения... для драматического развития... романа. Иначе роман не имел бы смысла, а сюжет — завершения. Художник [говорит он о себе], написавший роман,

¹ Letters. — P. 429 (2000).

² Karl Beckson (ed.) Oscar Wilde: The Critical Heritage. — London: Routledge and Kegan Paul, 1970. — P. 72.

³ Ibid. P. 75.

⁴ Имеется в виду известный скандал, связанный с лордом Артуром Сомерсетом, обвиненным в гомосексуальных связях с молодыми «телеграфистами» в борделе на Cleveland Street.

ставил перед собой цель сделать эту атмосферу туманной, неясной и удивительной... Каждый человек видит в Дориане Грее свои собственные грехи. В чем состоят грехи Дориана Грея не знает никто. Тот, кто находит их, привнес их сам. ...Каждый человек увидит в нем то, что есть он сам. Ведь на самом деле искусство отражает не жизнь, а того, кто наблюдает ее»¹.

Более того, в ответ на обвинение своих героев в аморальности, Уайльд указывал на то, что они интересны и с художественной, и с психологической стороны, таким образом, открывая перед читателями широкие возможности. Те, для кого эстетика выше этики могут насладиться красотой и совершенством его произведения. Те же, для кого этические соображения важнее эстетических, обязательно извлекут моральный урок. Каждому читателю дано право решить, какое преступление из совершенных героем Уайльда страшнее — убийство художника Бэзила Холлуорда или уничтожение его картины. Одних чтение романа наполнит ужасом, другие найдут в нем свои тайные желания.

Мысль Уайльда движется к очередному парадоксальному выводу: всякий человек обретает в искусстве то, что представляет собой сам, потому что и искусство отражает не жизнь, а созерцателя жизни. Уайльд не оправдывает безнравственные поступки своего героя, но он далек от прямого его осуждения. Уайльд отмечает, что слабость Дориана Грея и его ограниченность заключаются в преувеличенном внимании к совести, которое портит, отравляет все его наслаждения: «*an exaggerated sense of conscience which mars his pleasures for him*»².

«Сент Джеймс газетт» больше всего интересовалась тем, кто подвергнется преследованиям, сам автор романа или издатель³. Уайльд ответил так: «Искусство не имеет ничего общего с этикой. Не надо смешивать эти два понятия» («*The sphere of art and the sphere of ethics are absolutely distinct and separate*»)⁴. В последующем письме он напоминает критикам: «С позиций искусства, плохие люди представляют художественный интерес; они яркие, многогранные и

¹ Аграф М. Уайльд Оскар. Письма (символы времени), М., 1997. — С. 86–87.

² Karl Beckson. — P. 436.

³ Ibid. P. 68–69.

⁴ Letters. 2000. —P. 428.

необычны» (*«Bad people are, from the point of view of art, fascinating studies. They represent colour, variety and strangeness»*)¹.

Уайльд провел целую атаку на литературную критику в своем трактате «Душа человека при социализме». Он считает любую попытку общества, церкви или правительства вмешаться в творческий процесс «оскорбительной и грубой» (*«offensive and brutalizing»*). Он высмеивает своих обличителей—нравоучителей, назвавших его книгу «безнравственной» и «больной», недостойной произведения искусства или литературы: «Назвать художника больным только потому, что болезнь — предмет его творчества, так же глупо, как объявить Шекспира сумасшедшим, потому что он написал «Короля Лира» (*«To call an artist morbid because he deals with morbidity as his subject matter is as silly as if one called Shakespeare mad because he wrote "King Lear"»*)². Такое прочтение романа свидетельствовало, по его мнению, об ограниченности обвинителей.

В марте 1891 года, за месяц до переиздания «Портрета Дориана Грея» в книжном варианте, в «Фотнайтли ревью» появились афоризмы Уайльда, изложенные в его предисловии. Уайльд формулирует свое представление о нравственности, он открыто смеется над условностями эпохи. Более того, Уайльд показывает, что зло таится не в произведении, а в эстетическом восприятии самого созерцателя: «Те, кто в прекрасном видит уродливое, — люди безнравственные, но безнравственность не делает их привлекательными» (*«Those who find ugly meanings in beautiful things are corrupt without being charming»*)³. В надежде на то, что благодаря предисловию критики будут благосклоннее к новому изданию романа, он писал: «Мне любопытно знать, как отнесутся эти невежественные журналисты к роману теперь. Мое предисловие должно заставить их изменить злобное к нему отношение» (*«I am curious to see whether these wretched journalists will assail it so ignorantly ...as they did before. My preface should teach them to mend their wicked ways»*)⁴.

¹ Letters. 2000. — P. 430.

² «The Soul of Man Under Socialism». Complete Works of Oscar Wilde. Collins Classics.

³ Предисловие к роману «Портрет Дориана Грея».

⁴ Letters. 2000. — P. 475.

Уайльд написал предисловие к роману в свойственной ему парадоксальной манере. Это предисловие — квинтэссенция эстетических взглядов Уайльда, более пространно выраженных в его критических статьях и диалогах. Писатель напоминает читателю одновременно и о силе Искусства, и о его бесполезности, также настраивает на восприятие всего произведения как эстетической аллегории. По мысли М. Г. Соколянского, «фабульно не связанное с романом предисловие», однако, проходит «испытание на прочность в собственно фабульной части романа»¹.

Предисловие состоит из двадцати пяти парадоксальных изречений, отличающихся предельным лаконизмом. Вот некоторые из них:

- «Критик — тот, кто способен в новой форме или новыми средствами передать свое впечатление от прекрасного» — **«The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things»** (идея о том, что критика — самостоятельный вид творчества, высказана Уайльдом в трактате «Критик как художник»);
- «Всякое искусство совершенно бесполезно» — **«All art is quite useless»**;
- «У художника не бывает болезненного воображения. Художник вправе изображать все» — **«No artist is ever morbid. The artist can express everything»**;
- «Искусство — зеркало, но отражает оно смотрящего, а не жизнь» — **«It is the spectator, and not life, that art really mirrors»** (помимо того, что этот парадокс получает развернутое выражение в диалоге «Упадок лжи», в самом романе тоже есть подтверждение такому взгляду на искусство. Портрет как произведение искусства, действительно отражает Дориана, но каждый раз по-разному, в зависимости от содеянного им зла);
- «Художник — творец прекрасного. **Раскрыть** творение и **скрыть** творца — вот в чем предназначение искусства» — **«The artist is the creator of beautiful things. To reveal art and conceal the artist is art's aim»**;

¹ Соколянский М. Г. Оскар Уайльд. Очерк творчества. — Киев, 1990. — С. 108.

- «**Высшая**, как и **низшая** форма критики — это своего рода биография» — «*The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography*»;
- «Нет книг **нравственных** или **безнравственных**. Книги или **хорошо** написаны, или **плохо**. И в этом вся разница» — «*There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written, or badly written. That is all*».

Стремление отвести от себя упреки критиков первого издания яснее всего проявляется в заключительных парадоксах предисловия, с этой точки зрения ключевых:

- «Если произведение искусства воспринимается неоднозначно, — значит, в нем есть нечто новое, сложное и животрепещущее» — «*Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex, and vital*»;
- «Если критики расходятся во мнениях, — значит, художник верен самому себе» — «*When critics disagree the artist is in accord with himself*».

* * *

Построив свой роман на контрастах и парадоксах, Уайльд считает, что научный подход к происхождению и наследственности освобождает персонажей от моральной ответственности. Он основывается на изученной им еще в юности теории Уильяма К. Клиффорда¹, генетически объясняющей умственные и физические особенности личности.

Судьба Дориана в этом смысле была предрешена с самого рождения. Он скорее всего жертва наследственности: от матери он унаследовал красоту и женственность; по мужской линии — он слабый и испорченный. Это сочетание противоположностей привело к трагической развязке: его таинственное происхождение стало поводом для лорда Генри заняться Дорианом в качестве эксперимента, что, в результате, погубило Дориана: «Да, это очаровательное дитя Любви и Смерти непреодолимо притягивало его!» («*There was something fascinating in this son of Love and Death*»)².

¹ «Lectures and Essays», 1879.

² Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 49.

В статье «Критик как художник» Уайльд говорит о наследственности как о «жуткой тени прошлого» («*terrible shadow*»)¹, в которой, как в зеркале отражается наша душа, обнажая нашу сущность и которая «наполняет нас чувствами, свойственными нашим предкам» («*fills us with affects that are not our own*»). В этой же статье Уайльд пишет: «Наименьшую свободу деятельности мы испытываем, когда пытаемся действовать» («*We are never less free than when we try to act*»), и еще отчетливее эта мысль звучит: «Когда человек совершает поступки, он является лишь марионеткой» («*When man acts he is a puppet*»)².

В упомянутой выше теории Клиффорда, Уайльда поражала мысль о том, что даже совесть передается по наследству. Причем, совесть — нечто, когда-то принадлежавшее всему племени и роду, а, следовательно, предкам. В древности поступки налагали ответственность на каждого члена рода или племени; он не был свободен в своих действиях, он руководствовался интересами всего племени.

Но современный гедонист далеко не дикарь и его потребности и страсти совсем не так просты, как у дикаря. Он больше ищет наслаждения, чем способен к нему. Он не связывает свою судьбу ни с прошлым, ни с будущим, он живет исключительно мгновениями настоящего. Лорд Генри, призывая жить ради наслаждения, проповедовал, таким образом, уклонение от моральной ответственности. Сам Дориан соглашается с этим, когда говорит Бэзилу, что «стать, как выражается Гарри, наблюдателем собственной жизни — значит уберечь себя от страданий» («*to become a spectator of one's own life, as Harry says, is to escape the suffering of life*»)³. Такое мирозерцание разрушает основы нравственных понятий и ведет к торжеству цинизма и безответственности.

Уайльд дает понять, что, помимо наследственной предрасположенности к греховным поступкам, огромную роль в духовном падении Дориана Грея сыграла распространенная в то время теория гипноза («*animal magnetism*» (*mesmerism*)) — теория

¹ «The Critic as Artist», in *Critical Writings*. — P. 341–407.

² «The Critic as Artist», in *Critical Writings*. — P. 341–407.

³ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 139.

австрийского врача Франца Месмера. Влияние, оказываемое извне, пробуждает в человеке скрытые склонности, генетически в нем заложенные. Таким образом, сочетание наследственных факторов и гипнотического воздействия приводит к непредсказуемым результатам: «Чувства точно так же могут облагораживаться, как и разум деградировать» (*The senses could refine, and the intellect could degrade*)¹.

Очень часто внешнее (влияние) вытесняет внутреннее (гене-тику) или, по крайней мере, серьезно «вмешивается» в нее. Внутренние инстинкты, заложенные природой, оживают под воздействием внешних обстоятельств и все больше и больше начинают ими вытесняться. По мнению лорда Генри: «хорошего влияния вообще не бывает. ... Любое влияние безнравственно — безнравственно с чисто научной точки зрения. ... Потому что оказать влияние на другого — значит вложить в него свою душу. И тогда человек начинает думать чужой головой, жить чужими страстями. Добродетели у него уже не свои, да и грехи — если вообще существует такое понятие — он заимствует у другого» (*There is no such thing as a good influence... All influence is immoral — immoral from the scientific point of view... Because to influence a person is to give him one's own soul. He does not think his natural thoughts, or burn with his natural passions. His virtues are not real. His sins, if there are such things as sins, are borrowed*)². Кроме того, чужое влияние способно сделать страсть неуправляемой, одновременно усиливая «риск и боль» («risk and pain»)³, связанные с исполнением запретного желания.

Художник Бэзил Холлуорд очарован красотой Дориана; это вдохновляет его на новое искусство, новый стиль в живописи, он ощущает в себе новый прилив сил. Однако Бэзил не хочет выстав-лять портрет на всеобщее обозрение, чтобы никто не увидел секрет его собственной души, таящийся в портрете прекрасного юноши. Дориан был для него силой вдохновляющей — в платоновском значении этого понятия. Платон объяснял восприятие красоты как восприятие всего сущего при помощи веры в предсуществование

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 74.

² Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 25.

³ Ibid.

души. Еще до рождения (до ее появления в этом мире «бледных теней») душа созерцала чистую совершенную красоту и затем сохраняла смутные воспоминания о ней. Каждый красивый предмет будит душу художника, приводит ее в движение, и то смутное воспоминание оживает, и, принимая ясные очертания, воплощается в красивую вещь. Таким образом, идея красоты — первична. Красивая вещь — вторична.

Сам Дориан подпадает сначала под влияние чарующего голоса лорда Генри и его философии, а потом под влияние присланной им желтой книги: «Странная это была книга, никогда он не читал подобной. ... Книга была написана... живым, ярким и в то же время туманным языком. ...В стиле... символистов. ...Многое, о чем он только грезил, на его глазах облекалось плотью. ... Его интересовали своей неестественностью те формы самоотречения, которое люди по недомыслию именуют добродетелями, и в такой же мере — те естественные порывы возмущения против них, которые мудрецы до сих пор называют пороками. ...Это была отравляющая книга» (*«It was the strangest book that he had ever read... The style in which it was written was... **vivid and obscure** at once... that characterizes the work of ...Symbolists. Things that he had **dimly dreamed** of were suddenly **made real** to him... [he loved] for their mere **artificiality** those renunciations that men have **unwisely** called **virtue**, as much as those **natural** rebellions that **wise** men still call **sin**. It was a poisonous book»*)¹. Дориан видит в этом романе «историю своей жизни, написанную еще до ее начала» (*«the story of his own life, written before he had lived it»*). Эффект от этой книги наркотический².

Сложной проблеме соотношения искусства и жизни, искусства и морали и посвящен роман Уайльда. Зачарованный блистательными парадоксами лорда Генри, Дориан доводит безнравственность до разрушения красоты [*в этом и заключается первостепенная*

¹ Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — p. 157.

² Уайльд, характеризуя «poisonous book», которая так впечатлила Дориана (роман Гюйсманса «A Rebour» (*Against Nature*), «Наоборот»), называет ее «fantastic variation on Huysman's over-realistic study of the artistic temperament in our inartistic age» (сочетание фраз «artistic temperament» и «inartistic age» увеличивает пропасть непонимания между художником и эпохой, не способной по достоинству оценить творческую личность).

роль парадокса в романе!], считая собственную красоту высшей ценностью, во имя которой дозволительно удовлетворение самых низменных инстинктов, потакание любым порокам и преступное общение с городскими подонками. В конце романа, ударяя портрет ножом в припадке отвращения, он убивает себя, свое низменное «я», искажившее черты прекрасного произведения; тем самым они очищаются от скверны и обретают красоту, которая пребудет вечно, но сам Дориан после смерти настолько уродлив, что даже слуги узнают его только по перстням на пальцах.

В гибели Дориана «виноват» опять — таки парадокс: ведь Дориан гибнет потому, что он парадоксальным образом оказывается пленником морали, проповедующей нерасторжимую связь духа и тела. Пытаясь избавиться от источника своего «болезненного отвращения к самому себе» («*morbid self-loathing*»), в попытке убить свою совесть, свести с ней счеты, как сказал сам Уайльд, «Дориан Грей убивает самого себя» («*Dorian Gray kills himself*»)¹, потому что освободиться от груза собственной совести можно только, убив самого себя. Таким образом, Уайльд утверждает, что разлучение и, тем более, противостояние, в одном и том же индивиде духа и плоти, души и тела чревато гибелью. Между тем, портрет — вновь прекрасен! Уайльд считал, что, восстановив красоту портрета, он утвердил торжество ее над преходящей и условной моралью. Именно поэтому он призывает пересмотреть нравственные ценности, стремится преобразовать мораль. Он против религиозных догм, заставляющих безропотно следовать общепринятым правилам поведения. У него эстетика противопоставляется этике из соображений превосходства искусства над жизнью, силы воображения над этикой жизни. Уайльд выступает за эстетическую этику.

В трактате «Критик как художник», последовавшем за первым неполным изданием «Портрета Дориана Грея» летом 1890 года, Гильберт говорит об абсолютном разграничении сферы искусства и сферы этики, одновременно утверждая, что искусство способно изменить и одухотворить этику. В «Упадке лжи» Уайльд от имени Вивиана провозглашает: «Как только какая-нибудь вещь становится полезной или нужной нам,.. она уже не относится

¹ Letters. 2000. — P. 436.

к сфере Искусства, потому что к произведению Искусства мы должны относиться более или менее безразлично» (*«As long as a thing is useful or necessary to us, ... it is outside the proper sphere of Art. To Art's subject-matter we should be more or less indifferent»*)¹. Он мечтает трансформировать общепринятое и, выражая свой протест против упадка лжи в искусстве словами Вивиана: «Человек может поверить в чудо» (*«Man can believe the impossible»*), — верит в то, что невозможное наполняет жизнь «новыми формами, и служит прогрессу» (*«with new forms, and gives it progress»*)². Эта вера способна переделать, изменить и обогатить то, что раньше считалось нравственным и допустимым с точки зрения этики. Искусство может парадоксальным образом повлиять на этику, потому что истинное искусство не подчиняется никаким этическим законам, оно выше морали и добродетели.

Вот почему, по мнению Уайльда, «общество часто прощает преступника, но никогда не прощает мечтателя» (*«society often forgives the criminal, it never forgives the dreamer»*)³. Именно этот парадокс оказался стержневым, судьбоносным в жизни и творчестве самого Оскара Уайльда.

Оставаясь мечтателем, Уайльд, однако, вынужден признать неизбежное превосходство жизни над искусством: «Лично я, жду не дожусь, когда эстетика займет место этики, когда превосходство красоты будет неоспоримо, когда красота станет законом нашей жизни: я знаю, что такого не случится, но я все равно этого жду» (*«For myself, I look forward to the time when aesthetics will take the place of ethics, when the sense of beauty will be the dominant law of life: it will never be so and so I look forward to it»*)⁴.

Однако критики продолжали видеть в романе скрытое признание в гомосексуализме и проповедь аморализма, объявившего войну общепризнанным законам морали. Более того, критики остались недовольны уверениями самого Уайльда, что «гибель Дориана и разочарование Уоттона свидетельствуют лишь о неудаче лорда Генри воплотить свой идеал в личности Дориана, а не

¹ «The Decay of Lying». Complete Works of Oscar Wilde. Collins Classics. — P. 1077.

² «The Decay of Lying». Complete Works of Oscar Wilde. Collins Classics.

³ Letters, 2000. — P. 437.

⁴ Ibid.

о несовершенстве самого идеала» («*in that Dorian's failure and Wotton's disappointment merely concede that their ideal has failed, not that the ideal itself is flawed*»)¹.

В романе, как уже было указано, «эксперимент» лорда Генри над Дорианом Греем провалился. Его отчаянно ограниченный эстетизм, установка только на внешнее совершенствование, влекущее полную бездуховность, потерпели сокрушительное поражение. «Эксперимент» лорда Генри привел к катастрофе — ведь в его «эволюционной» теории нет места ни совести, ни состраданию². «Я могу сочувствовать чему угодно, кроме страданий» («*I can sympathise with everything, except suffering*»)³, говорит он.

Несмотря ни на какую критику, вопреки всяким обвинениям в безнравственности, Уайльд до конца жизни остался верен своему идеалу — любви, ставшей искусством, пытаюсь — «в одухотворенности найти высший смысл» («*in the spiritualizing of the senses its highest realization*»)⁴. О его романе критики писали: «несмотря на то, что Дориан Грей порочен и возводит в идеал свое презрение к "предрассудкам нравственности", идущим вразрез с красотой, сам роман не может быть назван проповедью порочности»⁵.

Однако Уайльд не отрицал, что в романе «много личного» (*It contains much of me in it*). Своё отношение к героям произведения он определил так: «Бэзил Холлуорд — это я сам. Лорд Генри — тот, за кого меня принимают. Дориан — тот, кем я хотел бы стать, может быть со временем» («*Basil Hallward is what I think I am. Lord Henry what the world thinks of me. Dorian what I would like to be — in other ages, perhaps*»)⁶.

Как и художник Бэзил, писатель Уайльд предпринял непросную попытку соединить этику с эстетикой с целью показать мир во всем его многообразии, величии и страдании. Уайльд дает

¹ Letters, 2000. — P. 430.

² С точки зрения науки, Гильберт в трактате «Критик как художник» отрицает сострадание, потому что оно помогает выжить слабому, а выживать должен только сильнейший.

³ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. Moscow Ikar Publisher. 2002. — P. 52.

⁴ Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray. — Moscow. Ikar Publisher, 2002. — P. 162.

⁵ Венгерова З. Литературные характеристики. Оскар Уайльд и английский эстетизм. СПб., 1897–1910. С. 68.

⁶ Letter to Ralph Payne, February 1894, Letters. — P. 352.

нам понять, что искусство открывает широкие возможности для анализа действительности и предполагает самое противоречивое прочтение художественного произведения. Лорд Генри, в котором, как отмечал сам Уайльд, многие видят именно его, высокомерно отстаивает свое кредо, которое он решил подвергнуть испытанию на Дориане Грее, и которое представляет собой эстетизм, несущий в себе множество противоречий, в частности, пресыщение наслаждением.

Дориан Грей с его страстным желанием расширить горизонты своего эстетического опыта отражает личность самого автора, — такого, как уже было сказано, каким он хотел бы быть в иные времена: *«as he would like to be in other ages»*. Возможно, такие аспекты его взглядов сложились к моменту написания трактата «Душа человека при социализме», в котором Уайльд по-новому, шире и глубже, трактует важные проблемы формирования индивидуального сознания. Непременным условием его Уайльд считает гармонию с собой и окружающим миром. Действительность отказывает, однако, в возможности обрести подобную гармонию. Даже обретение гармонии в искусстве не спасает, ведь с ним вступает в неразрешимое противоречие материальный мир, с присущей ему скверной. Описание крушения иллюзии о возможности воплотить в жизни прекрасный идеал и торжество его в создании художника свидетельствует о трагической раздвоенности сознания Уайльда: она воплощена в его парадоксальном противопоставлении жизни и искусства, в ощущении безнадежности его преодоления — не только в одном романе, но и в целой жизни, посвященной служению идеалу красоты. Замечательно, что для Уайльда Христос тоже жертва неразрешимой трагедии мироздания.

* * *

Спустя несколько лет после выхода «Портрета Дориана Грея», в 1894 году, на свет появился роман Роберта Хиченза (1864–1950) «Зеленая гвоздика» (*«The Green Carnation»*), ставший парадоксальным комментарием к роману Уайльда. «"Зеленая гвоздика", остроумная пародия, была впервые напечатана анонимно издательством *Heinemann* 15 сентября 1894 года. Ада Ливерсон считалась ее автором, однако на самом деле это была первая книга

Роберта Хиченза, ставшего впоследствии известным романистом»¹. Еще в 1893 году, плывая по Нилу в компании друзей – романистов и цитируя наизусть любимый ими роман «Портрет Дориана Грея», Роберт Хиченз делал заметки к своей будущей книге «Зеленая гвоздика», в которой «Уайльд под "именем мистера Амаринта" занял среди персонажей то почетное место, какое он занимал в разговорах путешественников»². Свою рукопись Хиченз показал критику – карикатуристу Максу Бирбому, который был не прочь удалить «с лондонской сцены ее короля [Уайльда]»³.

Уайльду, автору нашумевшего романа, пришлось столкнуться с пародией на себя и свое произведение, со своеобразной «высшей критикой», воспетой самим Уайльдом в трактате «Критик как художник»: «Высшая Критика... созидательнее творчества, и первая ее цель: видеть предмет не таким, каков он на самом деле... она делает критика творческой личностью. ... Для критика художественное произведение — просто толчок к новому собственному произведению» («*The highest Criticism... is more creative than creation... [it] makes the critic creator in his turn... To the critic the work of art is simply a suggestion for a new work of his own...*») ⁴. Однако Уайльд предостерегает: «Критик должен понимать, что Искусство и Этика — совершенно разные сферы» («*the critic should be able to recognize that the sphere of Art and the sphere of Ethics are absolutely distinct and separate*») ⁵. А Хиченз, по мнению Уайльда, был наделен «весьма скромным талантом» ⁶ и не обладал божественным даром «высшей критики».

Как отмечает Р. Эллманн, роман Хиченза, «претендуя на пародийность,.. фактически носит документальный характер... Мораль книги — а она подобно "Дориану Грею" не обделена моралью, —

¹ «The Green Carnation», a witty skit which was first published anonymously by Heinemann on 15 September 1894, and Ada Leveson had been suggested as its author. It was in fact the first book of Robert Smythe Hichens (1864–1950), who later became a prolific novelist. (Letters, 1962, — P. 372).

² Эллманн Р. Оскар Уайльд. Москва.: Изд. Независимая Газета, 2000. — С. 470.

³ Там же. С. 478.

⁴ The Critic as Artist. Complete Works of O. Wilde. London 2000. — P. 1128.

⁵ The Critic as Artist. Complete Works of O. Wilde, 1994. — P. 1145.

⁶ Эллманн Р. Оскар Уайльд. Москва: Изд. Независимая газета, 2000. — С. 479.

состоит в том, что лорду Реджи не следовало бы с таким рабским усердием копировать разговорные приемы Амаринта»¹. Этот роман в точности копировал не только сам стиль Уайльда, эстетические пристрастия писателя, но даже композицию его произведения. Роман написан в форме беседы, где повествование и сюжет играют второстепенную роль. При чтении «Зеленой гвоздики» создается впечатление, что Уайльд представил на суд публики еще несколько новых глав своего романа, которые будут внесены в следующее его издание.

Многие современники были уверены, что перед ними новый роман писателя – парадоксалиста, написанный в еще более изощренной манере². Но парадокс, всю жизнь преследовавший Уайльда, на сей раз, заключался в том, что автором был не он, Уайльд, а Хиченз, осмелившийся его пародировать. У него не могло быть сомнений, на кого была нацелена ирония Хиченза: в романе упоминается его имя: — «Бедный Оскар, который до ужаса правдоподобен» (*«Poor Oscar [who] is terribly truthful»*)³, и даже имя Пейтера: «искусственная проза Пейтера» (*Walter Pater's unnatural prose*)⁴. Более того, само название «Зеленая гвоздика» говорило за себя: известно, что искусственный цветок был символом эстетизма.

Но «главным объектом пародирования в «Зеленой гвоздике» стало отношение к жизни», — пишет Эллманн⁵. Хиченз приводит замечание лорда Реджи о том, как он засмеялся на похоронах брата: «Я смеялся на похоронах брата. Так выражалось мое горе. Все были ошеломлены... Я же считал, что мой смех прекрасен. Плакать — то может каждый» (*«I laughed at my brother's funeral. My*

¹ Там же. С. 478.

² Среди исследователей творчества Уайльда, считавших «Зеленую Гвоздику» вторым романом Уайльда, была, например, современница писателя Зинаида Венгерова. Она называет Уайльда «самым блестящим и талантливым представителем эстетизма... парадоксальны[м] автор[ом] критических очерков... стихотворений... нескольких драм и романов «Picture of Dorian Gray» и «Green Carnation»...».

³ Hichens R. *The Green Carnation*. — London: William Heinemann. Bedford Str. 1894. — P. 58.

⁴ Ibid. P. 109.

⁵ Р. Эллманн. Оскар Уайльд. — Москва: Изд. Независимая газета, 2000. — С. 479.

grief expressed itself in that way. People were shocked...I thought my laughter was very beautiful. Anybody can cry»)¹.

Колкая ирония Хиченза больно задела Уайльда, который всегда трепетно относился к пародии на себя, о чем писал еще в 1889 году: «Она требует тонкости и, ... как это ни парадоксально, любви к тому, на кого она направлена. Только ученикам (и больше никому) позволительно пародировать своего учителя» («*it requires a light touch, ... and oddly enough, a love of the poet whom it caricatures. One's disciples can parody one — nobody else*»)². В романе Хиченз с иронией намекает о любви Уайльда к парадоксам: «Из-за дерзости они кажутся умными» («*It is daring, and so it seems clever*»)³.

Расценив появление подобного произведения не иначе, как оскорбление, Уайльд, тут же направил телеграмму автору, где объявил о том, что секрет его раскрыт. В телеграмме сказано, что не только Уайльд разгадал секрет «Зеленой гвоздики». Хиченз получил шутливое послание и от Дугласа, который советует бежать от надвигающейся мести. Об этом он пишет в предисловии к новому изданию «Зеленой гвоздики» (1949г.): «*He [Wilde] sent me a bogus telegram about it though it came out anonymously, showing that he had guessed I had written it. Alfred Douglas [Hichens met Douglas in Cairo in 1893] at the same time sent me a comic telegram, telling me I was discovered, and had better at once flee from the vengeance to come*»⁴. Действительно, Уайльд был в бешенстве. Вместе с этим, его стал раздражать слух о том, что автор книги — он сам.

Уайльд решил написать опровержение в «*Пэлл-Мэлл газетт*»:

«Сэр! Позвольте мне со всей решительностью опровергнуть предположение, высказанное в Вашей газете в последний четверг и затем повторенное многими другими газетами, что я являюсь автором "Зеленой гвоздики". Да, этот великолепный цветок изобретен мною. Но с мещанской, посредственной книжонкой, присвоившей его странно-прекрасное название, я, само собой разумеется, не имею ничего общего. Цветок — произведение искусства.

¹ R. Hichens. *The Green Carnation*. — London, 1894. — P. 8.

² Letter to Walter Hamilton, 29 January. *Letters*. — P. 239.

³ R. Hichens. *The Green Carnation*. — London, 1894. — P.3.

⁴ *Letters*, 1962. — P. 373.

Книга — никоим образом» (*«Sir, Kindly allow me to contradict, in the most emphatic manner, the suggestion, made in your issue of Thursday last, and since then copied into many other newspapers, that I am the author of «The Green Carnation». I invented that magnificent flower. But with the middle class and mediocre book that usurps its strangely beautiful name I have, I need hardly say, nothing whatsoever to do. The flower is a work of art. The book is not»*)¹.

Однако исследователи творчества Уайльда должны быть благодарны Хичензу за его роман, который парадоксальным образом помогает глубже понять парадоксальность взглядов самого Уайльда. Этот роман, написанный в утрированно — парадоксальной манере, еще больше высвечивает неординарность мышления Уайльда. Парадоксы, изрекаемые героями в романе — пародии, перекликаются с блестящими парадоксами самого Уайльда, являясь их своеобразным продолжением и пояснением. Роман Хиченза можно рассматривать как продолжение диалога «усталых гедонистов» на страницах нового произведения.

Действие романа «Зеленая гвоздика» происходит в сельской местности, в комфортабельном английском доме, где несколько изысканных аристократов ведут беседы на эстетические темы. В непрерывном фейерверке остроумия проскакивают «несколько изумительных, прозрачных парадоксов, ... подобных утренней росе, сверкающей в лучах солнца» (*«some marvelous pale paradoxes... like early dew—drops with the sun upon them»*)². Все, что герои Хиченза говорят о добре и зле, о правде и лжи, о жизни и искусстве — чистейшие парадоксы: «Говорить стоит только о том, что забывается» (*«The only things worth saying are those that we forget»*)³ или: «Разве Вы не замечали, что грешника абсолютно не интересует праведник, в то время как праведник испытывает нездоровое любопытство к поступкам грешника?» (*«Haven't you noticed that although the sinner takes no sort of interest in the saint, the saint has always an uneasy curiosity about the doings of the sinner?»*)⁴.

¹ Ibid.

² Hichens R. The Green Carnation. London: William Heinemann. Bedford. Str. W.C., 1894. — P. 153.

³ Ibid.

⁴ Ibid. P. 63.

Парадоксы Хиченза, таким образом, не только подражают парадоксам Уайльда; они также свидетельствуют и о таланте самого Хиченза. Так же, как и парадоксы Уайльда, они противостоят обычной морали, ибо систематически называют белым то, что до сих пор считалось черным: «Если бы он [лорд Реджинальд Гастингс] захотел согрешить против школьной морали, он бы согрешил, даже наперекор общественному мнению. Это и есть нравственное мужество» («*If he [Lord Reginal Hastings] wished to commit what copy-books call a sin, he would commit it, even if society stood against at him. That is what I call having real moral courage*»)¹.

Эсме Амаринт называет «высшей философией принцип — ничего не бояться, жить так, как хочешь, смело следовать своим желаниям» («*the highest philosophy*», «*the philosophy to be afraid of nothing, to dare to live as one wishes to live,.. to have the courage of one's desires...*»)². Такая перелицовка нравственности звучит дерзко: «Только немногие осмеливаются нарушать установленные нормы морали. И чем становится для них жизнь? Они всегда слышат шаги приставленного к ним детектива» («*There are only a few people in the world who dare to defy the grotesque code of rules... And what is life to them? They can always hear the footsteps of the detective in the street outside*»)³. Но именно над дерзостью нарушителей, доходящей до цинизма и парадоксальности, Хиченз иронизирует, подвергает ее критике, рисуя все смешные и мелкие стороны персонажей.

Хиченз влагает разумную критику своих героев в уста привлекательной представительницы здравого смысла леди Локки, которая на парадоксальное высказывание мадам Вальтези: «люди удивляются любому благородному поступку» («*Virtue in any form astonishes the world*») — критически заявляет: «Если мы способны удивить мир добрым поступком, мы же и виноваты; сами к этому приучили» («*If the world is surprised at good actions, it is our own fault. We have trained it*»)⁴.

¹ Hichens R. *The Green Carnation*. London: William Heinemann. Bedford. Str. W.C., 1894. — P. 2.

² Ibid. P. 95.

³ Ibid. P. 109.

⁴ Ibid. P. 154.

Нетрудно догадаться, что Эсме Амаринт, который «придумал зеленую гвоздику» («*invented [the green carnation]*»)¹ и проповедует страсть в любом ее проявлении: («У меня настроений не меньше, чем костюмов» — «*I have as many [moods] as I have dresses...*»)², очень напоминает лорда Генри, а его друг «светловолосый, голубоглазый» красавец лорд Реджи Гастингс — Дориана Грея, «со следами пережитых волнений на лице» («*with pale gilt hair and blue eyes, and a face in which the shadows of fleeting expressions come...*»)³. Он утверждает: «Быть необыкновенным очень интересно» («*It is very interesting to be wonderful*»)⁴.

Эсме Амаринт, как и лорд Генри, доводит разговорное искусство до полного совершенства: «Он выражается афоризмами... Если бы он замолчал, то перестал бы дышать» («*His epigrams are his opinions... If he were to be silent he would cease to live*»)⁵. Однако Хиченз иронизирует над красноречием Реджи Гастингса, друга Амаринта: «Он был слишком откровенен. Когда не получалось быть остроумным, он обычно говорил голую правду» («*He was very frank. When he could not be witty, he often told the naked truth...*»)⁶.

Да и характер взаимоотношений двух главных героев романа «Зеленая гвоздика» вызывают ассоциации с романом Уайльда. Реджи называет Эсме Амаринта «философом в высшем понимании этого слова» («*the highest philosoph[er]*»)⁷ и становится лишь эхом своего оригинального и сознающего собственную гениальность друга. Амаринт, в свою очередь, считает Реджи «совершенством» («*completely wonderful, and wonderfully complete*»)⁸. В разговоре с Реджи леди Локки недвусмысленно намекает на особые отношения между ним и Амаринтом: «Ты совсем не знаешь Эсме», — сказал Реджи. «Зато ты его знаешь слишком хорошо, —

¹ Ibid. P. 95.

² Ibid. P. 9.

³ Ibid. P. 2.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid. P. 146.

⁶ Ibid. P. 3.

⁷ Ibid. P. 95.

⁸ Ibid. P. 90.

ответила она» (*«You don't know Esme at all, really, — Reggie said. — And you know him far too well, — she answered»*)¹.

Своим поведением и репликами герои романа Хиченза не только напоминают героев романа Уайльда, но между этими романами, как и между их героями, происходит своеобразное соревнование в изысканности и остроумии на тему эстетических пристрастий эпохи. Амаринт просит Реджи заучить несколько из его (Амаринта) афоризмов, чтобы напомнить ему о них на следующий день, когда он будет обедать с Оскаром Уайльдом: «Дорогой мой, запомни мои афоризмы и завтра повтори их мне. Завтра я обедаю с Оскаром Уайльдом» (*«Remember my epigrams then, dear boy, and repeat them to me tomorrow. I am dining out with **Oscar Wilde**...»*)².

Однако Реджи (как и сам Хиченз) не считает роман Уайльда достойным произведением; поэтому, когда леди Локки сетует на то, что она не читала его, Реджи небрежно заявляет: «Вы сильно выиграли» (*«Then you have gained a great deal»*)³. Реджи критикует Уайльда за то, что он «совершил ужасную ошибку в своем "Портрете Дориана Грея". После каждого акта жестокости лицо на портрете, наоборот, должно было приобретать ангельское выражение» (*«Oscar Wilde was utterly mistaken when he wrote the "Picture of Dorian Gray". After Dorian's act of cruelty, the picture ought to have grown more sweet, more angelic in expression»*). И потом поясняет: «Бедный Уайльд! Он до ужаса правдив!» (*«Poor Wilde! He is terribly truthful...»*)⁴.

Сам Реджи «выглядит поразительно молодо... Он говорит, что его грехи спасают от старости» (*«looks astonishingly young... He says that his sins keep him fresh»*)⁵, и ему нравится ощущать себя грешником среди праведников: «Грешник с сердцем ягненка в стаде взрослых праведников... Так оригинально!» (*«A sinner with a young lamb's heart among the full-grown flocks of saints... So original!»*)⁶. Более того, он уверен, что нет ничего интереснее, чем

¹ Hichens R. The Green Carnation. London: William Heinemann. Bedford. Str. W.C., 1894. — P. 146.

² Ibid. P. 27.

³ Ibid. P. 58.

⁴ Ibid. P. 58.

⁵ Ibid. P. 17.

⁶ Ibid.

говорить с праведником о собственных грехах: «*There is nothing so interesting as telling a good man or woman how bad one has been. It is intellectually fascinating... Good people love hearing about sin*»¹. Эти слова почти буквально повторяют слова лорда Генри: «Ничто не внушает такого самодовольства, как указание на твои грехи» («*nothing makes one so vain as being told that one is a sinner*»)²; добродетель, напротив, вызывает лишь боль и досаду: «Ничто не вызывает такую боль, как то, когда вдруг узнаешь о ком-то, кого раньше никогда в этом не подозревал, что он праведник... Это то же самое, что найти иголку в стоге сена и уколиться» («*Nothing is more painful to me than to come across virtue in a person whom I have never previously suspected its existence... It is like finding a needle in a bundle of hay. It pricks you*»)³. Так говорит Амаринт, но те же слова вполне мог произнести и лорд Генри — Принц Парадокс.

Уайльд и Хиченз развивают тему греха и добродетели, которая неизбежно сопутствует обсуждению отчаянной тяги к наслаждению. Ни грех, ни добродетель невозможно скрыть от глаз окружающих. В «Портрете Дориана Грея» мы слышим от Бэзила, что: «Грех написан на лице человека. Его скрыть невозможно» («*Sin is a thing that writes itself across a man's face. It cannot be concealed*»)⁴. У Хиченза в «Зеленой гвоздике» мы читаем: «— Леди Локки будет хорошей женой... это написано у нее на лице. К сожалению, добродетель всегда написана на лице. Ее просто невозможно скрыть» («— *Lady Locky would make a good wife... it is written in her face. That is the worst of virtues — they show. One cannot conceal them*»)⁵. Эсме Амаринт не скрывает своего отрицательного отношения к добродетели, которая, с его точки зрения, не придает женщине привлекательности.

Лорд Генри, с присущей ему парадоксальностью, называет уродство одной из «смертных добродетелей»: «*Ugliness is one of the seven deadly virtues*»⁶.

¹ Ibid. P. 63.

² O. Wilde. The Picture of Dorian Gray. — Moscow Ikar Publisher, 2002. — P. 128.

³ R. Hichens. The Green Carnation. — P. 154.

⁴ O. Wilde. The Picture of Dorian Gray. — P. 187.

⁵ R. Hichens. The Green Carnation. — P. 26.

⁶ O. Wilde. The Picture of Dorian Gray. — P. 252.

Ничто не прошло мимо внимания Хиченза. Каждый образ, созданный Уайльдом, каждую реплику, произнесенную его героями, он, пародируя, подверг тщательному анализу и критике. Хиченз сумел показать, что Реджи, подобно лорду Генри, был всегда во власти быстро сменяющихся настроений: «Надо наслаждаться каждой минутой, каждым днем, каждым годом. Наши настроения вносят красоту в жизнь. Поддаваться им — вот смысл жизни» (*«I live for every minute, every day, every year. The moods of one's life are life beauties. To yield to all one's moods is to really live»*)¹.

У Хиченза есть своеобразная переключка с Уайльдом по поводу оптимизма и пессимизма. Если вспомнить, что лорд Генри говорит об оптимизме: «Я презираю оптимизм. В сущности, оптимизм — это тот же страх» (*«I have the greatest contempt for optimism. The basis of optimism is a sheer terror»*)², то слова Амаринта звучат ему в унисон: «Оптимизм, точно непонятная болезнь, съедает душу, уничтожает красоту и убивает всякий интерес к жизни» (*«I look upon optimism as a quaint disease, an eruption that breaks out upon the soul, and destroys all its interest, all its beauty»*)³.

Не ускользнуло от внимания Хиченза и то, что лорд Генри, живя страстями, не любил вспоминать о них впоследствии, и, стремясь к изысканности, не придавал никакого значения деталям своих переживаний. Реджи Гастингс тоже предпочитает все предавать забвению: «Нет ничего прекраснее забвения...» (*«There is nothing more beautiful than to forget...»*)⁴; однако, он, как и Уайльд, изысканность видит именно в мелочах (например, в зеленой гвоздике): «Большинство людей глубоко неправы, придавая значение только общезначимым вещам. Я же обожаю мелочи. Этот цветок (зеленая гвоздика) — пустяк. А я боготворю его. Я ношу его, потому что он великолепен. Это единственная причина» (*«Most people are utterly wrong, they worship what they call great things. I worship little details. This flower [a green*

1 R. Hichens. The Green Carnation. — P. 95.

2 O. Wilde. The Picture of Dorian Gray. — P. 94.

3 R. Hichens. The Green Carnation. — P. 88.

4 Ibid. P. 94.

carnation] is a detail. I worship it... I wear this flower because it is exquisite. I have no other reason»¹.

Назвав роман «Зеленая гвоздика», Хиченз хочет показать все фатовство и несерьезность носителей прославленного цветка: «Лишь немногие носят его, только последователи "высшей философии"... Он воткнул зеленую гвоздику в петлицу своего фрака, закрепил ее булавкой и посмотрел на себя в зеркало... как женщина перед выходом в свет» (*«Only a few people wear it, those who are followers of the highest philosophy... He slipped a green carnation into his evening coat, fixed it in its place with a pin, and looked at himself in the glass,.. as a woman gazes at herself before she starts for a party»²*). Зеленая гвоздика — символ искусственности, надуманности эстетизма: «Он [Реджи] считал, что Искусство указывает путь Природе, и с юношеским жаром боготворил все необычное».

На фоне атмосферы искусственности парадоксы Амаринта и окружающих его подражателей не просто изысканны; за ними стоит нечто более глубокое, чем просто эпатаж. Под маской цинизма скрывается не только насмешка, пародия, но и острый ум, освободившийся от всяких иллюзий, и тоскующая душа, скрывающая свое бесплодное тяготение к прекрасному.

«Зеленая гвоздика» заканчивается чем-то вроде проповеди, в которой Хиченз словами Амаринта дает блестящую формулировку эстетизма, бросающего вызов жизни и природе: «Лицо должно оставаться молодым, а душа — стареть. Лицо должно оставаться беззаботным, душа должна знать все. Только тогда родится очарование» (*«The face must be young, but the soul must be old. The face must know nothing, the soul everything. Then fascination is born»³*). Хиченз абсолютно точно видит в романе Уайльда все тонкости и нюансы гедонистической проповеди писателя-парадоксалиста, однако, решив написать на него пародию, внес заметный вклад в растущее неодобрение, с которым сталкивался Уайльд; книга была пикантна и создавала ощущение достоверности. Хиченз пародирует Уайльда абсолютно во всем,

¹ Ibid. P. 95.

² Ibid.

³ Ibid. P. 156.

особенно его парадоксальную манеру, всячески обыгрывая, обостряя его парадоксы, а также внося в них собственную, критическую оценку. Так, вопреки своей воле, он продлил память о раздражавшем его произведении¹.

Роман «Зеленая гвоздика», вошел в историю литературы как творческая критика романа «Портрет Дориана Грея», как та самая высшая форма критики, о которой писал Оскар Уайльд. Это стало еще одним парадоксом в жизни и творчестве известного писателя.

¹ О долгой жизни «Портрета Дориана Грея» см. Элманн Р. Оскар Уайльд. — Москва: Независимая газета, 2000. — С. 480.

РОБЕРТ ХИЧЕНЗ. ЗЕЛЕНАЯ ГВОЗДИКА (перевод О. В. Акимовой)

Он воткнул зеленую гвоздику в петлицу своего фрака, закрепил ее булавкой и посмотрел на себя в зеркало — то самое большое зеркало, что стояло у окна его лондонской спальни. Время близились к семи, однако было еще светло и он мог прекрасно видеть свое отражение. Ему нравилось любоваться собой, стоя вот так: левая нога чуть согнута в колене, руки свободно висят вдоль тела, а взгляд... взгляд женщины, привыкшей блистать в обществе. Звуки, доносившиеся с Пикадилли, монотонные, однообразные, почему-то напомнили ему шум морского прибоя, самый рокот которого настраивал на легкую мечтательность. Сквозь зашторенные окна в комнату пробивался мягкий желтоватый свет тихого летнего вечера, бросавший нежный отблеск на туалетный прибор из чеканного серебра, на шелковый халат, висевший на крючке за дверью, на огромный букет роз «Слава Дижона»¹, благоухавших в вазе цвета слоновой кости, которая стояла на письменном столе из красного дерева. В ореоле золотистого сияния юноша был похож на ангела — одного из тех ангелов, которые отрешенно взирают на мирскую суету с церковных витражей работы Берн–Джонса². Ни бледность ланит, ни томность взора

¹ «Слава Дижона» — старый сорт крупноцветковой чайной розы. Его вывел французский селекционер Жакот в 1853 году. Куст вырастает до 2–3 метров. У него крупные, до 10 см в диаметре, махровые цветки чашевидной формы. Окраска цветков оценивается по-разному: как «удивительная янтарная», «лососево-желтая», «бежево-желтая», «желто-бледно-абрикосовая», «персиковая».

² Берн–Джонс, Эдуард (1833–1898) — английский живописец, рисовальщик, мастер декоративно-прикладного искусства. Во время нескольких путешествий в Италию познакомился с творчеством итальянских мастеров XV в., художественное наследие которых оказало решающее воздействие

юноши никоим образом не нарушали сие поразительное сходство. И сейчас, созерцая в зеркале отражение своей неземной красоты, он откровенно любовался собой, то выставляя вперед ногу в шелковом чулке и лакированном ботинке, то немного отступая назад и глядя на себя вполоборота. Он восхищался собой, считал совершенством и недоумевал, как можно не любить красоту собственного тела и ума и скрывать ее от других. Он презирал тех, кто боялся даже подумать о своей привлекательности. В этом отчаянном поклонении собственной красоте он видел проявление высшего благородства. И никто на свете, даже он сам, не мог бы заставить его думать иначе — попросту лгать.

Что может быть восхитительнее этих золотых локонов, лазурных очей и чувственных губ Нарцисса! Очарователен сам лик его, который не в силах скрыть ни одно, даже малейшее волнение души. Красота — вот что приносит величайшее наслаждение. И только глупцы, считал он, те, для кого Эксетер–Холл¹ — символ эпохи, боятся любить себя и стыдятся проявления своих чувств. Реджи Гастингс был не из их числа. Созерцание собственной красоты доставляло ему истинное наслаждение. Об этом

на формирование его живописной манеры. Берн–Джонс любил использовать мифологические и мистические сюжеты. Его собственные идеи о живописи звучат следующим образом: «В картине я вижу красивый романтический сон о том, чего никогда не было и никогда не будет... сон, который освещен неземным светом. Мое единственное желание — чтобы формы были красивыми». Им создавались иллюстрации, эскизы гобеленов, мозаик, витражей, предметы декоративно–прикладного искусства. В шпалерах и витражах Берн–Джонс, как правило, выполнял человеческие фигуры. Вероятно, наиболее удачными можно назвать его произведения в различных областях монументального декоративного искусства, великолепные витражи, мозаики.

¹ Эксетер Холл, Стрэнд, Лондон (1831–1907). Открытие состоялось 29 марта 1831 в присутствии огромной аудитории. Председатель первого собрания — сэр Томас Баринг. В сороковых годах XIX века Эксетер Холл стал религиозным центром страны. Здесь читались проповеди, проводились лекции. Эксетер Холл снискал славу музыкального храма Лондона, поскольку в течение многих лет именно в его стенах дважды в неделю во время Великого поста звучали оратории в исполнении хора и оркестра. Толпы людей стекались сюда, чтобы послушать 700–голосый хор и блестящий оркестр под дирижированием сэра Майкла Коста. В 1880 году Эксетер Холл был перестроен, расширен и продолжал являться местом знаменательных встреч.

свидетельствовали его многочисленные фотографии на камине в гостиной. И, если кого-нибудь интересовал сей факт, он откровенно заявлял, что боготворит красоту. Реджи всегда говорил правду, особенно тогда, когда хотел блеснуть остроумием. Ведь правда — голая правда — может легко сойти за удачную остроту. Поэтому, когда Реджи говорил правду, — надо отдать должное его смелости, — все вокруг восхищались его умом. Однако мнение других не шло ни в какое сравнение с его собственным мнением. Реджи боготворил себя и не скрывал это от общества. Общество, в свою очередь, посмеивалось над ним, шушукалось за его спиной и считало позером. В наш век многие склонны к позерству, особенно гении.

И в этот вечер Реджи, как всегда, наслаждался созерцанием собственного великолепия. Когда каминные часы пробили семь, он неторопливо извлек из тончайшего чехла пару перчаток бледно-лилового цвета и нажал на электрический звонок.

— Вызовите мне экипаж, Флинн, — сказал он камердинеру и, перекинув через руку длинное бежевое пальто, стал медленно спускаться вниз.

Экипаж уже стоял у дверей. Реджи сел в него и велел ехать в сторону Белгрейв-сквер. Как только они свернули за угол Хафмун-стрит и оказались на Пикадилли, он облокотился на деревянную створку кеба и принялся лениво обозревать проезжающих. В каждом втором экипаже он видел истинного джентльмена, спешившего к кому-нибудь на обед. Джентльмен сидел прямо как стрела и с выражением застывшего высокомерия взирал на мир поверх туго накрахмаленного воротничка, который подобно неприступному крепостному валу опоясывал его шею. Реджи то и дело приветствовал кого-нибудь из знакомых легким кивком. Но вот проехал джентльмен почтенного возраста, краснолицый, с жидкими бакенбардами. Заметив Реджи, пожилой джентльмен демонстративно фыркнул.

«Какая досада, что мой отец такой обыкновенный», — подумал Реджи, и слабая улыбка скользнула по его лицу. Только сегодня утром он получил длинное гневное письмо от родителя, в котором тот в оскорбительных выражениях призывал сына вести пристойный образ жизни. В ответ Реджи телеграфировал:

«Какой вы занятный, *рара*».

Судя по всему, занятный родитель послание получил.

Когда кеб, в котором сидел Реджи, на несколько минут остановился на углу Гайд–Парка, пропуская прохожих, его внимание привлекла небольшая группа людей, по всей видимости узнавших его. Две прилично одетые дамы, пересмеиваясь, поглядывали на него, — он даже слышал, как одна из них назвала его по имени. Потом дамы направились в сторону больницы Святого Георга, продолжая сплетничать и жеманно хихикать. Реджи невозмутимо проводил их взглядом своих голубых глаз — несмотря на то, что дамы были ему незнакомы, он нисколько не удивился вниманию с их стороны. Он никогда не был затворником и с чрезмерной демонстративностью подчеркивал это. Общество считало его безнравственным, однако ему нравилось иметь репутацию грешника — скрытые пороки, считал он, придавали ему некоторый шарм. Свои ошибки — в глазах общества — он обожал предварять шумной оркестровой увертюрой, а потом, когда поднимался занавес, — разыгрывать драму собственной жизни перед блистательной публикой, сидящей в партере. Тем, кто осуждал его, он искренне сочувствовал и удивлялся их невежеству. Реджи мог позволить себе вращаться в свете, несмотря ни на какие интриги и сплетни вокруг него, — его происхождение давало ему право на это. Он не боялся ни осуждения, ни скандалов. Общество со всеми своими пороками и достоинствами притягивало его, и друзей своих он выбирал не только за их обаяние, но и за скандальную репутацию. Ведь жизнь, полагал он, если она безупречна, — скучна и неинтересна. Реджи свято верил, что Искусство и только Искусство указывает путь Природе, и со всей страстью, свойственной пылкой юности, боготворил все, что считал незаурядным.

— Лорд Реджинальд Гастингс, — провозгласил внушительный дворецкий миссис Виндзор, и в гостиную на Белгрейв–сквер вошел Реджи. Он ступал мягко и неслышно, за что некоторые филистимляне¹

¹ Филистимлянин — невежественный представитель, как правило, среднего класса, игнорирующий культурно–художественные ценности. Начиная с XVII века слово филистимляне (именно во множественном числе), получив собирательное значение, стало применяться по отношению к враждебно настроенным людям, например, литературным критикам

окрестили его Агагом¹. В гостиной находились две леди и джентльмен высокого роста и крупного телосложения, с тщательно выбритым лицом и слегка волнистыми каштановыми волосами.

— Как мило, что вы зашли, дорогой лорд Реджи, — воскликнула миссис Виндзор, привлекательная женщина неопределенного возраста. Ее локоны и нарумяненные щеки создавали иллюзию слегка увядшей молодости, однако складки у рта и потухший взор красноречиво говорили о давно наступившей зрелости. — Я не сомневалась, что вы придете, Реджи. Ведь сегодня здесь мистер Амаринт. Позвольте мне представить вас моей кузине, леди Локки — лорд Реджинальд Гастингс. — Реджи вежливо поклонился леди Локки — даме, одетой во все черное, и нежно пожал руку импозантному джентльмену, назвав его по имени — Эсме. Пять минут спустя вошедший лакей объявил о том, что кушать подано, и все направились к небольшому овальному столу, на котором благоухали нежные розы цвета утренней зари.

Когда гости устроились за столом, миссис Виндзор сказала:

— Сегодня вечером дают «Фауста»². Партию Валентино исполняет Анкона, а Маргариты — Мельба. Кто еще там занят, не помню, но слышала, что Гаррис опять что-то задумал и сегодня представит нам всю плеяду звезд.

— Неужели будут все звезды! — произнес мистер Амаринт своим томным, мелодичным голосом. — Однако меня удивляет, почему у Гарриса до сих пор нет утренних спектаклей, например, с двенадцати до трех. Тогда было бы, куда заглянуть сразу после завтрака, часов в одиннадцать, или где устроить ленч в антракте.

— Но это, безусловно, испортило бы весь день, — заметила леди Локки, приятная молодая особа лет двадцати восьми, склонная к рассудительности, о чем свидетельствовал тип ее лица,

¹ Агаг — общее название амаликитянских царей (Чис. 24:7; 1 Цар. 15:8). Тот, о котором говорится, был взят в плен во время войны с Савлом, но, вопреки воле Божией, оставлен в живых. По этой причине Самуил вмешался в дело, наказал Савла и «разрубил Агага перед Господом». Это было наказанием Агага за его собственную жестокость (1 Цар. 15: 33)

² «Фауст» — опера Шарля Гуно (1818–1893), французского композитора, дирижера, пианиста. Фауст — герой немецкой легенды, возникшей в период Реформации; ученый, заключивший союз с дьяволом

спокойный, внимательный взгляд и уверенные манеры. — Вряд ли кому-нибудь захочется заниматься делами после спектакля.

— Вот именно, леди Локки! — подхватил мистер Амаринт с подчеркнутой вежливостью. — Искусство избавляет от мирской суеты. Вы только представьте, как восторженная публика, свободная от житейских хлопот, выпархивает из храма Искусства прямо в объятия яркого солнечного света, публика, не обремененная никакими заботами! Ведь вы не станете отрицать, что лондонцы с обостренным чувством долга попадают на каждом шагу. От них никуда не деться, они преследуют нас повсюду. Лично мне их бесконечно жаль, ведь они больны, чувство долга — это болезнь, которая разрушает психику точно так же, как тяжелая болезнь губит тело. Ничто, к сожалению, не проходит бесследно. Добродетельным людям тоже приходится многим жертвовать!

— Вы просто смеетесь надо мной, — бесстрастно сказала леди Локки. Тут в разговор вмешалась миссис Виндзор:

— Эмили, дорогая, мистер Амаринт никогда ни над кем не смеется, он заставляет смеяться других. Как бы я хотела говорить так же складно и очаровывать слушателей своими блестящими афоризмами — ведь слыть острословом в наши дни куда предпочтительней, нежели каким-нибудь величайшим артистом или художником... Вот вам, Реджи, везет больше, чем мне — вчера в министерстве иностранных дел я слышала одну из ваших *bon mot*¹.

— Какую именно?

— Э... дайте вспомнить... э... что-то о жизни... о добродетели... словом... одну из ваших лучших острот. Но не подумайте, что я смеялась! Я позволила себе лишь слегка улыбнуться... ведь только умная острота достойна улыбки, глупая — всегда вызывает смех. Это тот пробный камень, которым я испытываю шутку.

— Нет ничего трогательнее остроумного афоризма! Он трогает меня до слез, — мечтательно произнес мистер Амаринт. — Блестящий афоризм подобен искусному комедианту. По сравнению с ним простой каламбур — всего лишь жалкое фиглярство. Комедия всегда граничит с трагедией — момент наивысшего драматизма всегда пронизан тонким юмором. Наши мысли

¹ *Bon mot* — (фр.) острота.

окрашены чувствами, как ткань красками. А наши настроения часто неуместны. Все настоящее просто неприлично.

Леди Локки неторопливо ела лососину. Она не была в Лондоне лет десять, с тех самых пор, как уехала с мужем — военным, который получил назначение по службе в небольшой немецкий городок. Два года назад супруг ее неожиданно скончался, и теперь леди Локки вновь стала появляться в обществе, которое, на ее взгляд, изменилось до неузнаваемости. Она проявляла интерес ко всему происходящему, и сегодня находилась в процессе изучения очередной стадии перемен. Ничто — даже самое шокирующее — не могло отвлечь ее от этого занятия. Что ж! Сумасбродство часто прельщает здравомыслящих людей.

— Я согласен с вами, — вступил в беседу Реджи Гастингс, немного склонив голову набок и кроша кусочек белого хлеба нежными белыми пальцами. — Я смеялся на похоронах моего брата. Так выражалось мое горе. Все были ошеломлены. Меня, конечно, никто не понял. Да разве они способны понять такое! Нет ничего более трогательного, чем неприличное. Я же считал, что мой смех прекрасен. Плакать — то может каждый. Я же не дал горю вылиться в слезах. И вот результат — все мои родственники сочли меня бессердечным.

— Слезы, на мой взгляд, — естественное выражение печали, — заметила леди Локки. — Мы же не плачем в цирке или в театре абсурда. Зачем же смеяться на похоронах?

— О! Театр абсурда, — отозвался Реджи. — Пантомима так трогательна, а мим одна из самых трагических фигур, как в искусстве, так и в жизни. Если бы я был великим актером, то предпочел бы роль мима, а не короля Лира.

— Возможно, драматический талант мима возрос за то время, что меня не было в Англии, — парировала леди Локки. — Однако десять лет назад он был просто тенью.

— О нет! Он несколько не изменился, — воскликнул мистер Амаринт. — И это замечательно. Мим всегда статичен. И в этом его прелесть. Только ему одному подвластна изящная безмятежность застывшей натуры, которая затрагивает наше воображение. Именно затрагивает. Воображением нельзя управлять. Его нельзя заставить работать. Оно должно быть восприимчивым, как волшебные струны арфы — к движению воздуха, или как

тихая гладь пруда — к малейшему дуновению ветерка. Однако не носитесь за ощущениями, как любопытный прохожий, бегущий по тротуару в поисках новой кондитерской. Просто не избегайте их, не отказывайтесь от них. Любое ощущение, плохое оно или хорошее, — полезно. Вся наша жизнь строится из ощущений.

— Но если мы не будем избирательны в своих ощущениях, не приведет ли это к трагедии? — спросила леди Локки.

— Не думаю, что это имеет значение, — отозвался Реджи, — вы согласны со мной, миссис Виндзор? Если мы будем бояться наших чувств, копаться в них, стараться быть осмотрительными, то неизбежно станем воплощением предсказуемости, а это губительно для нас самих. Вот я, например, бываю добр тогда, когда мне хорошо; если я зол, то причина лишь в моем плохом настроении. Я никогда не знаю, что моей душе будет угодно в следующую минуту. Порой я остаюсь дома после обеда и читаю «Сон Геронтия»¹. Иногда мне хочется чечевицы и воды со льдом. Или вдруг меня охватывает пагубная страсть к алкоголю. А бывают моменты, когда меня влечет зловоние мерзких трущоб, где царят нищета и уныние. Там, в злочных местах, я отдаюсь низменным желаниям и чувствам. И я бегу от роскоши. Мысли мои не знают покоя: то они блуждают по Гайд-Парку, то носятся по грязным городским кварталам. Они вползают во все дворы и закоулки, проникают в отвратительные притоны, где в поисках острых ощущений находят временное пристанище и — точно так же, как обитатели этих притонов, хулиганы и головорезы, — ненавидят

¹ «Сон Геронтия» — драматическая поэма Джона Генри Ньюмана.

Ньюман, Джон Генри (1801–1890) — английский кардинал, один из выдающихся религиозных мыслителей и литераторов XIX в. Родился 21 февраля 1801 г. в Лондоне в семье банкира. Его мать, происходившая из гугенотской семьи, привила ему любовь к Библии. В 1808 г. его отправили в школу доктора Николаса в Илинге; в школе воспитывалось 250 мальчиков. Ньюман блестяще учился и в 15 лет считался лучшим учеником школы. У него еще «не сформировались религиозные убеждения», его привлекали независимость и скептицизм. От этих умонастроений его излечил один из учителей, У. Майерс, снабжавший его евангелической литературой; благодаря этим книгам в конце 1816 г. он пережил, по его словам, «великую перемену в мыслях». От своих учителей Ньюман унаследовал также некоторые элементы кальвинизма, уверовав, что сам он предопределен ко спасению, однако через несколько лет он расстался с этой мыслью.

закон и порядок. Я знаю, что дух правит телом, но я никогда не знаю, что буду делать вечером, пока не настанет вечер. Я просто жду вдохновения.

Леди Локки слушала лорда Реджи с явным вниманием. Он говорил ярко и проникновенно, и сам, казалось, искренне верил в то, что говорил. В облике молодого лорда было нечто такое, что сразу внушало доверие. К тому же леди Локки, как и многие другие, не могла не поддаться тому обаянию, которое исходило от него. Надо признать, что юноша был красив. Томный взор без тени порока, бледность ланит, готовых в любой момент вспыхнуть румянцем, — все таило в себе нежное очарование. Вот и сейчас он с пророческим жаром старался донести до всех некое парадоксальное откровение. Однако леди Локки прекрасно понимала, что Реджи несет несусветную чушь, и ей даже хотелось сказать об этом вслух. Сама она большую часть своей жизни провела среди военных: ее отец был артиллерийским генералом, оба брата служили в Индии, а муж — истинный солдат — был груб и прямолинеен, со всеми очевидными признаками самодурства: чрезмерным здравомыслием и классическим набором добродетелей.

Мистер Амаринт и лорд Реджи принадлежали к совершенно иной породе мужчин, отличающихся от всех тех, с кем ей приходилось когда-либо встречаться. Она даже не предполагала, что на свете существует категория людей, в обществе которых все представления о жизни, свойственные здравомыслящим людям — людям ее круга, кажутся нелепыми. Расхождение во взглядах было очевидным. Однако леди Локки не стала оспаривать доктрину об ощущениях и решила промолчать, тем самым давая возможность миссис Виндзор вступить в разговор.

— Впечатления, настроения! Что может быть восхитительнее ощущений! У меня их столько, сколько нарядов, и стоят они так же недешево. Уверена, что и Джимми они тоже достаются не даром, — добавила она не к месту. — Впрочем, сейчас не об этом. Лично я никогда не стану искать ощущений в трущобах! Это непростительная глупость. Там не только скучно, но и опасно — там столько заразы! В таких местах микробам только и размножаться, правда, мистер Амаринт? Тиф или оспа — слишком высокая цена за ощущения, не так ли? Пойдемте в гостиную, Эмили, — последняя фраза относилась к леди Локки. — Скоро подадут экипаж.

А вы, мистер Амаринт, пока мы с Эмили будем одеваться, выпейте еще кофе. — И, подхватив кузину, выпорхнула из комнаты.

Когда дамы исчезли из виду, мистер Амаринт закурил дорогую, с золоченым фильтром сигарету и лениво откинулся в кресле.

— До чего же утомительны эти женщины! Они всякий раз готовы продемонстрировать нам свое превосходство. Вы согласны со мной, Реджи?

— О да! Таким образом они пытаются подчеркнуть — не имея на то никаких оснований — наше ничтожество. Интересно, есть ли основания у леди Локки?

— Думаю, что у нее есть нечто большее.

— Что вы имеете в виду?

— Разве вы не догадываетесь, зачем миссис Виндзор пригласила вас именно сегодня?

— Послушать наши с вами остроты, — ответил юноша, и легкая улыбка скользнула по его лицу.

— Вовсе нет, Реджи. Вы, вероятно, слышали, что леди Локки недавно получила огромное наследство — говорят, более двадцати тысяч годовых. И теперь миссис Виндзор хочет оказать вам услугу. Думаю, я не ошибусь, если скажу, что ее греет мысль о браке ее кузины с будущим маркизом.

— Гм! — рассеянно произнес Реджи, наливая себе кофе.

— Как жаль, что я уже женат! — воскликнул мистер Амаринт, с неповторимым изяществом сделав глоток. — И вот теперь расплачиваюсь за свой матримониальный статус.

— Но я всегда считал, что миссис Амаринт довольствуется паштетом *Кросс анд Блэкилл* и ломтиком подсохшего хлеба, — серьезно сказал Реджи.

— К сожалению, это всего лишь *canardi*, пущенная моими дражайшими врагами.

II

— Надеюсь, Джим вернется не скоро, — сказала миссис Виндзор, проходя через холл, когда около двенадцати часов они с леди Локки возвращались из оперы. — Лично я так устала, что

¹ *Canard* — (фр.) утка, слух, сплетня.

не в силах ехать куда-либо еще. Может быть, выпьем Бовриля¹ и поболтаем в моей комнате? Признаюсь вам, дорогая, люблю уединиться с Боврилем, он действует на меня благотворно: удаляет в голову, обнажая морщины, пятна и другие изъяны на лице, когда все тайное вдруг становится явным. В этом есть что-то порочное. — Две чашки Бовриля, Хендерсон! — велела она дворецкому и потом вновь обратилась к леди Локки: — Эмили, дорогая, снимайте плащи устраивайтесь на диване. Жаль, правда, что камин уже остыл. Даже летом в Англии без камина не обойтись. Впрочем, сегодня и так очень тепло.

Сняв плащ, леди Локки аккуратно повесила его на спинку стула. Кузина выглядела свежей и возбужденной. Уже много лет она не была в опере, и сегодняшний вечер доставил ей удовольствие, даже, несмотря на пустую болтовню ее спутников, особенно мистера Амаринта, чьи афоризмы во время сцен в саду были слишком красноречивы.

— Какой замечательный вечер! Сколько впечатлений! — восхищенно сказала она.

— Вот как? Впрочем, я не сомневалась, что лорд Реджи вам понравится.

— Я говорю о музыке.

— О музыке? А, нуда. «Фауст», безусловно, великолепен. Однако сегодня он уже не так радует слух. На мой взгляд, оперу следует время от времени перекраивать, как старую, надоевшую шляпку. Если бы, например, можно было бы к музыке Гуно добавить кое-что из Сен-Санса² или Брюно³, вышло бы просто очаровательно!

— К счастью, хоть что-то остается незыблемым в наш век! — отозвалась леди Локки, удобно располагаясь на диване и откинув на подушку темные локоны. — Если бы все старинное: музыка,

¹ Бовриль — («beef tea») — крепкий бульон, пьют из чашек толстого стекла или фарфора, с двумя ручками. Напиток изобретен в 1886 г. шотландцем Джоном Лоусоном Джонстоном. Его название произошло от первых букв латинского слова «Bos» (beef) и слова «Vril» («anelectricfluid»). К 1888 Бовриль стал широко распространен в Британии.

² Сен-Санс, Камиль (1835–1921) — французский композитор, дирижер, пианист.

³ Брюно, Альфред (1857–1934) — французский композитор.

картины, книги — подвергалось остракизму, подобно старомодным людям, то исчезло бы ощущение эпохи. Увы! Сегодня Лондон уже не тот, что был десять лет назад.

Миссис Виндзор вздернула брови.

— Разумеется, не тот! Разве Обри Бердсли¹ или мистер Амаринт могли появиться в Лондоне тогда, десять лет назад, или могла бы быть написана «Вторая миссис Тенкерей»²? И женщины тогда почти не курили, и...

— И мужчины не носили в петлицах зеленые гвоздики, — добавила леди Локки.

Темные брови миссис Виндзор взметнулись до самой челки.

— Эмили, вы о чем? А! Вот и наш Бовриль. Признаюсь вам, дорогая, что всякий раз, когда я вкушаю его, я чувствую себя грешницей. И, поверьте, мне нравится это! — Затем, продолжая беседу, она заметила:

— Эмили, вы говорите так, будто вам не по нраву нынешние времена.

— Вряд ли я могу судить о них. Ведь десять лет, проведенных в захолустье, сделали из меня провинциалку.

— Бедняжка! Какой ужас! Вероятно, там, где вы жили, никто даже не слышал о шифоне. Страшно подумать! Однако, Эмили, неужели вы и впрямь что-то имеете против зеленой гвоздики?

— Это зависит от того, что она символизирует.

¹ Бердсли, Обри Винсент (1872–1898) — английский график, художник-иллюстратор, эстет. Бердсли более всего известен как иллюстратор книг Оскара Уайльда, но ему принадлежат и иллюстрации ко многим другим произведениям, от древнегреческой драмы до стихов Александра Попа. Литературные образы в его интерпретации выглядят очень субъективными, подчас болезненно-гротескными.

² «Вторая миссис Тенкерей» (1893) — пьеса в 4 актах Артура Пинеро (1855–1934), английского драматурга. Родился 24 мая 1855 г. в Лондоне. С 1880 по 1910 г. был самым преуспевающим коммерческим драматургом Лондона. «Вторая миссис Тенкерей» — первая трагедия из последующего цикла — произвела настоящую сенсацию и знаменовала новый этап в развитии театра. Из других трагедий, изображавших «женщину с прошлым», только «Айрис» (1901) и «На полпути» (1909) умножили список его художественных достижений. В 1909 г. Пинеро был возведен в рыцарское звание. Драматург успешно работал до самой смерти, последовавшей в Лондоне 23 ноября 1934 г.

— Но почему вы решили, что она должна что-то символизировать?

— Сегодня вечером в опере я видела около дюжины мужчин с зеленой гвоздикой, и все они выглядели одинаково: виляющая походка, потупленный взор и даже один и тот же поворот головы. Беседуя, они называли друг друга по имени. Что это, как не знак принадлежности к какому-то клубу или обществу? А мистер Амаринт? Такое впечатление, что он является их духовным отцом. Весь вечер он был для них центром внимания. Они вращались вокруг него, как планеты вокруг Солнца.

— Эмили, дорогая, зеленая гвоздика отнюдь не является символом. Все мужчины, о которых вы говорите, носят ее, чтобы казаться оригинальными.

— Неужели они считают, что гвоздика в петлице может означать нечто необыкновенное? В таком случае мне жаль их.

— Вы не поняли меня, дорогая. Таким образом они привлекают к себе внимание.

— Одеждой? Я всегда считала, что это свойственно лишь женщинам.

— Боюсь, вы действительно стали провинциалкой. Видите ли, дорогая, мужчины могут иметь женский образ мыслей точно также, как и женщины — мужской.

— Не хочется в это верить!

— Тем не менее это правда. Теперь это в порядке вещей.

— Неужели у лорда Реджи Гастингса женский склад ума?

— Дорогая, у него восхитительный склад ума. Он поэтичен, обладает богатым воображением и абсолютно бесстрашен.

— Что ж, хоть какое-то утешение.

— Он всегда делает то, что хочет, не считаясь ни с мнением света, ни с тем, что скажет священник или какой-нибудь ортодокс. Например, если бы он пожелал согрешить против школьной морали, он согрешил бы даже наперекор общественному мнению. Это то, что я называю настоящим нравственным мужеством.

Леди Локки, потягивая Бовриль, довольно сухо заметила:

— Я вижу, что он не боится прослыть грешником.

— Ни в малейшей степени, — откликнулась миссис Виндзор. — А многие ли из нас могут сказать о себе такое? Мистер Амаринт абсолютно прав. Он считает, что добродетель есть не что иное,

как трусость, и что все мы подвержены болезни, которая толкает нас на совершение поступков, которые считаются греховными. Когда мы подавляем наши желания, мы загоняем эту болезнь внутрь. Когда мы поддаемся искушению, то выпускаем ее наружу. Известно, что скрытая форма кори намного опаснее ее открытого проявления.

— Получается, что весь мир должен быть свидетелем наших безумств.

На мгновение во взгляде кузины мелькнуло легкое недоумение, не более, вызванное таким откровенным заявлением. Она была не очень умна, однако чрезвычайно восприимчива к веяниям современной философии.

— Нет, я полагаю, не совсем так, — с долей сомнения изрекла миссис Виндзор.

— Вместо того чтобы предаваться греху где-нибудь в уединенной, запертой на ключ комнате, — продолжала леди Локки, — мы должны делать это открыто, на крыше или на улице? Что в таком случае скажет городской совет?

— Уверяю вас, что до нас ему нет никакого дела. Он занят лишь циркачами и респектабельными пожилыми дамами, выжившими из ума. Поверьте, именно добропорядочные женщины в возрасте представляют собой опасность для общества. Как сказал мистер Амаринт вчера в опере во время сцены в саду, если вы, конечно, помните, — добродетель с годами истощает мозг, подобно тому, как порок со временем испещряет морщинами лицо. Увы! Природа сама решает за нас, выбрать ли нам исковерканный добродетелью ум или предпочесть лицо со следами порока. Как верно сказано!

— И как оригинально! Бетти, какая прелесть этот Бовриль; он оживляет так же, как... афоризм.

— О, мой повар знает в нем толк, да и Боврилю должно быть лестно, что ему отдают должное. А вам понравился лорд Реджи?

— Да, он красив. Сколько ему лет? Двадцать?

— Нет, около двадцати пяти. Он всего на три года моложе вас.

— Он выглядит поразительно молодо.

— Да. Реджи говорит, что его грехи спасают его от старости. Грешник с сердцем ягненка в стаде взрослых праведников. Это так необычно!

— А скажите мне, Бетти, кто из них двоих является оригиналом, мистер Амаринт или лорд Реджи?

— Да они оба.

— Не может быть! Они так же похожи друг на друга, как Труляля и Траляля¹. Мысленно сравнивая их, мы всегда знаем, что один является отражением другого.

— Вы действительно так думаете? В таком случае оригиналом является мистер Амаринт, поскольку он почти на двадцать лет старше лорда Реджи.

— Тогда лорд Реджи — его копия. И, к сожалению, он копирует не только его изречения.

— Что вы хотите этим сказать?

— Ах! Ничего. А кто из них придумал носить зеленую гвоздику?

— Это была идея мистера Амаринта. Он называет зеленую гвоздику ядовитым цветком изысканности. Все началось с того, что зеленая гвоздика прекрасно гармонировала с цветом абсента. Должна вам сказать, что лорд Реджи и мистер Амаринт большие друзья. Они практически неразлучны.

— Я так и думала.

— И они оба едут со мной в Суррей² на следующей неделе. Я бы хотела, чтобы и вы, Эмили, поехали с нами. Каждый год в июне я провожу целую неделю в Суррее, в очаровательной глуши. Там мы предаемся безделью и обжорству, никого не видим и не слышим, живем отшельниками. И только в воскресенье ходим в местную церковь, так, больше из любопытства. В этом году мистер Амаринт и лорд Реджи собираются опять там выступить; в прошлый раз мистер Амаринт уже читал на родительском собрании свой трактат «Порочность добродетели». Дамам так понравилось, что одна из них даже сказала мне после встречи: «Только сейчас я поняла, что такое религия». Кстати сказать, эти женщины так трогательно простодушны! Я называю наше паломничество в этот маленький оазис «неделей в Суррее». Поверьте мне, дорогая, это настоящее удовольствие. Поедьте с нами, Эмили?

Леди Локки непроизвольно засмеялась.

¹ Труляля и Траляля — персонажи сказки Л. Кэрролла «Алиса в Зазеркалье».

² Суррей — графство на юге Англии.

— И Джим тоже будет там? — поинтересовалась она, ставя фарфоровую чашку, из которой пила Бовриль, на крошечный столик, украшенный нелепыми серебряными безделушками.

— Нет, дорогая. Джим останется в городе. Он каждый год с нетерпением ждет этой недели, чтобы предаться разнузданному веселью. Так вы едете?

— Можно мне взять с собой Томми? Не люблю расставаться с сыном. Я, наверное, старомодная мать, потому как обожаю своего мальчика.

— Что вы! Нынче модно любить мальчиков. Они всюду с нами. Пусть вас ничто не тревожит. Там, куда мы едем, будет где расположиться. Дом большой и выстроен вблизи Лейт-хилл¹. Каждый день после ленча мы будем совершать прогулки на холм, а Томми сможет играть и развлекаться с младшими сыновьями викария. Они, правда, носят очки, но уверена, что они милые детки и обязательно поладят с Томми.

— Надо полагать, у стен дома цветут зеленые гвоздики?

— Моя дорогая Эмили, зеленых гвоздик не существует в природе. Они же крашеные. И в этом их прелесть. Мистер Амаринт считает, что они скоро найдут свое отражение в природе, которой постоянно приходится копировать искусство, оттого что сама она так неизобретательна. Однако этого пока еще не произошло. Во всяком случае этим летом.

— Природа, оказывается, ленива.

— О да! Доброй ночи, дорогая. Я так рада, что вы едете с нами. Завтрак принесут в вашу комнату. Чай или рейнвейн с сельтерской? — поинтересовалась миссис Виндзор.

— Лучше чай.

На этом они тепло простились.

III

Было еще не очень поздно, когда мистер Амаринт и лорд Реджи выходили из театра. Поэтому вместо того, чтобы отправиться

¹ Лейт-хилл, Суррей — достигает 292 м над уровнем моря. Второй по величине холм (Волбери-хилл — 297 м над уровнем моря) на юго-востоке Англии в графстве Суррей.

спать, они, взявшись под руку, направились в свое излюбленное местечко — небольшой клуб, расположенный на углу дома вблизи Ковент–Гардена¹. Клуб был настолько мал, что его посетители сразу же при входе оказывались вместо холла в узком коридоре, а затем попадали в длинный обеденный зал, заставленный крошечными столиками. Друзья грациозно проследовали к одному из таких столиков в самом конце зала, за которым можно было беседовать, не опасаясь посторонних ушей и глаз и в то же время видеть все, что происходит вокруг. Услужливый официант — один из тех служащих подобных заведений, которые готовы разбиться в лепешку ради клиента — помог им раздеться, после чего они сели друг против друга, при этом слегка коснувшись рукой волос, дабы убедиться, что головной убор не нарушил изящества их причесок.

— Что вы намерены делать, Реджи? — спросил Амаринт, принимаясь за устрицы. — Я имею в виду, готовы ли вы совершить безумный шаг — жениться на леди Локки? Должен вам заметить, вы так великолепны, так уверены в себе, что я едва осмеливаюсь желать вам брака или чего–нибудь в этом роде. Я уверен, что вы не чувствуете дискомфорта, живя в долгах как в шелках, и было бы весьма опрометчиво с вашей стороны лишиться этого из–за желания пожить при деньгах. Впрочем, уж коль вы решили обзавестись деньгами, то не стоит терять время. Вы ведь знаете мою теорию относительно денег.

— Нет, Эсме, но с удовольствием послушаю.

— Так вот, я уверен, что деньги постепенно вымирают, подобно Додо² или До–до. Иными словами, они просто исчезают с лица земли. И уже скоро кто–нибудь напишет в газеты о том, что видел их в Ричмонде³. Или найдется человек, обычно информирующий о появлении кукушки в родных лесах, — который объявит о том, что слышал пение двух буржуев в окрестностях Эшера⁴. Сегодня все жалуются на нехватку денег — должен признаться, самое

¹ Ковент–Гарден (полное название «Королевский оперный театр Ковент–Гарден», с 1890–х) — оперный театр в Лондоне.

² Додо — из «Алисы в Зазеркалье» — дронг (вымершая птица отряда голубеобразных, обитавших на островах Индийского океана и истребленных в XVII–XVIII вв.).

³ Ричмонд — город в графстве Суррей, Англия.

⁴ Эшер — город в графстве Суррей, Англия.

ужасное состояние, в котором только можно оказаться. Однако скоро разговоры на эту тему попросту прекратятся, поскольку вместо денег появится бартер и в обмен на стеклянные бусы можно будет получить ленч, а за добродетель еще и вкусный обед. Так как насчет денег? Вы хотите их иметь?

Реджи продолжал есть, изящно склонив голову набок, и безучастно блуждая по залу взором своих голубых глаз.

— Думаю, да, — вымолвил он. — Однако я боюсь себя портить и не хочу никаких перемен. Вы, впрочем, не изменились после женитьбы.

— Да, я не позволил этому случиться. Моя жена вначале пыталась на меня повлиять, но в результате ей пришлось самой спастись от моего влияния. Реджи, она добродетельная женщина и носит большие шляпы. Кстати, вы не знаете, почему добродетельные женщины всегда носят большие шляпы? Желают показать, какое у них большое сердце? Нет, что касается меня, то я не изменился, и в этом секрет моего превосходства. Я никогда не меняюсь. Я ироничен от рождения, и моим предсмертным изречением будет афоризм. Как прекрасно умирать с афоризмом на устах! А ведь сколько людей уходит в мир иной в мольбах и слезах; одни умирают, раздав все свое имущество, как корабейники; другие, напротив, не оставляют ни шиллинга. Что же касается меня, то я не собираюсь опускаться до такого, поскольку у меня нет денег. Вот, например, на днях я узнал, что клуб гедонистов закрыли из-за неуплаты взносов. Поистине, ничто не может существовать без денег! Уж я-то знаю.

— Лично я считаю постыдным платить кому-то деньги, — воскликнул Реджи. — Даже когда они у меня есть. Вот давать деньги — это прекрасно. Когда я вчера сказал об этом своему портному, он мне ответил: «У меня иное мнение, сэр». Как ужасно, что теперь все стали грамотными! Скоро наши слуги будут цитировать Горация. Мне рассказывали, будто на Бонд-стрит работает парикмахером один шотландец, который прекрасно говорит по-французски.

— Он из Шотландии или из Франции?

— Из Франции.

— Тогда у него, наверное, плохое произношение. Настоящие французы всегда говорят неправильно. Вот почему речь простого парижанина всегда неразборчива для образованного иностранца.

Вы же знаете, Реджи, что все иностранцы образованные люди. А! Вот и почки в остром соусе. Позвольте мне заметить, дорогой мой, что мы с вами такие же острые, как этот соус. Поговаривают даже, что мы — грешники. Жаль, однако, что не каждому дано почувствовать себя грешником — ведь только праведники способны ощутить себя грешниками и это их единственное преимущество, которому я поистине завидую. Праведник всегда чувствует себя грешником, в то время как несчастный грешник, как бы он ни старался, всегда будет чувствовать себя праведником. Звезды так несправедливы! А почки просто восхитительны! О да! Они дышат поэзией, как Тернеровские¹ закаты или улыбка Джонконды. Безусловно, Уолтер Пейтер² был бы в восторге от них.

Реджи наполнил бокал шампанским. Щеки его вспыхнули румянцем, глаза загорелись.

— Эсме, вы сегодня намерены напиться? — спросил он. — Когда вы пьяны, вы великолепны.

— Еще не знаю. Я никогда не задумываюсь над этим. Оно всегда выходит само собой. Я лишь допускаю это. По-моему, осознанно запьянеть так же глупо, как случайно протрезветь. Вы знакомы с моим братом? Так вот, он всегда либо мертвецки пьян, либо абсолютно трезв. Я часто удивляюсь, почему полиция не забирает его?

— Полиция никого не забирает. Иначе ее пришлось бы разогнать.

— Возможно, что и так. Однако людям свойственно иметь веру в то, на что они надеются, особенно когда речь идет о полиции.

¹ Тернер, Джозеф Мэллорд Уильям (1775–1851) — английский живописец и график. Представитель романтизма. Мастер пейзажной живописи. До 1796 г. работал исключительно акварелью, являясь ведущим представителем школы, признававшей лишь фотографически точное изображение природы. Позже стал писать и маслом. Постепенно выработал собственную манеру письма, в результате чего его работы стали более эмоциональными и драматическими.

² Уолтер Пейтер (1839–1894) — английский теоретик искусства и историк, был близок прерафаэлитам, но, обладая более широкими эстетическими пристрастиями, тяготел к искусству Ренессанса и античности. Не формулируя никаких художественных теорий и доктрин, он оказал огромное влияние на мировую интеллектуальную элиту конца XIX — начала XX в. Его «Ренессанс» стал провозвестником эстетизма, стиля модерн, символизма, сформулировал нормы мировосприятия импрессионистов.

Каждый верит, что представители власти всегда встанут на сторону закона. А законы, мой друг, для того и существуют, чтобы те же представители власти забывали о них. Браки, кстати сказать, тоже заключаются для того, чтобы суды не прекращали заниматься бракоразводными процессами. Так вы намерены жениться, Реджи?

— Я даже не знаю, — не очень уверенно произнес юноша. — А вы хотите, чтобы я женился?

— Поверьте, поступки других меня никак не касаются. Однако нашей женитьбе мне следовало бы радоваться, ведь она избавит меня от необходимости оплачивать ваши обеды. Впрочем, я боюсь за вас, друг мой. Ваш брак может изменить вас так, что вы будете потеряны для меня навсегда. Брак — это та же тюрьма. Брак не только выявляет тайные инстинкты, но и порождает условности — такие же бескровные, как белые лилии, такие же болезненно-непорочные, как душа девственницы, такие же холодные, как труп. Нет, мне следует опасаться вашей женитьбы. Увы! Лишь немногие способны противостоять абсурдным пережиткам прошлого — всякого рода клятвам и обещаниям. Сколько их, этих клятв, Реджи, три или больше? Ничто так не губит человека, как клятвенные обещания, только если они не являются лживыми. Изысканно лгать — это искусство. Говорить правду — необходимость, вызванная жизнью, которая так скучна и неинтересна, как ничто на свете. Жизнь — первый филистимлянин на земле. Она напоминает мне статьи Клемент Скотта¹ в *Дейли Телеграф*. Нет, Реджи, если в вас недостаточно мужества, чтобы прослыть неверным мужем, не женитесь.

— У меня нет намерения становиться примерным мужем, — серьезно заявил Реджи. В холодном мерцании света его голубые глаза излучали поэзию, а прямые светлые пряди образовывали светящийся ореол вокруг головы юного праведника. Он ел клубнику капризно, нехотя, как ребенок принимает пилюли, и щеки его пылали. В этот момент он казался моложе своих лет, и трудно было поверить, что ему почти двадцать пять.

¹ Скотт, Клемент (1841–1904) — эссеист, поэт, критик. В 1871 г. начал писать статьи в *Дейли Телеграф*. Клемент Скотт был противником Уайльда.

— У меня и в мыслях нет становиться верным мужем, — повторил он. — Только глупцы способны на это. Верность скорее свидетельствует об ограниченности, в то время как неверность — явный признак ума. То, как Шелли относился к своей Гарриет, намного ярче говорит о тонкой душе поэта, нежели его «Адо-наис»¹. Или возьмем, к примеру, Байрона². Если бы он не разбил сердце своей жене, мы бы забыли о нем еще раньше. Нет, Эсме, не выйдет из меня примерного мужа.

— Зато леди Локки могла бы стать хорошей женой.

— Да, это написано у нее на лице. К сожалению, добродетель всегда написана на лице. Ее невозможно скрыть.

— Что ж, я отрицать не стану. Я хорошо помню то время, когда еще в школе у меня была одна добродетель и я очень стыдился ее. Я обожал ходить в церковь. И не могу сказать почему. Полагаю, что объектом моей страсти могла быть музыка или церковные витражи; возможно, что сам регент вызывал у меня восторг — у него было такое утонченно-дьявольское лицо! Он, казалось, никак не мог обрести покой. Признаюсь вам, Реджи, что это единственный священник в моей жизни, который вызвал у меня интерес. Так вот, я обожал ходить в церковь, но безумно боялся, что выражение моего лица может выдать мою ужасную тайну. Более всего меня пугала мысль о том, что моя матушка когда-нибудь узнает об этом. Она бы пришла от этого в восторг.

— Так она узнала?

— О нет, никогда. Потом регент умер, а с ним и моя добродетель. Но вы абсолютно правы, Реджи, добродетель не спрячешь.

¹ Шелли, Перси Биш (1792–1822) — один из ведущих английских поэтов-романтиков. Гарриет родила ему дочь Ианту, но семейная жизнь не налаживалась. Встреча поэта в июле 1814 г. с Мери Уолстонкрафт Годвин, дочерью его почитаемого наставника в философии, привела семью к окончательному развалу. В конце июля влюбленные уехали во Францию, откуда в Швейцарию. В результате преждевременных родов Гарриет в декабре у Шелли появился сын Чарльз. Через три месяца и Мери родила их первого ребенка (он умер в младенчестве). В начале 1816 г. у нее родился сын Уильям, а завершился год самоубийством Гарриет, после чего буквально в эти же дни, 30 декабря, Шелли и Мери поженились. «Адонаис» (1821) — элегия на смерть Джона Китса.

² Байрон, Джордж Гордон (1788–1824) — один из величайших английских поэтов-романтиков.

Она как город, построенный на холме. Можно скрывать грехи, по крайней мере, какое-то время, и нести их, как порфиноносную свечу, держа ее свет под спудом¹. Но добродетель не спрячешь. Праведников выдает необычная форма носа, просветленный лик, очертание рта, религиозная поступь. Очень больно смотреть на то, как праведник в обществе грешников пытается ничем от них не отличаться. Он может пить, богохульствовать, одеваться в алые одежды, танцевать канкан², но он все рано останется праведником. Атмосфера Мулен Руж³ никогда не станет для него привычной. Порочность ему не к лицу. Она для него как одежда с чужого плеча.

— Эсме, я вижу вы пьянеете!

— Почему вы так решили, Реджи?

— То, что вы говорите, просто поразительно! Умоляю вас, продолжайте! Скоро рассвет. Серебристая заря поднимется над Темзой и коснется своим сиянием громад на набережной, и тогда мешковатый фрак Джона Стюарта Милля⁴ засверкает подобно золотому руну, а нелепая игла Клеопатры озарится оранжево-алым светом, и флагшток на башне Виктории заблестит, как стрела амура, а шум голосов, доносящийся с Ковент-Гардена, превратится в рокот морского прилива.

— О Эсме, только не останавливайтесь! Когда вы пьяны, я готов слушать вас часами, продолжайте — продолжайте!

— В таком случае, дорогой мой, запомните мои афоризмы и завтра повторите их мне. Завтра я обедаю с Оскаром Уайльдом, а это можно делать только с постом и молитвой.

¹ *Держать свет под спудом (библ.)* — прятать что-либо в скрытом, потаенном месте. В Священном Писании сказано о том, что нельзя «держат свет под спудом», ибо «Бог есть свет» (Иов 24:13).

² *Канкан* — (фр.) — танец с непристойными телодвижениями, исполнялся в Мулен Руж, кабаре на Монмартре.

³ Франция, Париж. Клуб-кабаре Мулен Руж (что переводится как «красная мельница») был средоточием всего самого порочного, местом, где можно было забыть о неприятностях повседневной жизни, окунувшись в мир танцев, веселья, выпивки и продажной любви.

⁴ Милль, Джон Стюарт (1806–1873) — английский экономист, последний крупный представитель классической школы (Смита-Рикардо). Концепции Милля впервые получили освещение в работе «*Очерки относительно некоторых нерешенных проблем политической экономии*» (1844).

— Официант, принесите еще бутылку шампанского и клубники! Да, мой друг, нелегко быть грешником, хотя глупцы думают иначе. Красиво грешить — как вы, Реджи, или как уже столько лет это делаю я, — одно из сложнейших искусств. В наш век едва ли наберется человек шесть, кто владел бы этим искусством. Искусство грешить, как живопись, имеет свою технику и как музыка — свою гармонию и дисгармонию. Грешник-дилетант — это просто ремесленник, какие встречаются на каждом шагу, увы! Так часто он портит свое произведение фальшивыми аккордами и октавами, а свои полотна неверными оттенками цвета. Его грех — мазня, по сравнению с шедеврами, которые бросают вызов коварной действительности. И только гению подвластен изысканный грех, поверьте мне, Реджи. Впрочем, как и создание прекрасной картины или музыкального шедевра. Нам следовало бы боготворить Франческо Ченчи¹, а не убивать его. Но люди не в силах понять красоту греха, так же каких пониманию недоступно введение к «Эгоисту»² или простота сюжета «Сорделло»³. Грех — загадка для Вселенной, а то, что таит в себе неизвестность, пугает людей, поскольку мир подобен ребенку, лишенному детского очарования и невинности. Какой удивительный цвет у клубники, впрочем, если бы она принадлежала кисти Сарджента⁴, она была бы совершенством, он вдохнул бы в нее такую красоту, на какую не способна Природа. Вот так же и грешник. Он должен быть изобретателем, творцом и доводить свои грехи, дарованные ему Природой, до совершенства. Истинный художник

¹ Ченчи, Франческо — знатный гражданин Рима, был выброшен с балкона 9 сентября 1598 г. Под подозрение попала вся его семья. Позже выяснилось, что его вторая жена Лукреция и дочь Беатриче замешаны в убийстве. Они избавились от отца и мужа за то, что он был невероятно жесток с ними. Всех членов семьи Ченчи (за исключением маленького брата Бернардо) казнили.

² «Эгоист» (1879) — наиболее значительное произведение Джорджа Мердита (1828–1909) — английского беллетриста и поэта.

³ «Сорделло» (1840) — драматическая поэма (о поэте/воине XIII века) Роберта Браунинга (Броунинга) (1812–1889), английского поэта эпохи расцвета буржуазии. Поэт воспекает гармонию эмоции и интеллекта в природе человека, однако сюжет поэмы неясен, и она признана неудачной.

⁴ Сарджент, Джон Сингер (1856–1925) — американский художник, портретист и живописец интерьеров.

возносит их, и никакие преграды не могут остановить его. Ему не хватает дня, и уже под покровом ночной тишины он продолжает трудиться над своим творением, дабы совершенствовать свой грех. А наутро, после бессонной ночи он слабой улыбкой встречает отражающийся в окнах рассвет, такой же бледный и усталый, как и он сам. Художник, создающий новое искусство греха, выше творца новой религии. И никакая миссис Хампфри Ворд¹ не сможет отобрать у него его славу. Всякие там религии — это те же куклы для битья и забрасывания камнями, низвергаемые почтеннейшими матронами. А назовите мне хотя бы один грех, который был бы низвергнут! Впрочем, всегда найдутся те, кто жаждет бы сделать это и получить удовольствие от содеянного. Когда-нибудь, Реджи, я непременно напишу истинную правду о тайных грехах и попрошу О.Р.Х.З.² издать ее в дымчато-алом переплете с россыпью золотых дьяволов.

— О, Эсме, я преклоняюсь перед вами!

— Вы правы! Увы, люди редко говорят правду, ту правду, которую стоит говорить. Правду следует выбирать так же тщательно, как и ложь, а к выбору достоинств надобно подходить с тем же вниманием, что и к выбору врагов. Тщеславие — одно из самых великих достоинств, однако не всякий понимает это и не считает, что это то, за что надо бороться, и что следует стремиться именно к тщеславию. Многие мужчины и женщины нашли в нем спасение, однако обыватели преклоняются перед скромностью. Но мы с вами, Реджи, к счастью, обрели это спасение. Мы — то знаем себе цену и осознаем свое величие. Мы не заблуждаемся на свой счет и не считаем себя посредственностью, наделенной умом государственных мужей или пылом пролетариата. Нет, мы...

Увы! Уже закрывают. Официант! Какой абсурд! Неужели в Англии запрещено есть клубнику после полуночи или ложиться спать в час дня? Пойдемте, Реджи, не стоит возражать, как однажды сказал мистер Макс Бирбом³ в своем восхитительном

¹ Миссис Хампфри Ворд (1851–1920) — английская писательница. Ее романы окрашены религиозной тематикой.

² О.Р.Х.З. — сокр. от Общество по Распространению Христианских Знаний.

³ Бирбом, Макс (1872–1956) — английский прозаик, популярный художник-карикатурист, критик, эстет.

эссе «В защиту косметики»¹. Пойдемте, друг мой, скоро жаворонки запоют в чистом небе над Вардур–стрит². Я безумно утомлен речами. Как манит ночная прохлада! Пойдемте к Ковент–Гардену. Я так люблю нежную зелень овощей и мелодичный перезвон голосов уличных торговцев. Дайте мне руку, и мы пойдем туда, беседуя об Альберте Шевалье³ и об искусстве подражания.

IV

За несколько дней, оставшихся до отъезда в Суррей, леди Локки часто виделась с лордом Реджи, и он все больше стал занимать ее мысли. Он странным образом отличался от всех мужчин и молодых людей, встречавшихся ей ранее. Лорд Реджи был абсолютно на них не похож, и почему–то привлекал ее внимание. В нем было что–то юношеское, трогательное, несмотря на безразличие к мнению окружающих, о которых он так неосторожно отзывался. Иногда ей казалось, что он притворяется и что под маской зла, на самом деле, в нем скрываются добрые, может быть, библейские начала или даже склонность к религиозному фанатизму. Однако она быстро рассталась с этим заблуждением. Как оказалось, лорд Реджи был действительно так плох, как сам себя изображал и какие слухи о нем распространяло общество. Леди Локки, разумеется, ничего конкретного о нем не знала — ведь женщин так мало интересуют подробности о мужчинах, не имеющих к ним никакого отношения. Тем не менее все общество сошлось во мнении, что лорд Реджи — негодяй, что он один из самых порочных молодых людей Лондона и что он собственными руками рушит свою жизнь. Леди Локки вряд ли осознавала, почему это интересует ее, но это, несомненно, ее интересовало. Она ловила себя на мысли, что часто думает о нем, испытывая

¹ Студентом в Оксфорде Бирбом послал свое эссе «В защиту косметики» Оскару Уайльду, к тому времени уже ставшему воплощением нового «эстетического движения». Уайльд ответил ему сердечным письмом, в котором точно и навсегда определил стиль начинающего писателя как похожий на серебряный кинжал.

² Лондонская улица, со множеством антикварных магазинов.

³ Шевалье, Альберт (1862–1923) — уличный певец, исполнявший популярные шлягеры.

к нему нечто похожее на материнские чувства, что, впрочем, никак не оправдывало ее — ему было почти двадцать пять, а ей всего лишь двадцать восемь — он выглядел лет на двадцать, она же ощущала себя дамой в годах. Выйдя замуж в семнадцать лет за военного, она испытала и тяготы кочевой жизни, и прелести высокого положения в обществе благодаря военному чину мужа. Потом вновь ей пришлось пережить тяжелую утрату и видеть, как сильный мужчина, каким был ее муж, умирает у нее на руках. Реальность была ей ближе, чем иллюзия. Но ведь именно реальные события отмечают ход нашей жизни и отсчитывают отведенное нам количество ударов необъятного сердца времени. Леди Локки знала, что лорд Реджи, если будет продолжать в том же духе, не будет ощущать себя намного старше своих лет, когда ему, как ей сейчас, исполнится двадцать восемь.

— У него есть мать? — как-то поинтересовалась она у своей кузины Бетти Виндзор, когда они медленно проезжали мимо череды любопытных лиц, которые, как обычно в теплые летние вечера, в пять часов наводняют парк.

Миссис Виндзор была увлечена разглядыванием лиц и каждые полминуты раскланивалась с проезжавшими мимо знакомыми и друзьями, восседавшими на зеленых скамеечках, и поэтому, слушая свою собеседницу лишь краем уха, коротко ответила:

— Две, моя дорогая.

— Две!

— Да. Его родная мать развелась с его отцом, который вновь женился, и вторая маркиза Хедфилд недавно написала лорду Реджи, что она готова стать ему второй матерью. Так что, как видите, дорогая, у него их две. Неплохо для молодого человека, правда?

— А вы в этом уверены? Что вы можете сказать о его родной матери? Какая она?

— С ней я не знакома. Ее никто не знает, поскольку она никогда не появляется ни в городе, ни в деревне. Она, как я полагаю, должна быть очень высокого роста и очень религиозна — если вы заметили, все неверующие люди обычно низкорослые и приземистые, и живет она в Кентербери, где является образцом добродетели среди местной знати. Говорят, ей удалось уговорить

одного каноника поверить в Тридцать Девять Заповедей¹ после того, как он проповедовал против них, и — о чудо! прямо в соборе. Мне говорили, что обращать каноников в другую веру очень трудно.

— В таком случае она поистине добродетельная женщина. А лорд Реджи? Он любит ее?

— О да, очень. В прошлом году он провел с ней целую неделю и, если я не ошибаюсь, в этом году тоже собирается к ней. Она так рада этому. Он и мистер Амаринт отправятся туда на сбор хмеля.

— Что за нелепая идея?

— Это безумно оригинально. Я слышала, что собирать хмель так романтично. Просто идиллия. У мистера Амаринта есть свирель, сделанная для него хорошим мастером, и он хочет, сидя под деревом, наигрывать на ней старинные мелодии Скарлатти² для сборщиков хмеля, пока они будут трудиться. Он считает, что таким образом принесет больше пользы, чем все миссионеры, когда-либо съеденные дикарями. Знаете ли, я не очень верю в миссионерство.

— А в мистера Амаринта вы верите?

— Разумеется. Он так остроумен. Его изречения избавляют от многих хлопот и, прежде всего, от необходимости думать и постоянно выискивать мысли в собственной голове. Ведь это удел глупцов. А мистер Амаринт подарит за час столько мыслей, что их хватит на несколько дней.

— Что-то сомневаюсь в ценности этих мыслей. Я полагаю, что и лорд Реджи пользуется ими?

— Не побоюсь сказать, да. Я просто уверена, что пол-Лондона цитирует его. А что касается его афоризмов, они у всех на устах.

— От этого они должны всем наскучить, — заметила леди Локки, когда их экипаж, направляясь к дому, мягко подкатывал к Белгрейв-сквер.

¹ Тридцать Девять Заповедей — доктрина англиканской церкви.

² Скарлатти, Доменико (1685–1757) — итальянский композитор, органист, клавесинист, одна из самых мощных и характерных фигур итальянского искусства XVIII столетия. Скарлатти писал оперы, духовную и светскую вокальную музыку, но главное место в его творчестве заняли одночастные клавирные сочинения. Эти сочинения, названные ныне сонатами, у Скарлатти называются преимущественно «экзерсисами».

В гостиной они обнаружили тихо сидевшую худощавую, близорукую женщину, державшую в руке лорнет на изящной черепаховой ручке и поглощенную изучением картин и украшений. У нее было любопытное лицо, с длинным, явно иудейским носом, тонкими губами и морщинками у маленьких глаз, над которыми свисала густая челка. Ее светло-каштановые волосы были уложены в «невидимую», но очень заметную сетку для волос.

— Мадам Вальтези!— воскликнула миссис Виндзор. — Неужели вы удостоили меня своим визитом, чтобы дать ответ насчет поездки в Суррей? Это просто очаровательно. Так вы готовы вместе с нами удалиться от мира? Разрешите мне представить вам мою кухню. Знакомьтесь, мадам Вальтези, это леди Локки.

Худощавая женщина, близоруко прищурившись, поклонилась. Она действительно оказалась подслеповатой.

— Рада вас видеть, — произнесла она старческим голосом, никоим образом не соответствовавшим внешности женщины средних лет. — Я приехала сообщить вам, что с удовольствием поиграю в отшельника. Когда вы намерены ехать, в следующий вторник или в среду?

— В среду. У нас собирается очаровательная компания, и такая остроумная. Лорд Реджинальд Гастингс и мистер Амаринт оба едут с нами, и мистер Тайлер тоже. Моя кухня и я будем довершением секстета. О! Я совершенно забыла про Томми. Впрочем, он не в счет, я имею в виду, не в счет как собеседник. Томми — всего лишь маленький мальчик, сын моей кухни. Там он будет проводить время с детьми викария. Я уверена, это пойдет ему на пользу.

— Замечательно, — изрекла мадам Вальтези с каменным выражением лица. — Не надо чаю, спасибо. Я здесь только затем, чтобы сообщить вам о своем согласии. Сегодня мне еще предстоит посетить несколько приемов. А завтра с утра я начну собирать свое *trousseau*¹ для путешествия в пустыню: шляпу с большими полями, перчатки, рукавицы и трость, — она издала короткий хриплый смешок, предусмотрительно скрашенный в конце девичьим хихиканьем, и очень медленно вышла из комнаты.

¹ *Trousseau* (фр.) — приданое.

— Я так рада, что она сможет поехать с нами, — сказала миссис Виндзор. — Ее присутствие просто необходимо для полной идиллии.

— Я уверена, что нам удастся создать идиллию, — с улыбкой сказала леди Локки, удобно располагаясь в кресле с чашечкой чая.

— Просто поразительно, мадам Вальтези везде вхожа. Она устраивает такие приемы! Никто не знает, кто она. Я слышала, будто она русская шпионка, и что ее муж либо агент либо шеф, а может быть, тот и другой одновременно. Еще говорят, будто у нее есть какие-то удивительные бриллиантовые серьги, подаренные ей великим князем, и, помимо всего, куча денег. Она управляет театром из-за любви к какому-то актеру и платит младшему брату мистера Амаринта за то, чтобы он ее везде сопровождал и развлекал своими беседами. Он очень толстый и неуклюжий, но собеседник великолепный. Должна сказать вам, дорогая, что мадам Вальтези очень влиятельная особа.

— И в какой же сфере?

— О — э — убеждена, что во всех. У меня есть все основания полагать, что в этом году наша поездка будет иметь успех. Надо признать, что в прошлом году она не удалась. И все из-за профессора Смита. Представьте себе, его там хватил удар. Это так неосмотрительно с его стороны! Удар в деревне, где так трудно найти врача. Мы, правда, в той суматохе все-таки вызвали ветеринара, но он только сказал: «Пристрелите его». А поскольку мы с профессором были не в очень близких отношениях, я не смогла последовать его предписанию. У профессора такой отвратительный характер. Но в этом году, Эмили, у нас будет много музыки — лорд Реджи и мистер Амаринт оба играют и обещают устроить небольшой концерт старинной музыки. Они ненавидят Вагнера¹ и всех современных композиторов и отдают предпочтение классическим произведениям Моцарта², Гайдна³ и Паганини⁴, а может быть, Палестрина⁵? Никогда не запоминаю имена — но

¹ Вагнер, Рихард (1813–1883) — немецкий композитор, дирижер, драматург.

² Моцарт, Вольфганг Амадей (1756–1791) — австрийский композитор.

³ Гайдн, Франц Йозеф (1732–1809) — австрийский композитор, один из величайших классиков музыкального искусства.

⁴ Паганини, Никколо (1782–1840) — итальянский скрипач, композитор.

⁵ Палестрина, Джiovанни Пирлуиджи (1525–1594) — итальянский композитор, сочинявший литургии для Римской католической церкви.

что-то изысканное. Мистер Амаринт считает, что в музыке за последние сто лет ничего не создано. Я же всему предпочитаю интермедию из «Сельской чести»¹, но, разумеется, тут я заблуждаюсь. Вы уже закончили, дорогая моя? Тогда я пойду, прилягу перед обедом. Жара просто невыносима. Глоток свежего сельского воздуха будет весьма кстати.

— Признаюсь, что и я с нетерпением жду поездку в Суррей, — продолжая улыбаться, промолвила леди Локки.

V

Дом миссис Виндзор находился на окраине совершенно очаровательной деревушки под названием Чинкот, удивительно похожей на те, которые описаны во всех современных романах. Дома бедняков, с частыми переплетами на окнах, радовали глаз современными удобствами. Местная церквушка выглядела очень нарядной. Витражи украшала мозаика, выполненная Моррисом² по эскизам Берн-Джонса. Тут же стоял небольшой орган, сделанный Уиллисом³, с *vox humana*⁴, издававшей душераздирающие звуки, напоминавшие блеяние овцы. Церковь и школа, покрытая

¹ «Сельская честь» — одноактная опера Пьетро Масканьи (1863–1945), итальянского композитора. «Сельская честь» считается образцом веризма — направления в опере, в котором нет места высоким порывам, зато хорошо видна правда жизни, волшебная мелодика и витальная итальянская традиция. Этот скромный шедевр Пьетро Масканьи написал к конкурсу, в котором соревновались 70 одноактных опер. «Сельская честь» завоевала первую премию. 17 мая 1890 года в Риме состоялась премьера, прошедшая с триумфальным успехом. Через год оперу пели в Москве, а еще через три — в Петербурге.

² Моррис, Вильям (1834–1896) — английский поэт, художник, архитектор. В 1861 г. он вместе с Россетти, Берн-Джонсом и другими прерафаэлитами основал фабрику, изготавливавшую по рисункам выдающихся художников предметы домашней обстановки, и типографию, выпускавшую художественно оформленную книгу. Художественная продукция Морриса обычно выдержана в стиле эпохи ранней буржуазной культуры, когда ремесло было тесно связано с искусством. Придавая огромное значение искусству, он видел в нем лишь средство «украшения жизни».

³ Уиллис, Генри (1821–1901) — английский органный мастер.

⁴ *Vox humana* (лат.) — человеческий голос. Такое название получила клавиша (педаль) органа, издающая звук, напоминающий человеческий голос.

красной черепицей, располагались на восхитительной лужайке, засаженной древоком. Повсюду в деревьях пели птицы, а в небольших палисадниках цвели розы. Веселые розовощекие дети радостно играли на песчаных дорожках. Все создавало идеальную картину патриархальной Англии.

Самое очаровательное зрелище представлял дом миссис Виндзор. Это было бунгало, покрытое соломенной крышей, с просторной верандой, утопавшей в зарослях шиповника. Уютный, аккуратный палисадник был огорожен причудливо подстриженными тисами. К широкому крыльцу вела узенькая дорожка. Она шла от небольших зеленых ворот, за которыми начиналась проселочная дорога. Рядом находился пруд — самый обыкновенный деревенский пруд в стиле Джорджа Морланда¹. В мутной воде плавали утки — нырки; крупные лоснящиеся лошади, запряженные в телегу, стоя по колено в воде, пили, раздувая бархатные ноздри. А вокруг пруда разгуливали жирные гуси. Немного вверх по дороге виднелось жилище викария — скромный домик с красной черепичной крышей. За ним находились почта и бакалейная лавка. Далее возвышался солидный дом приходского священника, а после шли однотипные дома бедняков, пустырь, церковь и школа. Сразу за бунгало миссис Виндзор, которое именовалось «Пристанище», располагалась ферма, где куры откладывали яйца прямо к завтраку и черные Беркширские свиньи² медленно зрели и наливались под яркими лучами июньского солнца. На одной из бархатных лужаек стояли каменные солнечные часы, на которых была выбита фраза: «*Tempus fugit*»³. Повсюду были расставлены скрипучие плетеные стулья.

¹ Морланд, Джордж (1763–1804) — английский пейзажист, анималист и жанрист, родился в Лондоне. Первым в Англии начавший писать сцены из семейной жизни, он постепенно пришел к пейзажу, основанному на наблюдениях над живой природой. Его кисти принадлежит множество картин с изображением домашних животных (свиней, коров, лошадей, овец, собак и др.). За свою жизнь он написал более 4000 полотен.

² Беркширская порода свиней — английская порода скороспелых свиней универсального направления продуктивности. Выведена в конце XVIII в. в графстве Беркшир путем скрещивания местных крупных, но позднеспелых свиней с неаполитанскими, португальскими и китайскими породами.

³ *Tempus fugit* (лат.) — время быстротечно.

Теннисная сетка, будь она натянута на лужайке, непременно нарушила бы царящую в зеленом саду идиллию, представавшую усталому взору горожанина.

Миссис Виндзор объявила гостям, что здесь, в Суррее, им придется целую неделю мириться с лишениями. Но поскольку она взяла с собой из Лондона повара—француза, двух ливрейных лакеев, экипаж с парой лошадей, двуколку, упитанного белого пони, кучера и многочисленную прислугу, то гости отнеслись к мрачной перспективе с разумной долей спокойствия и не были охвачены ни одним из тех страхов, которые преследуют путника, окажись он в какой—нибудь таверне или в маленькой хижине на побережье. Возможно, кому—то победа над трудностями и доставляет радость, однако сам процесс преодоления трудностей, безусловно, утомляет. Если гости миссис Виндзор и лишились этой радости, они, по крайней мере, были избавлены и от предшествующих подобному триумфу мучений. И, будучи в своем большинстве людьми негероическими, гости миссис Виндзор не хотели мириться с трудностями деревенского быта; однако они были не прочь вкусить его прелести.

Миссис Виндзор, хоть и не отличалась умом, но все же прекрасно понимала это, поскольку знала свет и хорошо разбиралась во всем, что касалось светской жизни, — об этом красноречиво свидетельствовало присутствие двух ливрейных лакеев. Она вместе с леди Локки и ее маленьким сыном Томми приехали утренним поездом в среду, в день, когда начиналась «неделя в Суррее». Остальные должны были собраться к вечернему чаю. Вся дорогу — пока поезд, направлявшийся в Доркинг¹, проезжал через живописные окрестности — Томми находился в состоянии почти болезненного возбуждения, поскольку поезд ехал поистине очень медленно. Томми, девятилетний мальчик, был пухлым, розовощеком ребенком, с большими карими глазами и совершенно круглой головой с коротко стриженными каштановыми волосами. Он был одет в голубые бриджи и просторную, с широким открытым воротом белую рубашку

¹ Доркинг — живописный торговый город, удобно расположенный недалеко от Лондона. Состоятельные люди строили свои дома как в самом городе, так и в его окрестностях.

навыпуск, украшенную голубым орнаментом. На резвые ножки мальчика были натянуты черные чулки. В настоящий момент его занимали мысли о сыновьях викария, с которыми его обещала познакомить миссис Виндзор. Томми оказался активным, подвижным, любознательным и чрезвычайно болтливым малым, и, вероятно, именно поэтому миссис Виндзор считала его достаточно трудным ребенком. А, может быть, она просто не умела обращаться с детьми, поскольку не имела своих, чем, однако, часто хвалилась.

— Как их зовут? — спросил Томми, неожиданно резко отскочив от окна и присев на корточки перед миссис Виндзор, уперев локти в колени, обтянутые голубой саржей, и положив голову на тыльную сторону ладоней. Взгляд его карих глаз сосредоточился на ухоженном лице тети Бетти, которое всегда озадачивало его, поскольку никоим образом не походило на лицо его матери.

— Как их зовут? Есть ли среди них кто-нибудь по имени Томми?

— Не думаю, — ответила миссис Виндзор. — Я уверена, что одного из них зовут Афанасий.

— Почему Афанасий?

— В честь великого Афанасия, я полагаю.

— А кто это?

— О — э-э, он написал вероучение, Томми. Вам этого не понять. Вы еще слишком молоды.

— А мне кажется, что вы, тетя Бетти, сами не знаете, кто такой великий Афанасий, — произнес мальчик, продолжая рассматривать ее и пытаясь понять, почему у нее волосы такие светлые, а брови такие темные. — Вы говорите, что все они в очках. Они что, без очков не видят?

Миссис Виндзор посмотрела довольно рассеянно в сторону леди Локки, которая с большим интересом погрузилась в чтение какой-то военной статьи в *Пэлл Мэгэзин*.

— Полагаю, они кое-что видят без очков, но не все.

— Они что, слепые?

— Нет, им просто необходимо носить очки, потому как их отец — еще до их рождения — тоже носил очки. Так часто бывает. Однако вы слишком малы для того, чтобы разбираться в подобных вещах.

— Я уже взрослый и все понимаю, — обиделся Томми.

— Вот и хорошо. А теперь пойдите и взгляните в окно. Томми, вы видите, как вертится мельница? А вон тот пруд и ту лодку видите? Какая очаровательная маленькая лодочка!

Томми послушно, однако с долей презрения, подошел к окну, а миссис Виндзор откинулась в кресле, чувствуя себя совершенно обессиленной. Ей гораздо легче было отвечать на остроты взрослых, чем на вопросы детей. Она даже подумала, что было бы лучше не брать с собой Томми в Суррей. Что если вдруг ему придутся не по душе дети викария? Тогда, по всей вероятности, он будет брошен на ее попечение. Перспектива была довольно мрачная, однако миссис Виндзор решила выкинуть эту мысль из головы. Какой был смысл расстраиваться заранее? Сейчас ее больше интересовало, кем мог быть великий Афанасий. Она закрыла глаза и какое-то время пребывала в смутном раздумье — до тех пор, пока поезд не начал замедлять ход и не остановился в Доркинге. Впрочем, поезд, казалось, начал сбавлять ход уже в самом начале пути — как только отправился из Лондона от вокзала Ватерлоо. Томми и горничная сели в двуколку, запряженную белым раскормленным пони, который привел Томми в безумный восторг, а леди Локки и миссис Виндзор — в ландо, и все отправились по направлению к «Пристанищу».

День выдался солнечным и очень жарким. Ряды живой изгороди слегка запылились, но воздух был окутан дымкой, что придавало очарование всему вокруг, даже самым простым предметам. Доркинг, провинциальный город, выглядел, как всегда, солидно и приветливо-безмятежно, и был образцом совершенства: сытым, ухоженным и красивым. Некоторые торговцы вышли подышать воздухом и теперь стояли в дверях своих лавок без пиджаков. Рассыльные, громко насвистывая, выполняли разные поручения, а повозки мясников, как всегда бестолково, сновали во всех направлениях. Леди Локки с большим интересом взидала на все вокруг. Ей нравилось, что в этом городке царил дух старой Англии. Охватившее ее чувство было вызвано нахлынувшими воспоминаниями о былых временах. Десять лет пронеслись с тех пор, как она была в деревне или в провинции. Ее глаза неожиданно наполнились слезами, но это не были слезы печали, напротив, она испытала острое ощущение счастья, которое заставило ее сердце биться сильнее,

а к горлу подкатился комок. Эти внезапные слезы были самыми сладкими в ее жизни.

Миссис Виндзор не была так пронзительно счастлива. Она вообще никогда не бывала счастливой. Иногда — особенно когда она находилась в окружении мужчин — ее все же охватывало беспричинное веселье, и тогда ее можно было даже назвать жизнерадостной. Несмотря на то что она увлекалась в основном творчеством неизвестных поэтов и знала про них все, она не разбиралась в поэзии и искренне считала, что произведение Джона Грея «Рисунки серебряным карандашом»¹ было намного лучше, чем ода Вордсворта «Откровения бессмертия»² или «Небесная подруга» Россетти³. Ей нравились сахар и вода, особенно если сахар был очень сладким, а вода очень мутной. Когда они проезжали по Хай-стрит, миссис Виндзор вдруг воскликнула:

¹ Джон Грей — молодой английский поэт, близкий друг Оскара Уайльда. В первые месяцы 1892 г. Грей был постоянным спутником Уайльда — очередь Альфреда Дугласа еще не настала. 17 июня 1892 г. Уайльд договорился с издателем Джоном Лейном о том, что покроет все издательские расходы на публикацию первой книги Грея «Рисунки серебряным карандашом». 4 января 1893 г. Джон Грей — без сомнения, по наущению своего друга (Оскара Уайльда) заключил с издателем Джоном Лейном договор на «Рисунки серебряным карандашом», где Уайльд упоминался только как получатель бесплатных экземпляров.

² Вордсворт, Уильям (1770–1850) — английский поэт. Окончил Кембриджский университет. Испытал влияние Великой французской революции. Сочувствовал жертвам аграрно-промышленного переворота в Англии (поэма «Вина и скорь», 1793–1794). В конце 1790-х Вордсворт сблизился с С. Колриджем и Р. Саути, образовав идейное содружество, так называемую «Озерную школу». В 1798 г. совместно с С. Колриджем опубликовал сборник «Лирические баллады», «Ода: Откровения бессмертия...» (1802–1804). В откликах современников Вордсворта и в позднейших оценках ода эта представляется произведением загадочным и темным, подчас необъяснимым.

³ Россетти, Данте Габриэль (1828–1882) — английский поэт, переводчик, иллюстратор и живописец. В 1850 г. Россетти опубликовал свое первое стихотворение «Небесная подруга», навеянное «Вороном» Эдгара По. Россетти, Уильям Холмен Хант и Дж. Э. Милле основывают Братство прерафаэлитов, призывая изучать ранних итальянских художников до Рафаэля, а также средневековое искусство. В дальнейшем к кругу прерафаэлитов примкнули, в числе других, Берн-Джонс, Суинберн и Уильям Моррис.

— Смотрите, Эмили, неужели сам Джордж Мередит¹ идет на почту? Как он похож на свой портрет Уоттса². Мне никак не удастся познакомиться с ним, несмотря на то, что я прочитала все его книги.

Мистер Амаринт говорит, что намерен переиздать книги Джорджа Мередита в собственном «переводе на английский язык». Великолепная идея, и сколько пользы для читателей! Думаю, что он сможет на этом хорошо заработать, хотя полагаю, это будет не просто. Впрочем, мистер Амаринт настолько умен, что у него все должно получиться. Мы уже подъезжаем. Эмили! Только взгляните на Томми! Неужели ему позволили управлять экипажем?

Громкие восторженные крики мальчика, доносившиеся с облучка, возвещали о неземном блаженстве. Его сиявшее от восторга лицо было обращено к ним, призывая обратить внимание на его геройство. Тем временем упитанный белый пони, вероятно, очумев от смены возницы, пустился тяжелым, неуклюжим галопом, и двуколка, подняв облака пыли, исчезла внизу за холмом, а с ней и горничная леди Локки, застывшая от ужаса, и щеголеватый грум, трясущийся от смеха.

Леди Локки смахнула слезу и улыбнулась.

— Томми на седьмом небе от счастья, — сказала она.

— Только бы он не свалился оттуда прямо на дорогу, — встревожилась миссис Виндзор. — Ну, вот, мы и приехали.

В тот же день в четыре часа пришла телеграмма. Она была от мистера Тайлера. В ней сообщалось, что он подхватил инфлюэнцу и поэтому не сможет приехать. Миссис Виндзор была очень раздосадована.

— О господи, все-таки я надеюсь, что на этот раз наш отдых не будет испорчен, как это было в прошлом году, — жалобно протянула она. — Мне просто нечем заменить мистера Тайлера — в это время года все уже разъехались. К сожалению, за столом нам будет не хватать одного мужчины.

¹ Мередит, Джордж (1828–1909) — английский беллетрист и поэт.

² Уоттс, Джордж Фредерик (1817–1904) — английский живописец и скульптор. Родился в Лондоне. Воспитанный в духе пуританской набожности, Уоттс не захотел поступать в Королевскую академию художеств; он стремился восполнить недостаток образования изнурительным трудом.

— Не переживайте, Бетти, — успокоила ее кузина. — Томми считает себя вполне взрослым мужчиной, да и я, признаюсь, не прочь слегка отдохнуть от мужского внимания. Так спокойнее.

— Вы действительно так считаете, Эмили? Возможно, вы правы. Мужчины не всегда действуют успокаивающе. Пойдемте в сад. Вот-вот должны подъехать остальные, если конечно, они тоже не заболели. Впрочем, я даже признательна мистеру Тайлеру за то, что он занемог не здесь. Это было бы намного хуже приступа мистера Смита. Приступ длится лишь несколько минут, к тому же он не заразен, что утешает. Действительно, если задуматься, пусть уж лучше случится удар, чем что-то другое. Вот здесь, под этим кедром, мы и будем пить чай.

Леди Локки, приоткрыв свой красиво очерченный, довольно большой рот, с наслаждением вдыхала свежий воздух. У нее не возникло никаких переживаний по поводу отсутствия мистера Тайлера, которого она никогда раньше не видела. Деревня, лето, солнце, тепло — этого было достаточно. Однако ей не терпелось понаблюдать за лордом Реджи, в чем она боялась признаться даже самой себе. Она смутно надеялась, что здесь, в деревне, он будет другим, что деревенская одежда благотворно повлияет на его образ мыслей и, что, надев соломенную шляпу и парусиновые ботинки, он станет говорить намного проще, естественнее. В любом случае, он будет выглядеть свежим и очаровательно юным на бархатистой лужайке под большим кедром. В этом она не сомневалась. И тогда его капризы покажутся забавными, и, может быть, даже оригинальными. Что же касается мистера Амаринта, то его-то она никак не могла представить в деревне. Он был, по ее мнению, исключительно городским человеком. Что он будет делать здесь, в этой глуши?

Она откинулась на спинку плетеного стула, наслаждаясь тихим уголком природы, который после Лондона казался ей особенно восхитительным. До ее слуха доносилось и отрывистое кудахтанье кур с фермы, и чириканье птиц в тисовых зарослях, и детское щебетание Томми и сыновей викария, которых уже представили друг другу и отправили играть на лужайку, прилегающую к дому священника. Сам священник уехал, и на время его отсутствия его заменял викарий. В розовом палисаднике большие золотистые пчелы, жужжа, назойливо вились вокруг ароматных

цветков, издавая звуки, похожие на звуки органа, где-то вдали. Лежа на своем толстеньком боку и прикрыв глаза от солнца, громко храпел мопс миссис Виндзор по кличке Банг, демонстрируя этим, насколько крепко он спит. В воздухе, подхваченные легким ветерком, смешивались волшебные ароматы цветов и листьев. Из дома доносился звон фарфора и серебра — слуги готовились подавать чай. Все было овеяно такой чудесной негой, что леди Локки едва не заснула, как Банг, с открытыми глазами. Что ж, ничего удивительного — природа и погода оказывали свое действие. Однако ей удалось сдержаться, и, сложив руки на коленях, она погрузилась в легкую дремоту.

Леди Локки очнулась от хруста гравия под колесами экипажа.

— Вот и они! — обрадовалась миссис Виндзор, оживленно вскакивая со стула. — Неужели поезд впервые прибыл вовремя? Как удивилось бы начальство, если бы узнало об этом. Но, конечно, это от него останется в тайне. Ах! Мадам Вальтези, как я рада вас видеть! И вас, лорд Реджи! И вас, мистер Амаринт! Хорошо, что вы приехали все вместе. Так мило с вашей стороны, поскольку у меня всего один экипаж, конечно, помимо повозки, которая не в счет. Я же предупреждала вас, что вам придется мириться с , не так ли? И вот вам первое испытание — простота во всем, особенно в том, что касается передвижения. Должна сообщить вам, господа, что мистера Тайлера не будет. Представляете, у него инфлюэнца. В Лондоне столько микробов! Как вы думаете, мистер Амаринт, можно ли подцепить заразу на приемах? Ведь мистер Тайлер не вылезает из светских салонов. Он, должно быть, там и заразился. Не угодно ли, господа, выпить чаю, прежде чем вы разойдетесь по комнатам? Сюда, пожалуйста, проходите, усаживайтесь. Сегодня у нас клубника и деревенские булочки. Еще горячие! Удивительно полезная и простая нища! Иногда так хочется чего-нибудь простого, не так ли?

Гости расселись в кресла, при этом разбудив Банга, который, вскочив, выразил вполне понятное недовольство, но тут же вновь лег, чтобы возобновить свой прерванный сон.

Мадам Вальтези была в наряде «отшельника». Она выехала из Лондона в летней соломенной шляпе с полями, украшенными розовыми розами. Белая вуаль прикрывала ее лицо, а в руке она держала изящную пеструю трость с замысловатой серебряной

ручкой. Черный веер свисал у нее с пояса на тонкой серебряной цепочке, и она, как всегда близоруко, глядела на окружающий мир через свой черепаховый лорнет. Мистер Амаринт и лорд Реджи были одеты практически одинаково — оба в светлых легких костюмах с высокими отложными воротничками круглой формы, что намекало на молодость и непорочность их обладателей, и одинаково повязанными галстуками. Оба были в соломенных шляпах, замшевых перчатках и коричневых ботинках. У каждого в петлице вызывающе нелепо зеленела огромная гвоздика. Оба чувствовали себя уверенно, были свежи и не прочь выпить чая. Бледное лицо Реджи и взгляд его голубых очей свидетельствовали о том, что Лондон выжал из него все соки.

— Простая пища и я — вещи несовместимые, — заявила мадам Вальтези своим скрипучим голосом, — если только мы не встречаемся в неподобающее время. Иногда я съедаю горячую булочку либо до завтрака, либо ночью в кровати. Только тогда я получаю от этого истинное удовольствие.

Но, если я съем ее сейчас, то почувствую себя просто несчастной. А вот клубника выглядит привлекательно, вполне натурально. Не сердитесь на меня за то, что я отказываюсь от булочек. Если я отведаю хоть одну, я неминуемо потеряю присутствие духа.

— Как любопытно, — удивился мистер Амаринт, осторожно беря булочку своими пухлыми белыми пальцами. — Что касается меня, я никогда не теряю ни настроения, ни присутствия духа. Я способен терять все, кроме этих двух вещей, и уверен, что способность терять — это искусство, причем очень тонкое искусство, которым владеют немногие. Ведь найти что-нибудь может каждый. В этом нет ничего необычного. Взять, к примеру, уличного подметала, — ему ничего не стоит найти шиллинг на дороге. Необычен будет лишь тот подметала, который способен шиллинг потерять.

— Хотела бы я найти несколько шиллингов, — изрекла мадам Вальтези, отхлебывая чай с видом невозмутимого спокойствия. — Нынче такие тяжелые времена. Кстати, мистер Амаринт, известно ли вам, что я вот-вот лишусь и экипажа, и вашего брата, поскольку я более не в состоянии содержать их обоих и при этом еще оплачивать счета у портнихи. Вчера я сообщила об этом вашему брату, и это его сильно огорчило.

— Бедный Тедди! Неужели у него иссяк словарный запас? Я, правда, давненько с ним не видался, — ведь мир так велик, не правда ли?

— Ваш брат, мистер Амаринт, все еще мастер поговорить, — отозвалась мадам Вальтези и, обратившись к леди Локки, добавила:

— К вашему сведению, я плачу ему пять шиллингов за час, а когда бываю особенно щедра, то и все десять за то, чтобы он сопровождал меня на приемы и развлекал приятной беседой. Да, он интересный собеседник. Мне будет его очень не хватать.

— Профессиональный собеседник — такая прелесть, — вставила миссис Виндзор. — Удивительно, почему лишь немногие посвящают себя этой профессии? А вы, Эсме, так щедры! Вы полностью отдаетесь искусству общения и исключительно из любви к нему.

— Истинный художник — всегда дилетант, — мечтательно произнес Реджи, глядя на леди Локки отстраненным взглядом своих голубых глаз. — Он, как истинный мученик, живет только верой. А Эсме напоминает мне дрозда. Он всегда повторяет свои афоризмы дважды — чтобы ни от кого не ускользнул их тонкий смысл. Повторение — один из секретов успеха. Эсме стал первым острословом в Англии, обнаружившим сей факт. Он не имеет себе равных и знает, как оставаться непревзойденным собеседником.

— Иногда талант собеседника может доставлять очень серьезные огорчения, — заметила мадам Вальтези. — Прошлой зимой, когда в моем доме на Кромвель-роуд начался ремонт, мне пришлось поселиться в отеле. Однако работы так затянулись, что я не выдержала и вернулась в дом, надеясь тем самым ускорить дело. Поступок мой оказался чрезвычайно опрометчивым, поскольку я безумно понравилась рабочим. Они сочли меня такой остроумной, что не захотели уходить. Они до сих пор продолжают красить и, как я подозреваю, никогда не закончат. Стоит мне что-нибудь сказать, как они тут же начинают хохотать. Я даже думаю, что мое имя у всех на устах в Уайтчепеле¹ или Ваппинге², или где-нибудь еще — там, где живет рабочий люд Британии. И что теперь прикажете делать?

¹ Уайтчепел — бедный район Лондона.

² Ваппинг — неофициальное название рабочего района вблизи Лондонских доков.

— Почитать им последнюю книгу Джерома К. Джерома¹, — посоветовал Амаринт. — Вот увидите, они сразу же уйдут. Я нахожу книги этого писателя особенно полезными, и всегда, когда хочу избавиться от какого-нибудь зануды, начинаю его цитировать.

— Безусловно, его книги очень увлекательны, — поддержала Амаринта леди Локки.

— Дорогая, если вы начнете читать Джерома, то поймете, насколько его персонажи отличаются от Гамлета в исполнении Бирбома Три², — заметил мистер Амаринт. — Гамлет Бирбома забавен, но не вульгарен. А герои Джерома вульгарны, но не забавны, и каждому из них отведено определенное место в портретном ряду.

— Я думаю, что у Джерома самые благие намерения, — заметила миссис Виндзор, взяв еще клубники.

— Боюсь, что да, — откликнулся Амаринт. — Ведь те, у кого благие намерения, часто совершают неблагоприятные поступки. Их можно сравнить с дамами, одетыми нелепо исключительно из благочестивых побуждений. Благие намерения поистине неблагоприятны.

— Благими намерениями вымощена дорога в ад! — пылко добавил Реджи. — Лишь те, у кого нет никаких намерений, достигают совершенства. Вот я, например. У меня никогда не бывает никаких намерений.

— Повторяйте это регулярно, и тогда вас, по крайней мере, никогда не привлекут к суду за нарушение обещания жениться, — засмеялась леди Локки.

¹ Джером К. Джером (Джером Клапка Джером) (1859–1927) — английский писатель, был учителем, подручным стряпчего, артистом, редактором юмористических журналов. Широчайшую известность Джерому принесла комическая повесть «Трое в одной лодке, не считая собаки» (1889). Джером не просто один из самых блестящих рассказчиков из всех, кого когда-либо носила земля, он — Болтун с большой буквы. Для него совершенно не имеет значения, О ЧЕМ рассказывать, важно — КАК, и даже откровенные банальности у Джерома становятся свежими и легкими.

² Герберт Бирбом Три — актер, с 1885–1897 гг. исполнявший на сцене театра Хеймаркет роли из произведений Оскара Уайльда, Генри Артура Джонса и Вильяма Шекспира.

— Иметь намерения — это удел среднего класса, — заметил Амаринт. — Вот Геркомер¹, к примеру, стал таковым, и что мы видим? — он только и рисует начальников железнодорожных компаний. И потом, всегда найдется какая-нибудь картина, на которой изображена доярка, которая доит корову, а проезжающий мимо кавалер слезает с лошади и целует эту доярку.

Мадам Вальтези на мгновение прищурилась, молча посмотрела на мистера Амаринта, а потом произнесла с неопишным достоинством:

— Какой плохой пример он подает корове.

— Ах! Мне это никогда не приходило в голову, — воскликнула миссис Виндзор. — Люди так редко задумываются над тем, как легко можно смутить пристойных коров и... людей. Вот почему они постоянно бегут из лондонских пьес в парижские. Там, если с ними и случится конфуз, никто из их родственников не узнает об этом.

— Почему-то все пожилые джентльмены, познавшие жизнь, такие добропорядочные, — удивился лорд Реджи. — Недавно я побывал на Мальте. Там я остановился в одном отеле, в котором проживал пожилой генерал. Так вот он, представьте себе, однажды взял у меня из спальни очаровательный, просто восхитительный роман Катулла Мендеса «Мефистофель»² и... сжег его! Потом я слышал его выступление на параде, и, надо сказать, речь его отличалась изысканным богохульством. Оказывается, для человека познание жизни весьма губительно.

— В таком случае я безнадежна, — сказала леди Локки, — поскольку я целых восемь лет прожила в военных поселениях.

— Помилуйте! — пробормотала мадам Вальтези, — где же это находится? Звучит, во всяком случае, так, как будто это одно из

¹ Геркомер, Губерт (1849–1914) — английский живописец. По происхождению немец. Наиболее значительны в противоречивом творчестве Геркомера те его жанровые работы, в которых он обращался к общественным темам и которые обладают чертами реалистической правдивости, что выделяет их на фоне бессодержательного в целом искусства Англии этого периода.

² Катулл Мендес (1841–1909) — поэт-парнасец. Писал под псевдонимом Мишель Арно. Мефистофель — злой дух, сопровождающий Фауста в народной легенде (впервые 1587); перешел и в художественные обработки легенды Марло, Клингемана, Гете, Ленау, Катулла Мендеса (1890) и других авторов.

тех мест, куда мало сведущий в географии Генри Артур¹ посылает героев своих пьес искупать добродетели.

— Было бы ошибкой считать, что писатель или художник должен засорять свои творческие мозги знаниями, впечатлениями или какого-либо рода фактами, — заметил Амаринт. — Вот я, к примеру, написал замечательный роман об Исландии, роман, насыщенный страстями и пронизанный невероятно утонченной порочностью, однако я не могу показать Исландию на карте. Я даже не знаю, где это и что это. Я только знаю, что это удивительное название и что я написал о нем прекрасный роман. Увы, нынешний век стал веком понятий, Британская энциклопедия стала для нас богом, а сказки, которые ничему не учат, — дьяволом. Мы идем в Британский музей за культурой, а к архиепископу Фаррару² — за наставлениями и считаем, что таким образом развиваемся. С таким же успехом мы могли бы вернуться к выдумкам Дарвина или очаровательным проповедям Джона Стюарта Милля. По крайней мере, они увлекательны, и никто никогда не пытался в них поверить.

— Мы всегда возвращаемся к нашим истокам, — томно произнес Реджи.

— Хотите еще чаю, мадам Вальтези? — любезно поинтересовалась миссис Виндзор.

¹ Артур, Джонс Генри (1851–1929) — английский драматург. В драмах *«Это недалеко за углом»* (1879), *«Святые и грешники»* (1884), *«Дело бунтарки Сьюзен»* (1894), *«Триумф филистеров»* (1895), *«Майкл и его падиший ангел»* (1896), *«Лгуны»* (1897) создает образы людей, выступающих против религиозных догм и общепринятой буржуазной морали. Мелодраматические приемы Генри Артура и ограниченность его критики устоев буржуазного мира вскрыл Б. Шоу. Эстетические взгляды Генри Артура изложены в книгах *«Возрождение английской драмы»* (1895), *«Драма идей»* (1915).

² Фаррар, Фредерик Уильям (1831–1903) — англиканский богослов, филолог и писатель викторианской эпохи. Родился в Индии в семье миссионера. Учился в лондонском Кингс-колледже и в Тринити-колледже в Кембридже. С 1854 г. диакон, затем каноник, архидиакон и декан Кентерберийский. Много времени и сил отдал преподаванию и работе с молодежью. В церковной деятельности Фаррар примыкал к т. н. Широкой Церкви, терпимо относившейся к различным течениям в англиканстве. Взгляды Фаррара нередко подвергались нападкам, а его идейная широта (выразившаяся, в частности, в дружбе с Ч. Дарвином) вызывала нарекания, однако труды и проповеди его имели большой успех и не раз переиздавались.

— Нет, спасибо. Я никогда не пью больше одной чашки, из принципа. Я уверена, что впечатление оставляет только первая чашка, как, впрочем, и последнее слово. А сейчас, если не возражаете, я хотела бы прогуляться по саду. Мистер Амаринт, составьте мне компанию?

Когда они не спеша покидали лужайку, мадам Вальтези, понизив голос, обратилась к мистеру Амаринту:

— Терпеть не могу присутствовать на чаепитии, не принимая в нем участия, — всегда ощущаю себя прислугой.

VI

Леди Локки и лорд Реджи на какое-то время остались одни. Миссис Виндзор ушла в дом, чтобы написать записку викарию с приглашением на обед на всю предстоящую неделю. Она полагала, что его присутствие внесет в их быт некую патриархальную романтику. Лорд Реджи продолжал машинально поглощать клубнику. Он по-прежнему казался очень утомленным, однако, как отметила леди Локки, безусловно оправдывал ее ожидания и сегодня выглядел особенно юным, тем более, что круглый детский воротничок его рубашки усиливал это впечатление, делая его моложе лет на пять, а соломенная шляпа с черным кантом была ему очень к лицу. Единственное, что ее смущало в его облике, так это ядовитая, бросающаяся в глаза зеленая гвоздика в петлице. Леди Локки очень хотелось знать, зачем он носит этот вызывающий цветок, но что-то останавливало ее, она чувствовала, что спрашивать об этом не имеет никакого права. Поэтому она продолжала наблюдать за ним, устало поедая клубнику, — до того самого момента, когда он вдруг обратил на нее взор своих прекрасных голубых глаз.

— Замечательная клубника, — произнес лорд Реджи. — Я должен доесть ее всю, до конца, хотя я ненавижу что-либо делать до конца. Это так банально. Вы так не думаете? Я вот уверен, что только заурядные люди всегда все делают до конца. Они планируют каждый свой день, каждый час. У них на все есть свое, специально отведенное время. Хотел бы и я выкроить время для безделья. Вот это было бы оригинально.

— Вы так любите оригинальность? — спросила леди Локки.

— А вы нет? — парировал лорд Реджи.

— Я даже не знаю. Мне трудно судить об этом, поскольку я встречала не так много неординарных людей в своей жизни. Видите ли, я очень давно не была в Англии и не жила в больших городах. Все это время я провела среди военных.

— Да, военных вряд ли можно назвать оригинальными. Однажды мне довелось провести неделю в обществе командующего одной из оккупационных армий. Там постоянно говорилось одно и то же. В жизни не слышал столько одинаковых, часто повторяющихся фраз. Все вокруг они называли аффектацией. Как-то раз, когда я за общим столом упомянул имя Мэтью Арнольда¹, они и его назвали притворщиком.

— О! Не может быть.

— В том то и дело, что они действительно так считали. Я пытался им объяснить, что он был школьным инспектором, думая, что хоть это сможет их переубедить. Но они, по всей видимости, мне не поверили. У них нет никаких представлений ни о ком и ни о чем. Они были бы намного обаятельнее, если бы могли хотя бы сделать вид, что кое-что знают.

— Я полагаю, вам просто не повезло.

— Возможно, но я сделал все, чтобы не выглядеть оригинальным. Я рассказал им об Уилсоне Баррете². Что еще мог я сделать? Во всяком случае, уж это должно было вызвать у них интерес ко мне как человеку, интересующемуся героическим прошлым, о котором все давно забыли. И все же я потерпел фиаско. За неделю, которую я провел в их обществе, я, если не ошибаюсь, побывал на пяти званых обедах, и везде, где бы я ни появлялся, все разговоры были лишь о пулеметах. Мне даже стало казаться, что весь мир — один большой пулемет, а все мужчины и женщины — скорострельные орудия.

— Боюсь, что все мы склонны беседовать только на узкие темы.

— А нам следовало бы обсуждать то, что интересует всех, начиная с Библии и заканчивая дешевым сыром. Впрочем, давайте не

¹ Арнольд, Мэтью (1822–1888) — английский поэт и культуролог, один из наиболее авторитетных литературоведов и эссеистов викторианского периода. Стоял у истоков движения за обновление англиканской церкви. Он превозносит поэзию, которая для современного человека заменяет религию, ведь именно к ней обращаются за истолкованием жизни, в ней ищут моральную поддержку и утешение.

² Баррет, Уилсон (1846–1904) — английский актер, драматург.

будем о Библии. Пусть о ней толкует миссис Хампфри Ворд. Она сведуща в ней больше остальных.

— Вы, как я вижу, уже покончили с клубникой.

Реджи рассмеялся, как мальчишка.

— Да, вы правы. Позвольте заметить, что никому из нас не удается походить на свои идеалы. Признаюсь, у меня их нет, и я соглашусь с Эсме, что крайне глупо их иметь.

— Но порой, глядя на вас, можно сказать, что их у вас много, — подумала вслух леди Локки. И вновь ее охватило странное материнское чувство, похожее на нежность, чувство, которое часто приводит к желанию читать наставления.

Реджи быстро взглянул на нее, в его глазах мелькнуло удовольствие — завуалированный комплимент его внешности несомненно пришелся ему по вкусу. Ему было не важно, от кого исходил комплимент — от мужчины или от женщины, — он всегда воодушевлял его. Выше этого могло быть, полагал он, только открытое восхищение.

— Но это не так! — воскликнул он. — К сожалению, многие ошибочно считают, что мысли отражаются на лице. Допустим, порок еще может добавить морщин или изменить очертания лица. И все. Лица — маски, данные нам для того, чтобы как раз скрывать наши мысли. Разумеется, иногда маска может немного сползти, обнажив нашу истинную сущность, но это происходит только тогда, когда мы совершаем глупость или бываем слишком эмоциональны. Это не более чем досадная случайность. Внешнее проявление нашего внутреннего состояния происходит значительно реже, чем считают глупцы. Нет на свете более абсурдной теории, чем та, что художник выражает себя исключительно в искусстве. Истинный художник, помимо собственного восприятия действительности, должен обладать творческим воображением, одновременно впитывая в себя мнение общества, и никоим образом не путая и не смешивая реальность и фантазию.

Когда творческое воображение писателя смешивается с его жизненным опытом, он перестает быть творцом. Вот почему Суинберн¹

¹ Суинберн, Алджернон Чарльз (1837–1909) — английский поэт. Изданная в 1865 г. трагедия в античной манере «Аталанта в Калидоне» привлекла внимание критиков, а вышедшие в 1866 г. «Поэмы и баллады» принесли ав-

сошел со сцены. Если вы хотите создавать поистине чувственную поэзию, вы обязаны вести исключительно аскетический образ жизни. «Хвала Венере»¹ могло быть создано только истинным нонконформистом². Я не сомневаюсь, что миссис Хампфри Ворд — самая ортодоксальная христианка из всех ныне живущих. Иначе ее книги, направленные против традиционного христианства, никогда не принесли бы ей столько денег. Я, разумеется, никогда не читал ее произведений. Впрочем, жизнь слишком длинна и приятна, чтобы тратить время на чтение. Однажды один священник рассказал мне о том, что когда-то миссис Хампфри Ворд была талантливой писательницей, и, если бы она была ближе к реальности, то вполне могла бы потеснить Джордж Элиот³. Что же касается Диккенса⁴, он, вероятно, вовсе был лишен чувства юмора, и поэтому все его людишки умирают от смеха. А Оскар Уайльд! Он совершил ужасную ошибку в своем романе «Портрет Дориана Грея». После каждого акта жестокости лицо на портрете, наоборот, должно было приобретать ангельское выражение.

— Я никогда не читала этот роман.

тору скандальную известность: респектабельная буржуазная публика была шокирована откровенностью эротических мотивов. Суинберн в этот период декларирует свою близость к прерафаэлитам. С другой стороны, Суинберн продолжал традиции революционных романтиков Байрона, Шелли. Отсюда другие мотивы в его творчестве: его свободолюбие, выразившееся в восхвалении национально-освободительной борьбы в Италии, в пренебрежении к устоям буржуазной морали викторианской Англии. В последние годы жизни Суинберн стал петь гимны британскому империализму.

¹ «Хвала Венере» — лирическая поэма Суинберна (1866).

² Нонконформист — оппозиционер.

³ Джордж Элиот (настоящее имя Мери Энн Эванс — 1819–1880) — английская писательница. Подобно многим другим писательницам XIX века, Мери Эванс пользовалась мужским псевдонимом с целью вызвать в публике серьезное отношение к своим писаниям и заботясь о неприкосновенности своей личной жизни. Вышедший в 1859 роман «Адам Бид», необыкновенно популярный и, возможно, лучший пасторальный роман в английской литературе, вывел Элиот в первый ряд викторианских романистов. Ее герои живут убедительной в глазах читателя жизнью, их окружает конкретный, узнаваемый мир.

⁴ Диккенс, Чарльз (1812–1870) — один из самых знаменитых англоязычных романистов, прославленный создатель ярких комических характеров и социальный критик.

— Вы сильно выиграли. Бедный Оскар! Он до ужаса правдив. Этим он напоминает мне Джорджа Вашингтона¹.

— Не прогуляться ли нам по саду, разумеется, если вы уже закончили? — предложила леди Локки, вставая с кресла. — Какой замечательный вечер! Такой тихий, и, как сказал бы мистер Амаринт, такой неординарный. Я рада, что приехала сюда. В Лондоне нас держит только привычка.

— Однако привычка не может быть продолжительной. Иначе мы интересовались бы политикой и спокойно выносили бы присутствие адвокатов в обществе.

— Как раз политикой я интересуюсь, — смеясь, заметила леди Локки. — Как прекрасны эти розы! А вот и Томми. Вы ведь еще не знакомы с моим сыном?

Навстречу им по розовой аллее вприпрыжку бежал Томми. Щеки его горели от возбуждения, и по мере его приближения стало заметно, как блестят его карие глаза, правда, несколько затуманено — из-за тусклых стекол больших очков, лихо державшихся на его маленьком аккуратном носике.

— Мой мальчик! — воскликнула мать. — Чем, скажи мне, Бога ради, ты занимаешься? Ты так нелепо выглядишь в этих очках!

— Мне их дал поносить Гарри Смит, — радостно воскликнул Томми. — Он говорит, что я в них выгляжу потрясающе.

— Безусловно, но ведь это не твои очки, а его, и они нужны именно ему. К тому же мистеру Смиту вряд ли это понравится. Ты должен вернуть их его сыну. А теперь поздоровайся с лордом Реджи Гастингсом. Он тоже будет здесь жить.

Во время рукопожатия Томми внимательно разглядывал лорда Реджи и вдруг неожиданно спросил:

— А вы знаете, кто такой великий Афанасий?

— Он поистине был великим, и прославился тем, что никогда не существовал на свете и не писал никаких вероучений. Этим он навсегда заслужил наше уважение.

Томми очень внимательно выслушал эти сведения, которые, несомненно, расширили его детский кругозор. Во всяком случае,

¹ Джордж Вашингтон (1732–1799) — американский государственный деятель, первый президент Соединенных Штатов. Отец-основатель США.

он остался доволен и протянул горячую ладонь лорду Реджи, абсолютно искренне заявив:

— Вы намного умнее кухни Бетти!

После чего он пригласил лорда Реджи поиграть с ним в мяч на лужайке для боулинга. К удивлению леди Локки, лорд Реджи не отказался от такого заманчивого предложения и довольно беспечно побежал с ним через ровную зеленую лужайку. Леди Локки осталась стоять, наблюдая за тем, как они удалялись, и думая про себя: «Я не могу его понять. Он определенно талантлив, однако в нем живет какой-то другой человек, добрый по своей природе, но невероятно парадоксальный, джентльмен, но настоящим мужчиной назвать его трудно. Он не отрицает, что поддается искушениям, но при этом не выглядит порочным. Какой же он на самом деле? Он ли это, или его устами говорит мистер Амаринт? Действительно ли он такой отвратительный, или просто капризный и неординарный? Каким бы он был, если бы не встретил мистера Амаринта?» Она начинала ненавидеть мистера Амаринта и одновременно испытывать симпатию к лорду Реджи. Ведь он пришелся по душе ее сыну, а ее материнские чувства не знали предела. Такие любящие матери, как она, очень часто импульсивны, как в любви, так и в ненависти. Их разум, без всяких на то причин, всегда в ладу с чувством. Она медленно пошла по направлению к дому, чтобы переодеться к обеду, осознавая, что ей все сильнее и сильнее начинает нравиться лорд Реджи.

В тот вечер после обеда обитатели дома наслаждались музыкой в небольшой гостиной, искусно выполненной в восточном стиле: сводчатый потолок, деревянные резные ширмы, привезенные из Верхнего Египта, персидские драпировки, украшенные вышивкой, диваны и молитвенные коврики, на которых никто никогда не молился. Лорд Реджи и мистер Амаринт играли на фортепиано, легко импровизируя, подменяя недостатки в исполнении чрезмерной выразительностью и вуалируя случайные огрехи нажатием скорее тихой, нежели громкой педали. Лорд Реджи исполнял церковный гимн собственного сочинения и искреннее считал его прекрасным. Это был гимн без слов, но как мягко утверждал сам лорд Реджи, у гимнов не должно быть слов. Его некая архаичность, если не сказать убогость ввергала миссис Виндзор в необыкновенный экстаз, и поскольку гимн

был чрезвычайно коротким, он производил определенный эффект.

Стояла тихая летняя ночь. Большие створчатые окна были распахнуты в сад. В небе висела круглая луна, свет от которой слабо освещал гостиную, оставляя в тени Реджи, играющего на фортепиано. Его бледное, чувственное лицо было едва различимо. Он так увлеченно исполнял свой гимн, вновь и вновь повторяя его, и по тому, как он ударял по клавишам, казалось, что он пытается выбить из Стейнвея¹ звуки, подобные звукам спинета².

Мадам Вальтези возлежала на кушетке, ее длинные узкие ступни покоились на вышитой подушке. Она курила сигарету и делала это с высочайшим мастерством. Миссис Виндзор стояла у окна, лениво наблюдая за Бангом, который бесшумно, как привидение с крученым хвостиком и курносый носом, бродил по саду. Мистер Амаринт, всем телом опираясь на фортепиано, был всецело поглощен музыкой. Его умное, гладко выбритое лицо выражало неземное блаженство. Леди Локки сидела тихо. Она никогда раньше не слышала подобного исполнения гимна, однако это не утомляло ее. Наконец лорд Реджи закончил и обратился к мистеру Амариенту со словами:

— Эсме, завтра у нас обедает викарий. Я прошу вас быть с ним поласковой, поскольку в воскресенье утром мне понадобится орган. Я намерен сочинить хорал. А в пятницу вечером, если миссис Виндзор не возражает, мы сможем провести спевку.

— Очаровательно! — откликнулась миссис Виндзор, продолжая стоять у окна. — Обожаю хоралы. Хористы просто прелестны. Они непременно должны быть в подризниках³. Я уверена, что мистер Смит будет в восторге. Но не забудьте, что завтра за обедом вы должны продемонстрировать ему свою набожность. Мистер Смит придает этому особое значение.

— Не имею представления, каким образом можно продемонстрировать набожность, — мрачно процедила мадам Вальтези. —

¹ Стейнвей — рояль немецкой фирмы. «Стейнвей» — самая престижная фирма, она уже более ста лет изготавливает рояли, начиная с XIX века.

² Клавесин.

³ Подризник — богослужebное облачение священника (род стихаря), длинная до пят одежда, в талию, с узкими рукавами белого или желтого цвета, обычно шелковая. При совершении литургии подризник надевается вместо рясы.

В чем это должно выражаться? В какой-то особой позе? Или будет достаточно убеждений?

— О, сущие пустяки, — сказал лорд Реджи. — Все, что от вас потребуется, — ругать евангелистское общество, высказываться неуважительно о епископе Ливерпуля и говорить, что только отец Стонтон¹ и епископ Линкольна² — единственные проповедники истинной доктрины в Англии. Приверженцам обрядовости не трудно угодить. Их вера выражается в проповедях и в позах. Вот я бы, например, предпочел быть римским католиком.

— Неужели вы хотели бы признаться во всех своих грехах? — удивилась леди Локки.

— Безусловно. Нет ничего интереснее, чем говорить с праведниками о собственных грехах. Ничто не внушает такого самодовольства. Одним из величайших преимуществ так называемого грешника является то, что ему всегда есть о чем поведать праведнику. Разве вы никогда не замечали, что грешника абсолютно не интересуется праведник, в то время как праведник испытывает нездоровое любопытство к поступкам грешника. Именно это и произошло в графском совете³.

— Да, есть любители покопаться в чужих душах, — отозвалась мадам Вальтези.

Эсме Амаринт, шумно вздохнув, заметил:

— Полагаю, религия — самая неоднозначная вещь на свете. Ведь считается, что все мы верим в одно и то же, только по-разному. Это все равно что есть всем вместе из одного блюда, но разноцветными ложками, то и дело избивая этими ложками друг друга, как это делают дети.

— А потом страдать от несварения желудка, — вставила мадам Вальтези. — Однажды я целую неделю провела со своей тетушкой,

¹ Стонтон, сэр Джордж-Томас (1781–1859) — английский синолог; в 1792 сопровождал отца в его путешествии в Китай, служил в Ост-Индской компании в Кантоне; по возвращении в Англию долго состоял членом палаты общин.

² После Кентербери и Йорка Линкольн был наиболее влиятельной епархией в королевстве.

³ Имеется в виду иллюстрация в *Punch*, № 226 от 9 мая 1891 г. «Наложение епитимьи в присутствии членов графского совета». В церковной терминологии «епитимья» — определенного рода наказание в соответствии с тяжестью греха.

которая пристрастилась к литании¹ так же, как некоторые к алкоголю. Мы каждый день ходили с ней на молебен, и до той поры я не знала, что такое несварение. Оказалось, что от литании оно случается намного чаще, чем от лобстера, съеденного на ночь.

— Какая очаровательная луна! — сказала леди Локки, вставая и подходя к окну.

— Луна — это религия ночи, — произнес Эсме. — Выйдите все в сад, а я спою вам о луне чудесную песню. Я даже думаю подарить ее Жану де Решке². Из сада мой голос будет звучать восхитительно. Красивые голоса всегда лучше слушать на расстоянии.

Он сел за фортепиано, остальные вышли в тихий зеленый сад. Голос Эсме звучал искренне и чисто, он скорее декламировал, нежели пел, а они стояли и слушали его до тех пор, пока последний волнующий аккорд не растворился в тишине ночи:

О чудо—луна с нетленным ликом,
Ликом белее снега,
Очнись ото сна, очнись одним мигом,
Откинь с очей вуаль,
Чтоб капризного сердца печаль
Исчезла в желанной неге.
О чудо—луна с нетленным ликом,
Ликом белее снега.

О мягкие губы алого цвета,
Губы, дышащие страстью,
Зову вас, зову вас мечтою поэта,
Пусть мир узнает о том,
Как взмахну непослушным крылом,
Смертельной охваченный властью.

¹ Молебствие.

² Решке, Ян Мечислав (1850–1925) — польский артист оперы (лирико-драматический тенор). Мальчиком пел в хоре Варшавского собора. Пением занимался у Чафффеи в Варшаве, совершенствовался у А. Котоньи в Милане. В 1874 г. дебютировал как баритон в театре «Фениче» (Венеция) и на протяжении двух лет пел ведущие баритоновые партии в Лондоне, Дублине и Париже (Фигаро в «Севильском цирюльнике», Валентин в «Фаусте», Невер в «Гугенотах», Граф в «Свадьбе Фигаро»).

О мягкие губы алого цвета,
Губы, дышащие страстью.

О чудо—душа, просящая мира,
Душа с тоскующим взором,
Покойся, покойся в подлунном мире
В тиши, полной сладостных грез,
В волшебной стране без слез,
Где глупости нет и позора.
О чудо—душа, просящая мира,
Душа с тоскующим взором.

Песня была исполнена такой очевидной грусти, что, когда ее последние звуки замерли в ночной прохладе, леди Локки почувствовала, что у нее в глазах стоят слезы.

— Как красиво, — непроизвольно вырвалось у нее. — И как обманчиво.

Лорд Реджи, как оказалось, стоявший рядом с ней, заметил:

— Однако смысл ваших слов противоречив. Красота никоим образом не может быть обманлива.

Мадам Вальтези тут же заметила:

— В таком случае женщины, гонимые обществом из нравственных побуждений, должны быть исключительно правдивы.

— Безусловно, — отозвался Реджи. — И как бесконечно счастливы эти женщины в своей прямоте.

— Но не в наказании, — подхватила миссис Виндзор, — которому они из—за этого подвергаются. Я думаю, очень глупо разрешать людям хлестать вас кнутом за то, в чем они же и виноваты.

— Общество обожает лишь одно, разумеется, помимо греха, — произнесла мадам Вальтези, с видом знатока изучая луну в свой черепаховый лорнет.

— И что же это? — поинтересовалась леди Локки.

— Несправедливость.

VII

— Итак, господа, чем бы вы хотели сегодня заняться? — поинтересовалась миссис Виндзор на следующее утро после завтрака,

который закончился в половине одиннадцатого вследствие того, что все встали рано, чтобы отдать должное деревенскому воздуху. Мистер Амаринт признался, что проснулся еще до пяти утра и наслаждался пламенным пением петухов с фермы.

— Я бы прошлась по магазинам, — сказала мадам Вальтези, одетая в белое платье в розовый цветочек.

— Но, дорогая моя, здесь нет магазинов.

— В каждой деревне, я полагаю, найдется бельевая лавка, — заметила мадам Вальтези, — и бакалейная тоже.

— Что же вы там хотите купить?

— Пока еще не знаю. Могу ли я воспользоваться двуколкой? Хочется почувствовать себя гувернанткой.

— Разумеется, я распоряжусь. Вы поедете одна?

— Нет, что вы. Для этого у меня слишком плохое зрение. Леди Локки, не желаете поехать со мной? Уверена, что вы справитесь. Мне достаточно взглянуть на человека, чтобы определить, что он умеет. Из ста человек я безошибочно угадываю дантиста.

— Или шофера — улыбнулась леди Локки. — Что ж, надеюсь, что смогу управиться с белым пони. Да, я с удовольствием поеду с вами, мадам Вальтези.

— А я, пожалуй, пойду в гостиную и начну сочинять церковный хорал к воскресенью, — заявил Реджи. — Я, в отличие от Сен-Санса, всегда сочиняю за фортепиано.

— Я же, с вашего позволения, отправлюсь в розарий, — промолвил Эсме, — и буду упиваться ароматом роз. Нет ничего восхитительнее пьянящего благоухания распустившихся *La France*¹. Вы не будете возражать, миссис Виндзор? Умоляю, только не называйте меня вольнодумцем. Это напомнит мне о несчастном Александре². Так вы позволите?

¹ Одной из красивейших считается чайная роза, носящая название «Франция». Талантливый французский селекционер Андре Гийо вывел первый чайно-гибридный сорт — «*La France*», что означало не только появление еще одной садовой группы, но и стало началом эпохи современных роз.

² «*La France*» явилась выражением симпатий Франции к России при кончине императора Александра III — на его гроб был возложен присланный из Франции чудный венок из этих роз вперемешку с фиалками *Le Tzar*. Два года спустя вдовствующая императрица Мария Федоровна возвращалась из Ниццы. В Фруаре ее встречал французский президент Фор. Как

— Что ж, идите и не забудьте придумать несколько обрядовых изречений для мистера Смита к сегодняшнему вечеру. Как мило, что все мы так просты и непритязательны! Простите, но я вынуждена вас оставить — мне нужно распорядиться насчет обеда и подсчитать вчерашние расходы.

С этими словами миссис Виндзор удалилась, небрежно позвякивая большой связкой ключей, ни один из которых не подходил ни к одному замку в доме. Ключи были исключительно частью ее имиджа хозяйки загородного поместья.

Некоторое время спустя несколько простых, довольно слаженных аккордов, а за ними и раскатистых пассажей из Генделя¹ возвестили о том, что лорд Реджи приступил к сочинению церковного хорала.

Тем временем мадам Вальтези и леди Локки водрузились в двуколку, больше напоминавшую корыто на колесах. Дамы уселись друг против друга на низенькие скамеечки и двинулись в сторону от дома.

Когда двуколка затряслась по пыльной проселочной дороге, по обе стороны которой лежали луга, источавшие нежный аромат цветов, мадам Вальтези спросила:

— Неужели гувернантки всегда ездят в таких корытах? Это тоже их образ жизни?

— Не знаю, — ответила леди Локки, глядя на сидящую напротив сгорбленную белую фигурку, подслеповато щурившую маленькие хитрые глазки из-под огромных полей нелепой шляпы, напоминавшей клумбу. — А что именно вы имеете в виду?

— Образ жизни английской гувернантки: простую одежду, отсутствие друзей, денег, выходов в свет, ужин в девять часов — вместо званого обеда — и отход ко сну в десять часов независимо от того, хочет она спать или нет. Интересно, часто ли они разъезжают в подобных корытах?

— По всей видимости, очень часто. Ведь двуколка так и называется «гувернантская повозка».

утверждает *Dictionnaire de la Rose*, в благодарность за внимание, оказанное в Ницце больному цесаревичу, императрица вручила ему розу *La France*.

¹ Гендель, Георг Фридрих (1685–1759) — великий немецкий композитор, представитель стиля барокко. Прожил большую часть жизни в Англии.

Мадам Вальтези загадочно кивнула.

— Я рада, что мне никогда не приходилось быть гувернанткой, — задумчиво протянула леди Локки. — Должна вам сказать, я родилась под счастливой звездой. Удача улыбнулась мне.

— На свете нет такого понятия, как удача, — изрекла мадам Вальтези, раскрывая огромный белый зонт от солнца, который сразу перекрыл собой весь обзор дороги на несколько миль вперед. — Существует только талант.

— Но вы ведь не станете отрицать, что многие неудачники — часто талантливые от природы люди.

— Следовательно, они не во всем талантливы. Разве вы никогда не замечали, что всякий раз, когда человек терпит неудачу, его друзья говорят о нем, что он талантлив, потому что они в него верят. Я не сомневаюсь, что только талантливый человек способен подняться вновь после падения, как, впрочем, и в том, что только умная женщина способна заполучить самое худшее и самое необходимое зло на свете — мужа.

— Вы так циничны, — сказала леди Локки, легонько похлестывая кнутом по спине упитанного белого пони.

— Все умные люди циничны. Ведь цинизм — просто искусство видеть вещи такими, какими они являются на самом деле, а не такими, какими нам хотелось бы их видеть. Если кто-нибудь станет отрицать, что Христианство породило христиан, или скажет, что любовь больше, чем ненависть, способна погубить женщину, а благочестие — ошибка природы, его тут же назовут циником. Тем не менее, все это правда, хоть и нелепая до абсурда.

— Мне трудно с этим согласиться.

— Неудивительно. Вы же восемь лет прожили в военных поселениях, а то, о чем говорю я, истинно только в Лондоне. В мире существуют не более пяти неоспоримых истин, и если вы не желаете попасть впросак, необходимо уметь определять, что, а главное, где будет считаться истиной. Везде — своя правда. То, что в Лондоне считается истиной, в деревне нередко оказывается ложью. Не сомневаюсь, что нынче в деревне много благочестивых христиан, но благочестивы они лишь потому, что живут в деревне, во всяком случае, большинство из них. О наших достоинствах можно сказать, что они, к счастью или к несчастью, чистая случайность, собственно, как и наши пороки. Возьмите, к примеру,

лорда Реджи. На сегодняшний день его можно назвать образцом безнравственности. И как вы думаете, почему? Да потому, что он, как хамелеон, меняет свою окраску, в зависимости от того, что или кто находится вблизи него. Он может мгновенно стать алым вместо белого¹.

У леди Локки защемило сердце.

— Я не сомневаюсь, что у лорда Реджи достаточно хороших качеств, — воскликнула она.

— Надеюсь, не столько, чтобы лишить его очарования, — заметила мадам Вальтези. — А, главное, что у него нет ни злых, ни добрых намерений. Он во всем подражает Эсме Амаринту и, так же как он, хочет быть эстетом.

— Объясните мне, Бога ради, что скрывается за этим модным словом? — взмолилась леди Локки. — Я слышу его повсюду, как навязчивый мотивчик.

— Не могу вам сказать. Я слишком стара для этого. Попросите лорда Реджи. Он растолкует вам все, что угодно.

Последнюю фразу она произнесла, растягивая слова.

— Что вы хотите этим сказать? — поспешно спросила леди Локки.

— А вот и почта. Неплохо бы купить несколько марок. Нет? Тогда давайте заглянем в бельевую лавку. У меня огромное желание приобрести льняное белье. Какие восхитительно грубые носовые платки в витрине, гигантские, как простыни. Я непременно должна взять дюжину.

В тот же день за завтраком лорд Реджи объявил всем, что написал изумительный хорал, который начинался словами: «Твои алые губы, как алые нити. О! как прекрасны речи твои и гранатовый отблеск твоих волос».

— У Эсме есть нечто подобное, — признался он. — Что-то из песни Соломона². Я даже представить себе не мог, что Библия настолько художественное произведение. В Книге Иова есть места, за которые мне не стыдно.

¹ Алый считался у пуритан цветом разврата (scarlet whore — (библ.) блудница в пурпуре, или вавилонская блудница); белый — цветом чистоты и непорочности.

² Книга притчей Соломоновых (библ.).

— Реджи, вы мне напоминаете одну писательницу, широко известную в узких кругах, — сказал Эсме, — чей муж как-то рассказывал мне, что она нашла свою манеру письма — что-то среднее между стилем мистера Рескина¹ и лучшими местами в Библии. Говорят, что ежегодно она выпускает около семи книг, и все они о морях, о коих она, разумеется, не имеет ни малейшего представления. Я часто встречаю ее, и каждый раз она приглашает меня на ленч, при этом постоянно уверяя, что знакома с моим братом. Такое впечатление, что мой брат каким-то непостижимым образом ассоциируется у нее с ленчем. Я-то знаю, что никогда не соглашусь на ленч с ней, однако она продолжает приглашать меня.

— Надежда рождает постоянство в человеческом сердце, — сочла уместным вставить миссис Виндзор.

— Это одно из величайших заблуждений нашего унылого века, — откликнулся Эсме, пухлыми пальцами поправляя огромный лунный камень на галстуке. — Даже лучше будет назвать это самоубийством. Роман «Вторая миссис Тенкерей» привел к повальному увлечению самоубийством. Многие респектабельные дамы без прошлого сами положили конец своему существованию. Говорят, что умирать естественным путем нынче не в моде, но без сомнения, ситуация со временем изменится.

— Интересно, понимают ли такие писатели, насколько может быть опасным то, о чем они пишут? — возмутилась леди Локки.

— Приходится выбирать одно из двух: быть либо опасным, либо скучным. Общество любит балансировать на краю пропасти.

¹ Рескин, Джон (1819–1900) — английский писатель, художник, философ, теоретик искусства. В 20 лет окончил Оксфордский университет. Сторонник Л. Шефтсбери, основателя английской эстетической и этической школы, выступавшего еще в эпоху позднего Просвещения за синтез красоты и добра. Рескин именно с этой точки зрения рассматривал современное ему общество, критиковал его, воспринимая уклад жизни как силу, враждебную искусству, поскольку считал искусство объединением трех великих начал — природы, красоты и нравственности. Развил эту идею в четырех своих трудах: пятитомном издании «*Современные живописцы*» (1843–1860), «*Семь светочей архитектуры*» (1849), трехтомнике «*Камни Венеции*» (1851–1853) и в «*Политической экономии искусства*» (1857). Преподавал в Кембридже и Оксфорде.

Уверю вас, если вы будете оставаться приличным человеком, то неизбежно станете его смертельным врагом. Точно так же общество не прощает богатым американцам их респектабельность, и она становится для них помехой. А богатые американцы ужасно респектабельны по своей сути и ни в чем не желают уступить самому принцу Уэльскому.

— Я уверена, что на Ибсена¹ можно положиться, — немного некстати обронила миссис Виндзор. Она всегда делалась невнимательной после еды, поскольку ее мыслительному процессу приходилось прорываться наружу с таким же трудом, как солнцу сквозь плывущие облака.

— Не сомневаюсь, что мистер Клемент Скотт такого же мнения, — сказал Амаринт. — Впрочем, нет большой разницы в том, что думает мистер Клемент Скотт, ведь так? Позиция критиков всегда меня поражала. Они вечно плетутся в хвосте общественного мнения, постоянно выкрикивая впереди идущим либо «Сюда!», либо «Назад!». Если бы хоть половина из них имела свою точку зрения, наши молодые актеры и актрисы играли бы в пьесах Пинеро так же, как когда-то это делали миссис Сиддонс² или Чарльз Син³ в пьесах Шекспира. К сожалению, большая их часть привлекает к себе внимание лишь на том ужасном основании, что они когда-то были знакомы с Чарльзом Диккенсом, — обстоятельство, кстати сказать, которого им следовало бы стыдиться. Ведь он являлся на самом деле скучнейшим представителем непросвещенной эпохи времен мистера Сала, который сам был гораздо зауряднее тех книг, о коих он когда-либо высказывался. Мистер Джозеф Найт⁴ прослыл у них оракулом на всех премьерах, а некоторые из них неистово продолжают верить, что мистер Роберт Бьюкенен⁵ хорошо владеет слогом. А что говорить о никому

¹ Ибсен, Генрик (1828–1906) — норвежский драматург.

² Сиддонс, Сара (1755–1831) — английская актриса. Из артистической семьи Кембл. На сцене с 1775 г. Исполняла трагедийные роли, прославилась игрой в пьесах Шекспира.

³ Син, Чарльз — английский актер XIX века. Прославился ролями в пьесах Шекспира.

⁴ Найт, Джозеф (1772–1847) — проповедник.

⁵ Бьюкенен, Роберт Уильямс (1841–1901) — английский писатель, эссеист, драматург, театральный деятель.

не известном поэте мистере Джордже Р. Симсе¹! Что бы он, интересно, делал, если бы не его инициалы!

— О Господи! Боюсь, что все мы ошибаемся, — как-то рассеянно промолвила миссис Виндзор. — Однако позвольте вам напомнить, господа, что нам пора подумать о прогулке на Лейт-хилл. Сегодня чудесная погода. Вы присоединитесь к нам, мадам Вальтези?

— Нет, благодарю вас. Полагаю, что мне, как и Провидению, положено сидеть. Разве кто-нибудь может себе представить божество стоящим? Я останусь дома и почитаю последний номер *Йеллоу Дизастер*. Хочу полюбоваться на то, как мистер Обри Бердсли изобразил архиепископа Кентерберийского. Он нарисован сидящим в тачке в саду Ламберт-паласа², а внизу есть надпись: «*J'y suis, j'y reste*»³. Кажется, на нем черная маска, чтобы скрыть сходство.

— Я видела это, — отозвалась миссис Виндзор. — Очень искусная работа, должна вам сказать. Внизу всего три строчки — две относятся к тачке, одна посвящена архиепископу.

— Все гениальное просто! — воскликнул лорд Реджи, выходя в холл, чтобы взять соломенную шляпу.

Вечером, когда все собрались за обедом, оказалось, что и миссис Виндзор, и мадам Вальтези были одеты в строгие черные платья в честь визита викария. Леди Локки, хоть и не носила вдовий траур, но сразу же после смерти мужа отказалась от ярких одежд. Поскольку все находились в ожидании духовного лица, в воздухе царил благочестивая атмосфера. Мистер Амаринт отнесся серьезно к предстоящему испытанию. Лорд Реджи был бледен и казался отрешенным, вероятно, он был погружен в мысли о своем хорале, который считал в высшей степени художественным произведением, — право на это ему давало сочетание тонических и доминантных аккордов с диатоническими прогрессиями. У него было желание написать хорал в лидийской манере, правда, он никак не мог вспомнить, что представляла собой эта манера, а нотной грамоты под рукой не оказалось. Он посмотрел

¹ Симс, Джордж Роберт (1847–1922) — английский поэт.

² Резиденция архиепископа Кентерберийского в Лондоне.

³ *J'y suis, j'y reste* — (фр.) Я здесь и останусь здесь.

на себя в зеркало над камином, пригладил рукой золотистые волосы и приготовился быть любезным с викарием, чтоб уж наверняка заручиться его разрешением воспользоваться органом в предстоящее воскресенье.

— Мистер Смит, — объявил один из рослых ливрейных лакеев, открывая двери гостиной, и в комнату вошел высокий, худощавый, аскетичного вида серьезный мужчина, с выбритым смуглым лицом и намечающейся тонзурой¹.

— Кушать подано.

Оба эти объявления последовали одно за другим практически без паузы. После того как викарий был представлен гостям, причем как-то вскользь и довольно сумбурно, миссис Виндзор просила его сопровождать ее к столу. Когда все расселись и мистер Амаринт склонился над бульоном, она, обращаясь к своему спутнику, доверительно прошептала:

— Прошу прощения за всех нас. Мы не слишком склонны к веселью. Мы приехали сюда затем, чтобы провести неделю в тишине и покое. Я бы даже назвала это бегством. Сам мистер Амаринт с нами. Надеюсь, что на сей раз никого не хватит удар. Ах да! Вас же не было в прошлом году с нами. Как вам Чинкот? Милая деревушка, не правда ли?

— Да, действительно милая, но только внешне. То, что внутри, нуждается в чистке. Чтобы вкусить прелести этой деревушки, требуется навести здесь порядок.

— Помилуйте! Что я слышу! Подумать только!

— Мне удалось уже кое-что сделать. Я сумел навсегда избавить население от праздности, от разгулов и ссор по вечерам в воскресные дни.

— Неужели? Это радует. Слышите, мадам Вальтези, мистер Смит говорит, что навсегда избавился от праздности. Как это мило, не так ли?

Мадам Вальтези выглядела загадочной. Она всегда выглядела загадочной в тех случаях, когда не понимала, о чем идет речь. Вот и сейчас у нее не было ни малейшего представления о том, что такое праздность, и поэтому она продолжала молча

¹ Тонзура (от лат. tonsura — стрижка) — выбритое место на макушке, знак принадлежности к духовенству в католицизме.

щуриться в свой черепаховый лорнет. Мистер Амаринт был менее сдержан.

— Праздность, — произнес он. — Какое восхитительное слово! Должно быть, его придумал Исаак Уолтон¹. В памяти сразу же возникают картины Джорджа Морланда. Обожаю его полотна, на коих изображены деревенские пирушки...

Но, прежде чем он смог закончить фразу, Реджи поймал его взгляд и произнес одними губами: «Не забудьте о моем хорале».

— Так вот, он слишком все идеализирует, — как ни в чем не бывало, продолжил Амаринт. — Разумеется, настоящая пирушка ужасно неэстетична. Излишество во всем! Правда, Оскар Уайльд считает, что нет ничего лучше излишеств.

— Излишество — большое зло, — довольно сухо заметил мистер Смит. — Излишество во всем — символ нашего века. Я бы хотел, чтобы мы вернулись к аскетичному образу жизни. Нет, спасибо, не нужно вина.

— Вот и я думаю так же, — подхватила миссис Виндзор. — В отказе от еды, питья, брака и от всего остального есть что-то привлекательное. Впрочем, следует признать, что обет безбрачия ныне все больше входит в моду. Молодые люди не хотят жениться. Будем надеяться, что шаг в нужном направлении сделан.

— Если бы они чаще женились и меньше пили, сомневаюсь, чтобы их нравственность сильно от этого пострадала, — чрезвычайно сухо заметила мадам Вальтези, глядя в лорнет на пробивающуюся тонзуру мистера Смита.

— Монашеский образ жизни достоин восхищения, — сказал лорд Реджи. — Каждый раз, бывая в монастыре, я в этом убеждаюсь, когда монахи угощают меня великолепным вином. Я полагаю, что они хранят свои власяницы исключительно для личного пользования.

— Вот что значит настоящее гостеприимство, не так ли? — заметила леди Локки.

— Высшее духовенство указывает нам истинный путь, — вдохновенно произнес мистер Амаринт, боковым зрением замечая выражение лица лорда Реджи, которое было достаточно

¹ Уолтон, Исаак (1593–1683) — английский писатель, автор книги «Искусный рыболов» (1653).

красноречивым. — Оно воздаёт должное эстетизму в религии, признавая тот факт, что красивая риза способна возвысить душу намного больше, чем скверные псалмы Стайнера¹ или Банби либо ещё какого-нибудь бездарного христианина. Посредственный англиканский псалом, как ничто другое в этом мире, лишен фантазии, поэтики. Неудачный псалом напоминает мне телегу с лошадью на параде в Духов день². Смуглый григорианец намного благочестивее.

— Прошу прощения, кто? — выразив некое смущение, спросил мистер Смит, до сих пор молча слушавший все высказывания, но вдруг решивший проявить интерес.

— Смуглый григорианец, — повторил мистер Амаринт. — Само сочетание звуков даст представление о цвете его кожи. Григорианцы, безусловно, темно-коричневые, и ассоциируются с насыщенным коричневым тоном, точно так же, как гимн Армии Спасения — с неистово красным.

— Думаю, что епископы начинают немного лучше разбираться в григорианской музыке. Спасибо, не надо яиц ржанки, — вымолвил мистер Смит, не имеющий музыкального слуха, но претендующий на компетентность в этой области лишь на том основании, что читает нараспев псалмы.

— Епископы вряд ли способны что-либо понимать, — ответил мистер Амаринт. — Они всегда скрывают свой ум, если он вообще у них есть. Однажды я встретил епископа на приеме в саду Ламберт-паласа. Он отвел меня в сторону к небольшому кустарнику и признался в том, что он буддист, добавив при этом, что практически все епископы — буддисты.

— А правду ли говорят, что мистер Хоис³ ознакомил свою паству с учением Махатмы⁴ в ризнице после службы в прошлое воскресенье? — поинтересовалась мадам Вальтези. — Говорят,

¹ Сэр Джон Стайнер (1840–1901) — английский композитор, музыкант, органист.

² Духов день — понедельник после праздника Святой Троицы.

³ Хоис, Хью Реджинальд (1838–1901) — английский проповедник и писатель. По окончании Кембриджа в апреле 1838 г. уехал в Италию и в 1860 г. оказался в отряде Гарибальди.

⁴ Махатма Ганди (Мохандас Карамчанд Ганди, 1869–1948) — идеолог и один из руководителей и национально-освободительного движения Индии.

что ему удалось убедить Крошку Тич¹ читать проповеди до конца сезона.

— Я понимаю, это не просто, учитывая акустику зала. Нынче во всем такая конкуренция.

— Я ничего не слышал о мистере Хоисе, — вымолвил мистер Смит, делая глоток воды из винного бокала. — Полагаю, он фокусник или юморист, или кто-нибудь в этом роде.

— О нет! Он настоящий священник! — воскликнула миссис Виндзор. — Разве кроме тех случаев, когда проповедует. Тогда, я думаю, он считает, что гораздо благочестивее не быть им.

— Сколько перемен произошло в церковной службе за то время, пока меня не было, — сказала леди Локки. — Она стала намного красочнее и радостнее.

— Да, христианство оживает, — отметила мадам Вальтези, кладя в тарелку кусок заливного. — Появилось столько разнообразия в благочестивых экзерсисах — то, что Артур Робертс² или кто-то вроде него называет «короткими интермедиями». В Лондоне священники чередуют хоральное пение и чтение проповедей, причем для хора отводится полчаса, а для проповеди — всего лишь пять минут. Все строго, по секундомеру!

— Мне с трудом верится, что музыка способна полностью заменить вероучение, — начал мистер Смит, при этом легким движением руки отказываясь от очередного блюда.

— Священник, проповеди которого я слушаю, — вступила в разговор миссис Виндзор, — всегда замолкает на несколько минут перед тем как начать проповедовать, чтобы дать возможность людям — тем, кто, разумеется, желает — покинуть церковь.

— Как же это необдуманно, — не удержался мистер Амаринт. — Я не сомневаюсь, что никто из прихожан не осмеливается сдвинуться с места во время этой паузы. Англичане даже пошевелиться не смеют в подобном случае. Они всегда покидают зал во время исполнения арии, а не в антракте, дабы не привлекать

¹ Крошка Тич — английский комедиант Гарри Ральф (1867–1928), звезда мюзик-холла. Работал в Америке и Париже.

² Робертс, Артур (1852–1933) — английский комедиант, певец. С 1871 г. — вокалист в мюзик-холле. В 1883 г. — звезда музыкальной комедии. Вернулся в мюзик-холл в 1904 г.

к себе много внимания. То же касается и церковной службы. У англичан столько любопытных заблуждений, например, умение оставаться в тени считается респектабельностью. И если о вас заговорили в обществе, вы уже грешник. О настоящих грешниках, напротив, никогда не болтают в свете. Половина молодых людей в Лондоне, чьи имена у всех на устах, — чрезмерно и безнадежно добродетельны. И они сами об этом знают, поэтому так безлики. Ужасно осознавать себя праведником. Вы согласны со мной, мистер Смит?

— Боюсь, я не совсем понял, о чем вы говорите. Нет, нет, не надо пудинга, спасибо, — сказал викарий.

— Я говорю о том, что наше поколение на самом деле намного лучше, чем кажется. Сегодня гораздо чаще можно встретить лицемерного грешника, чем лицемерного праведника. Количество порядочных людей в обществе, безусловно, поражает, разумеется, если знаешь, где их искать, но они ужасно боятся быть обнаруженными.

— Неужели? Разве такое может быть?

— Вполне. Общество абсолютно откровенно говорит о грешниках, но в совершенной тайне хранит ляпсусы праведников, если так можно выразиться. Когда-то я был знаком с одним джентльменом, который по воскресеньям ходил в церковь дважды в день — утром и вечером. Ему удавалось скрывать это в течение пяти лет, но вот однажды, к собственному ужасу, он прочитал в *Стар* — небольшой вечерней газете, пользующейся популярностью среди тех членов консервативной партии, которые желают знать, как проводит время аристократия, — о том, что его пикантный секрет раскрыт. Он тут же покинул страну и сейчас живет в Буэнос-Айресе, который, как я слышал, является современным эквивалентом старомодного чистилища.

— Бог мой! В Лондоне, должно быть, происходит что-то ужасное, — воскликнул мистер Смит в невероятном возбуждении. — Нет, спасибо, я никогда не ем фруктов. Раньше все было по-другому, я полагаю. Правда, сам я никогда не был в городе, не считая одного раза, когда посещал дантиста.

— Да, нынешнее время — время перемен, не то что раньше, — пробормотал лорд Реджи, который мало говорил и много ел. — Добродетельные женщины приобрели привычку рассуждать

о грешниках; пройдет совсем немного времени и безнравственные мужчины будут не прочь поговорить о праведниках.

— Мне кажется, вы заблуждаетесь относительно добродетельных женщин, лорд Реджи, — довольно мрачно произнесла леди Локки.

— Сегодня практически невозможно оклеветать женщину, — устало протянул он в ответ. — Женщины сами настолько увлечены клеветой на мужчин, что у них просто не остается времени ни на что другое. И родоначальницей подобных женских заблуждений стала Сара Гранд¹.

— Я ужасно боюсь, что она сведет с ума бедняжку миссис Линн Линтон², — заявила миссис Виндзор, натягивая перчатки, поскольку была уверена в том, что присутствие мистера Смита обязывало к соблюдению этикета. — Статьи миссис Линтон становятся все более безумными. Не наводят ли они вас на мысль о бедламе³?

— Мне кажется, они ни о чем, — устало сказал Амаринт. — Я не могу одну отличить от другой. Они так же похожи, как заблудшие овцы.

— Должна сказать вам, что я все-таки предпочитаю статьи миссис Линтон, а не леди Джун⁴, — заявила миссис Виндзор.

¹ Гранд, Сара (1854–1943) — английская писательница–феминистка, общественный деятель. Выбрав такой «женственный» псевдоним (в отличие от других писательниц–феминисток, выбиравших, наоборот, «мужские» имена), она тем самым показала, что ее саму, как и героинь ее романов, можно назвать «Новой Женщиной». Она считала, что современная девушка должна не идти против своей воли, а противостоять любому давлению на нее, быть независимой и защищать свои права.

² Линтон, Элиза Линн (1822–1898) — бессменная оппонентка идеологии «Новой Женщины» полагала, что такая женщина лишена всякой привлекательности и что «опьянение свободой» в конечном итоге ведет к забвению женщиной ее первейших обязанностей («Девушка нашего времени»). Однако, по иронии судьбы, эта статья, по словам критиков, подчеркивала преимущества эмансипации.

³ Бедлам — первоначально больница имени Марии Вифлеемской (англ. *bedlam* от *Bethlehen* — Вифлеем, город в Иудее), затем дом для умалишенных в Лондоне; перен. сумасшедший дом, хаос, неразбериха.

⁴ Леди Джун (1849–1931) — писательница, журналистка, общественный деятель.

— Леди Джун держит общество в напряжении и заставляет его волноваться, — сказала мадам Вальтези.

— Однако это так неэстетично, — добавил лорд Реджи.

— Ах! — вздохнул Амаринт, когда дамы встали, чтобы уйти в гостиную. — Она делает одну большую ошибку. Она судит о состоянии общества по своим вечеринкам и на все смотрит глазами судьи, ведущего бракоразводный процесс. Не удивительно, что она превратилась в грозу светского общества.

Миссис Виндзор, чуть помедлив в дверях гостиной, оглянулась и сказала:

— Мы будем пить кофе в саду.

И потом с самым благочестивым видом добавила:

— Вы составите нам компанию? Допивайте поскорее вашу воду и присоединяйтесь к нам, мистер Смит.

— Нет, нет, спасибо. Я не пью кофе, — с достоинством ответил мистер Смит.

VIII

Эсме Амаринт во время беседы обычно бывал весел и эксцентричен, однако у него, как и у других мужчин, случались особые моменты. Когда, спустя полчаса после обеда, дамы уединялись в своем тесном кругу, желая оставаться невидимыми участниками беседы, наступал его звездный час. Тогда его мысли прорывались наружу, и он легко становился балагуром и острословом. Его искрометные шутки, более не прикрытые никакими рамками приличия, срываясь с уст, пускались в пляс, подобно пьяным гулякам, воспламеняя всех, даже овечьих вечной скукой гедонистов. Изрекаемые им анекдоты и афоризмы смешивались с клубами табачного дыма. Но сегодня, когда мистер Смит мягко произнес: «Я не курю, благодарю вас», это напомнило ему, что судьба хорала лорда Реджи все еще под вопросом, и он решил осторожно обойти клерикальные предрассудки. Поэтому, закулив сигару и отставив пухлой рукой в сторону бокал красного вина, Эсме Амаринт аккуратно придвинул стул ближе к мистеру Смиту и с очаровательной улыбкой, предусмотрительно появившейся на его крупном, умном лице, осторожно произнес, добавив в голос как можно больше проникновенности:

— Меня очень заинтересовало ваше, мистер Смит, замечание относительно музыки и догмы. Я бы хотел немного развить эту тему. Женская логика, позвольте заметить, настолько загадочна и непредсказуема, что, я полагаю, нам следует вернуться к этому вопросу. Вы никогда не замечали, что у многих женщин вошло в привычку делать вид, что они шокированы?

— Разумеется, нет, — удивился мистер Смит, потягивая воду из своего бокала.

— Тем не менее, это именно так, в особенности тогда, когда речь заходит о религии. Они склонны думать, что все религиозные догмы — богохульство. Просто удивительно, насколько они готовы искать богохульство там, где его нет. Женщины постоянно путают проповедь со сквернословием.

— Как! — воскликнул викарий, в легком замешательстве, и от этого выглядевший еще более аскетически.

— Итак, вы опасаетесь, что музыка способна вытеснить догму, — продолжал мистер Амаринт. — А известно ли вам, что только истинная доктрина находит выражение в искусстве, к примеру, в музыке вера выражается через безверие, а в искусстве — добродетель через порок. Белая мраморная статуя, застывшая в своем безмолвии, способна пробуждать божественные мечты или даже видения, о коих я не осмеливаюсь говорить в присутствии духовного лица. Даже архитектура способна вызвать в нас благоговение, а несколько каменных обломков вселить в нас веру. Вы были когда-нибудь в Греции?

— Я никогда не покидал пределы моей страны, — сказал мистер Смит, — за исключением одной недели, проведенной в Уэльсе.

— Не могу сказать, что обладаю исчерпывающими знаниями архитектуры Уэльса, — промолвил Амаринт, — но насколько мне известно, мистер Глэдстон¹ считает ее величественной, хотя другие ей вовсе не придают значения. Однако суть не в этом. Я только хочу сказать, что веру можно черпать из музыки и из живописи точно так же, как из книг и проповедей.

— Я об этом никогда раньше не думал, — неуверенно произнес мистер Смит.

¹ Глэдстон, Уильям (1809–1898) — четырежды премьер-министр Великобритании.

— Моцарт и Бах вселили в меня веру в то, что ни сэр Артур Салливан¹ с его губительной слабостью, ни сэр А. С. Макензи² с его ужасно очевидными «тайнами» не смогли почерпнуть у меня ни капли, — пробормотал Реджи.

— Ах! Реджи, каждое десятилетие отмечено каким-нибудь поэтом вроде Банна, — заметил Амаринт. — У нас тоже есть свой Банн в лице мистера Джозефа Беннетта. Ну, и в чем его достижения? Вера таится в искусстве, мистер Смит, точно так же, как безверие, к несчастью, скрывается в науке.

— Я не могу судить о науке, — произнес викарий с явным неодобрением.

— Наука часто бывает вором. Искусство же — щедрый благодетель. Оно всегда будет нашим прибежищем в старости, когда силы покинут нас. Особенно это касается музыки, хорошей музыки. В ней выкристаллизовывается догма. В ней гений находит выход своим высоким мыслям и вдохновению, веру и надежду, и выражает их в своем искусстве, музыке, живописи. Лорд Реджинальд, к примеру, способен обратить в христианство больше людей своим изысканным, царственным хоралом, чем иные проповедники своими проповедями.

— Неужели лорд Реджи сочинил хорал? — удивился викарий, одобрительно глядя на лорда Реджи.

— Да. Его хорал вызвал восторг у римских католиков. Прошу прощение за упоминание чужой веры, но римлянам, несмотря на все их заблуждения, не откажешь в музыкальности.

— Я вижу много хорошего в учении Рима, — торжественно заявил мистер Смит, — несмотря на то, что в нем масса ошибок. Нет, нет, спасибо, не надо орехов. Я не ем орехи. Мне хотелось бы послушать этот хорал.

— Я бы с удовольствием исполнил его для вас, — произнес Реджи, слегка склонив златокудрую голову, — но, к сожалению, на фортепиано невозможно передать всей красоты его

¹ Сэр Артур Салливан (1842–1900) — английский композитор.

Большое и разнообразное наследие Салливана включает более 250 хоров, романсы, баллады, оратории, кантаты, инструментальные сочинения, а также одну симфонию и одну большую оперу.

² Сэр Александр Макензи (1764–1820) — шотландский путешественник.

звучания. Для исполнения хорала требуется орган и хор мальчиков.

— В нашей церкви поют хоралы, — сказал мистер Смит. — К тому же мы служим мессу.

— Как изысканно! — не удержался Амаринт. — Деревенская месса. В этом словосочетании есть что-то неизъяснимо оригинальное. Ах! Мистер Смит, если бы ваши певчие исполнили хорал лорда Реджи, они смогли бы в музыке познать истинную доктрину.

— Вероятно... может быть, они... если это возможно... в воскресенье? — произнес мистер Смит, слегка краснея.

Амаринт встал, бросив в пепельницу окурок.

— Реджи, в Чинкоте мы нашли истинного художника, — сказал он. — Пока вы будете услаждать слух мистера Смита своим божественным хоралом, я пойду выпью кофе на лужайке. Луна окрасила ночь серебром, и, слава Богу, нет ни одного соловья, который мог бы нарушить музыку тишины своим дурным пением. Певцы природы, на мой взгляд, наилучшие исполнители.

Сказав это, он мягкой походкой прошел в небольшой холл, а оттуда — через застекленную дверь в гостиной — прямо в тенистый сад.

На лужайке он нашел сидящую в одиночестве в плетеном кресле леди Локки, которая маленькими глотками пила кофе. Мадам Вальтези и миссис Виндзор прогуливались в цветущем розарии. Они обсуждали частные детали предстоящего бракоразводного процесса. Пока они фланировали по маленькой ухоженной дорожке, то и дело слышалось приглушенное журчание голосов и произносимые шепотом имена соответчиков.

Эсме Амаринт опустился в кресло рядом с леди Локки и тяжело вздохнул.

— Что-то случилось? — поинтересовалась она.

— У вас замечательная душа, — мягко произнес он. — И у меня душа прекрасна. Надеюсь, вы сможете меня понять. Леди Локки, я жертва депрессии. Я страдаю от болезни под названием жизнь. Утром меня охватывает депрессия, а ночью, когда в небе зажигаются звезды, она улетучивается, оставляя меня в прекрасном расположении духа. Что же со мной происходит этой ночью? Почему депрессия не покидает меня? Уверяю вас, ответ на этот вопрос вызывает у меня мучительную тревогу.

Она посмотрела на его большое, серьезное лицо, полные щеки, вялый рот, и тень улыбки появилась на ее губах.

— Вероятно, причиной тому есть некие неприятные обстоятельства, — высказала предположение леди Локки.

— Никакие обстоятельства не способны меня растревожить, — ответил он, — поскольку, слава Господу, я не склонен философствовать и никогда ничего не воспринимаю всерьез. Обстоятельства, дорогая моя, — это удары, наносимые нам жизнью. Одни из нас должны терпеть эти удары, подставляя под них голые спины, другим позволительно принимать удары судьбы, прикрывшись одеждой, — вот и вся разница.

— Вы пессимист? — спросила она.

— Надеюсь, что да. Я считаю оптимизм непонятной болезнью, которая съедает душу, уничтожает красоту и убивает всякий интерес к жизни. Оптимист облачает в изумительные одежды пастухов и пастушек, играющих незатейливые мелодии на свирели, вроде *the Old Hundredth*¹. И заставляет их плясать. Мы вынуждены признать, что повсюду нас окружают поющие и пляшущие пасторальные персонажи.

— Однако у нас не возникает желания заменить их на молчаливых, бессловесных демонов.

— Демоны, как вы изволите их называть, намного интереснее. Ничто так не отталкивает, как добродетель, кроме, пожалуй, здорового духа в здоровом теле. Я уверен, что даже детям надоедают волшебники, и полагаю, что вечная улыбка намного хуже выражения вечной скорби на лице. Первая отмечает все возможности, другая предполагает их тысячу.

— Это уж слишком. Вы говорите о страшных вещах.

— А разве не так? Какая может быть драма без злодеяния? Лязг оружия — вот музыка вселенной. Я постоянно слышу, что доверие — это прекрасно. А ведь сомнение намного прекраснее. Создается впечатление, что людям неведомо величайшее очарование сомнения. Доверие вызывает лишь скуку, а сомнение охватывает нас целиком. Апостол Фома² был в некоторой степени

¹ *The Old Hundredth* — название псалма.

² Апостол Фома входит в число двенадцати святых апостолов — учеников Спасителя. Святой апостол Фома был родом из галилейского города

эстетом, — в картинах он всегда ценил сомнительную игру света и тени. Пока вы пребываете в сомнении, вы живете. Если же вас ублажало доверие, то, по всей вероятности, вы уже мертвы.

— Следуя дальше вашей забавной логике, есть вероятность прийти к парадоксальному выводу: быть счастливым и быть несчастным — одно и то же.

— Безусловно. Быть счастливым, в обычном понимании слова, — находиться в состоянии психического расстройства, которое требует серьезного лечения. Безусловно счастливые люди представляют собой ценность, но только в качестве фона, оттеняющего красоту и очарование несчастных людей. Алый и черный — самое великолепное сочетание цветов. Перестать сомневаться равносильно отчаянию, разумеется, для истинных гениев. Именно по этой причине многие становятся скептиками. Таким образом они спасаются от интеллектуального исчезновения.

— И все-таки доверие может приносить интеллектуальное удовлетворение.

— Но такое удовольствие не бывает продолжительным. Оно не может сравниться с тем наслаждением, которое испытываешь, пребывая в сомнении. Я могу это сформулировать иначе. Ответьте мне на вопрос: вы можете полюбить человека, которого, как вам кажется, вы хорошо знаете?

— Безусловно, особенно если для других он остается загадкой.

— Вот! Вы начинаете ценить сомнение. Так происходит всегда. Сначала мы хотим, чтобы другим нравилось то же, что и нам. Но как только мы узнаем человека ближе, наша любовь к нему готовится расправить крылья, чтобы вылететь в окно.

Леди Локки, собравшись с силами, улыбнулась, тем самым рассеяв появившееся на ее лице выражение серьезности.

— Вы слишком далеко заходите в своем желании меня развлечь, — заметила она.

Пансады и занимался рыболовством. Услышав благовестие Иисуса Христа, он все оставил и последовал за Ним. Один из моментов евангельской истории, связанный с Фомой — так называемое «уверение Фомы». Фома не поверил в рассказы о воскресении Иисуса, пока не увидел собственными глазами раны от гвоздей и пробитые копьем ребра Христа. Выражение «Фома неверующий» стало нарицательным именем для недоверчивого слушателя.

— Не думаю, — ответил он, ставя ее чашку на стол с изысканной безмятежностью. — Постоянное сомнение всегда приводит к истинной преданности. Недоумение и недоверие разжигают страсть и, таким образом, влекут за собой невероятные трагедии, которые только и наполняют жизнь смыслом. Женщины когда-то могли это чувствовать, а мужчины — нет. Поэтому тогда миром правили женщины. Но разум мужчин уже пробуждается ото сна, и они постепенно становятся загадкой для остальных. Пример этому лорд Реджи. Заурядный человек считает его недоступным пониманию. Лорд Реджи очаровывает невероятной непредсказуемостью. Послушайте его хорал. Он уже приступил к его исполнению. Непривычно звучит! Он всегда услаждает слух, а ведь вся современная музыка лишь оскорбляет его. Слух всегда готов к разочарованию, а лорд Реджи удивляет его тем, что никогда не разочаровывает.

Робкие звуки фортепиано раздавались в ночи, и до слуха доносились незамысловатые музыкальные экзерсисы.

— Лорд Реджи совсем не похож на свой хорал, — с оттенком легкой грусти сказала леди Локки, прислушиваясь к доносившимся аккордам.

— Реджи похож только на самого себя. Он совершенство. Он живет ощущениями, в то время как другие живут верой, убеждениями либо предрассудками. Он способен сделать несчастной любую женщину. И это прекрасно!

— Неужели быть не таким как все — признак ума?

Но ответ на свой вопрос она получила не сразу. В этот самый момент к ним через лужайку направлялись миссис Виндзор и мадам Вальтези. Они, очевидно, уже закончили обсуждать бракоразводный процесс.

— Так что вы там говорите насчет ума? — проскрипела мадам Вальтези.

— Уважаемая леди!— сказал Эсме, медленно поднимаясь с кресла. — В наш век ум — сущий дьявол. Я просто не знаю, куда мне деваться от своего ума. Где мне найти от него лекарство? Я пытался пить абсент, но никакого результата. Еще я прочитал полное собрание сочинений Уолтера Безанта¹. Гово-

¹ Безант, Уолтер (1836–1901) — английский писатель. Произведения Безанта — пропаганда филантропии. Его повести «Люди всех сортов и

рят, что он истощает умственные способности. Но, увы, мои способности он не смог истощить. Опиум тоже оказался бессилён, а сигары из листьев зеленого чая, напротив, оказывают на меня чрезвычайно благотворное действие. И что мне делать с моим интеллектом? Я просто жажду впасть в апатию и ощутить приятное умиротворение глупости. Как бы я хотел быть Льюисом Моррисом¹!

— Несчастный человек! Вам остается только применить радикальную меру — стать известным писателем.

И засмеявшись без улыбки — у нее была такая манера — она обратилась к вдове:

— Мистер Смит говорит, что ему пора уходить.

Услышав это, миссис Виндзор поспешила к гостю, чтобы посодействовать его скорейшему уходу.

В ту ночь в курительной комнате Эсме сказал Реджи:

— Я уверен, что леди Локки выйдет за вас замуж, разумеется, если вы ее об этом попросите.

— Я с вами согласен.

— Так вы намерены сделать ей предложение?

— Все может быть. Мистер Смит позволил мне исполнить хорал в воскресенье.

Они закурили.

IX

— Мама, — сказал Томми в порыве неожиданной откровенности. — Я люблю лорда Реджи.

— Мой дорогой, — удивилась леди Локки. — Откуда вдруг такая привязанность? Ведь сегодня только пятница, а еще до среды ты не был знаком с лордом Реджи. Как же так?

— Ну и что? Я его сразу же полюбил, — рассудил Томми. — Для этого вовсе не требуется время. Зачем?

условий жизни» и «Дети Гибсона» (1886) изображают бедственную жизнь населения лондонского Ист-Энда.

¹ Моррис, Льюис (1833–1907) — английский писатель, поэт родом из Шотландии. Стихи его пронизаны лирикой, искренностью. В более поздних работах Морриса прослеживается влияние Теннисона.

— Ну, как правило, любовь приходит к нам постепенно, не сразу. Сначала мы изучаем человека, шаг за шагом, пытаемся понять, что он собой представляет, и только потом решаем, достоин ли он нашего внимания и заботы.

— Мне это ни к чему, — заявил Томми. — Как только лорд Реджи пошел со мной играть в мяч, я тут же его и полюбил. А что? Разве нельзя?

— Томми, ты такой непосредственный, — засмеялась мать. — Впрочем, я вижу, ты уже закончил завтракать. Теперь беги в сад. Полагаю, дети мистера Смита уже на лужайке. Я только что слышала их голоса.

— Афанасий неплохо играет в крикет, — задумчиво произнес Томми. — Правда один раз ему все-таки попали мячом в очки. С лордом Реджи никогда бы такого не случилось.

— Лорд Реджи не носит очки, — заметила леди Локки.

С минуту Томми серьезно смотрел на мать, как бы оценивая только что ею сказанное, а потом, бросив уже на ходу: «Нет, просто он не такой разиня», — помчался к лужайке.

«Откуда он набрался таких слов?» — подумала леди Локки, готовясь выйти к завтраку.

В гостиной она обнаружила лорда Реджи, сидящего в одиночестве и занятого чтением писем. На нем был светлый фланелевый костюм свободного покроя, а в петлицу легкого жакета была воткнута зеленая гвоздика. Она казалась удивительно свежей.

— Как вам удастся так долго сохранять этот цветок? — спросила его леди Локки, когда они сели друг напротив друга и приступили к еде. Завтрак не требовал соблюдения формальностей, каждый в доме сам выбирал для него время.

— Я вас не понимаю, — улыбнулся Реджи, глядя на нее поверх грибов на своей тарелке.

— Я заметила, что вы носите этот цветок уже два дня.

— Этот? Нет, что вы. Каждое утро из Ковент-Гардена нам с Эсме присылают несколько свежих гвоздик.

— В самом деле? Но стоит ли придавать цветку такое значение?

— Уверяю вас, что только таким вещам и стоит придавать значение. Большинство людей глубоко неправы, не уделяя внимания мелочам. Я же обожаю мелочи. Этот цветок — пустяк. А я боготворю его.

— Может быть, вы почитаете его как некий символ?

— Вовсе нет. Я ненавижу символы. Само слово наводит на мысль о похоронных венках, мертвых цветах, урнах и прочих предметах подобного рода. Я удивляюсь, почему люди так боятся забвения? Нет ничего прекраснее забвения, разумеется, если оно касается не вас. Я ношу этот цветок, потому что у него необычный цвет. Это единственная причина.

— Но цвет такой неестественный.

— Это только пока. Просто природа отстает от искусства, не поспевает за ним. Ей всегда требуется время. Эсме придумал этот цветок всего два месяца назад. Поэтому лишь немногие носят его. Только последователи высшей философии.

— Высшая философия? Что это такое?

— Это принцип — принцип ничего не бояться, жить, как хочешь, а не по меркам среднего класса, смело следовать своим желаниям, а не подстраиваться под чужие.

— Я полагаю, проповедником высшей философии является мистер Амаринт?

— Эсме — самый бесстрашный человек из всех, кого я знаю, — ответил лорд Реджи, накладывая себе джем. — Иногда мне кажется, что он грешит намного изысканнее меня. Он такой многогранный. И ему всегда удастся избегать таких нелепых, абсурдных вещей, как последствия. Грех всегда отыскивает его сам. И всякий раз где-нибудь вне дома. Почему вы так странно на меня смотрите?

— Неужели я странно смотрю на вас? — удивилась она, почему-то придя в волнение. — Вероятно, оттого что вы странный и не похожи на тех мужчин, какие встречались мне раньше. У вас совершенно иные цели.

— Это невозможно, леди Локки.

— Невозможно? Что?

— Дело в том, что у меня нет целей. Я живу ощущениями. Если мы будем руководствоваться целями, мы притупим наши ощущения, а нам следует наслаждаться каждой минутой, каждым днем, каждым годом. Наши настроения вносят красоту в жизнь. Истинный смысл жизни как раз и состоит в том, чтобы поддаваться всем своим настроениям.

В этот момент раздался голос миссис Виндзор, и леди Локки встала из-за стола, положив свою салфетку на скатерть. При

этом ее рука скользнула по поверхности стола, и в этот миг лорд Реджи дотронулся до нее. Она мгновенно отдернула руку. Ее лицо зарделось, и она, ничего не сказав, тихо вышла из комнаты.

Оказалось, что миссис Виндзор отдавала распоряжение своему лакею — одному из тех двух рослых ливрейных лакеев, которых она всегда и везде возила с собой. Увидев кузину, она томно улыбнулась, звякнув связкой ключей.

— Доброе утро, дорогая, — приветствовала она леди Локки. — Сегодня вечером после спевки у нас будет ужин для юных хористов мистера Смита. Они споют нам при луне. Как восхитительно! Мистер Амаринт придумал для них что-то вроде частушек вкруговую¹. А в понедельник придут школьники, чтобы выпить чаю, повеселиться и поиграть на лужайке. Мистер Амаринт считает, что благотворительностью лучше заниматься на открытом воздухе. Ведь не устраивать же, в самом деле, забавы на Белгрейв-сквер! Это было бы святотатством или, что еще хуже, дурным вкусом. Нам необходимо постараться и придумать несколько новых игр. Вы и лорд Реджи должны вместе над этим подумать.

— Хорошо, Бетти, — ответила леди Локки поспешно, направляясь в сад. Миссис Виндзор посмотрела ей вслед, внезапно ощутив некое подозрение, которое недалекие женщины склонны называть прозорливостью. «Что-то здесь не так», — успела она подумать. «Неужели лорд Реджи уже на что-то решился?» С этими мыслями она вошла в гостиную, где лорд Реджи завтракал в одиночестве. В руке он держал столовую ложку с джемом, стараясь ею поймать робкий луч солнца, пробивающийся через задернутые шторы. При этом он выглядел отрешенным и, как показалось миссис Виндзор, влюбленным.

— Доброе утро, — мягко приветствовал он миссис Виндзор. — Не правда ли этот джем божественен? Его великолепное, прозрачно-янтарное свечение с проблесками красного заставляет поверить в вечность. Да, да, джем бессмертен!

«Я, должно быть, ошиблась», — успела подумать миссис Виндзор, высказываясь вслух по поводу бессмертия джема более доступным языком.

¹ Частушки вкруговую — когда следующий певец добавляет свой куплет, причем, как правило, не вполне пристойного содержания (*прим. автора*).

Тем временем леди Локки вышла в сад. День был чудесный, и погода, казалось, старалась изо всех сил, решив показать Англию во всей ее летней красе. В лучах жаркого солнца безоблачное небо сверкало, будто покрытое лаком. Сад, наслаждаясь теплом, благоухал благодаря живительной влаге, проистекавшей из поливочного шланга — миссис Виндзор заботилась о том, чтобы ее саду в зной не грозила засуха. Сотни роз источали тончайший аромат так нежно и трогательно, как дети, раскрывающие нам свои маленькие тайны. Гвоздики, растущие у каменной стены среди грушевых деревьев, приветствовали друг друга мерным покачиванием соцветий. Огромный кедр, раскинув ветви, ловил дыхание теплого ветра в свои объятия. Над кронами деревьев кружили ласточки, как всегда независимо—грациозно. Теннисон¹ бесспорно воспел бы их в своих стихах, но леди Локки их даже не замечала, поскольку полностью была погружена в слишком глубокое раздумье, находясь в странном смятении, которое можно было назвать досадой на саму себя. В ней шла внутренняя борьба, в которой два голоса вели спор между собой, обвиняя друг друга и задавая дерзкие, непристойные вопросы. Один спрашивал:

«Что с тобой происходит?»

Другой отвечал: «Ты не имеешь права задавать такие вопросы. Это не твое дело».

«Ты ведешь себя неприлично», — вновь говорил первый.

«Неправда. Я ничего подобного себе не позволяю», — возражал второй.

«Почему ты тогда покраснела, когда он коснулся твоей руки? Он просто капризный, беспечный, безрассудный молодой человек».

«Я не хочу больше говорить с тобой».

Но беседа упорно продолжалась. На самом деле леди Локки была очень недовольна собой и безмерно удивлена собственным безрассудным поведением. Именно так она могла это назвать, в лучшем случае. Ей было неприятно даже то, что она поддавалась чувствам, свойственным юности. Она недоумевала, как она могла себя так вести. Неужели жизнь так ничему ее и не научила? Неужели она могла так легко стать жертвой эмоций, таких дерзких

¹ Теннисон, Альфред (1809–1892) — знаменитый английский поэт.

и непристойных? Ей казалось, что на сердце у нее был туман, в то время как ум ее оставался ясным, поскольку она прекрасно понимала, кто такой лорд Реджи. Но парадокс заключался в том, что от этого он ей не переставал нравиться. Чем он привлек ее внимание? Она не могла понять. Был ли это каприз природы? До этого она любила сурового, жесткого мужчину и находила определенное удовольствие в его простой и даже грубоватой любви. Сейчас она встретила совершенно другого, неординарного человека с мягким, юношеским характером, без сомнения, полного парадоксальных противоречий, как о нем говорили другие; да и сам он хвалился тем, что подвержен пороку и готов испытывать ощущения, которые, к сожалению, так опасны и порой противоречат человеческой природе.

Возможно, что именно красота и обаяние лорда Реджи привлекли ее внимание, поскольку всем известно, что симпатичный молодой человек может с легкостью добиться расположения даже самой властной женщины. А может быть, ее влекло неуловимое сочетание в нем хрупкости и дерзости. Она не могла это объяснить, но сейчас, наслаждаясь ароматом цветов, она понимала ясно только одно: когда он случайно коснулся ее руки своей рукой, такой нежной и женственной, она испытала поразительно сильные эмоции. Увы! Материнские чувства, казалось, отступили, давая дорогу начинающейся душевной драме. Да, когда-то они играли первую скрипку, но теперь появился дублер, более энергичный, сильный и необузданный. Леди Локки за это очень злилась на себя в то утро, гуляя среди роз.

Она понимала, что это глупо, но в то же время она осознавала, что не хочет быть глупой. Ее сильный, решительный характер и большой жизненный опыт должны были помочь ей в этом. Размышляя таким образом, леди Локки не заметила, что к ней подошла мадам Вальтези и стояла, опираясь на свою трость и обмахиваясь веером.

— Сегодня природа перешла все границы, — заявила она. — Невыносимый зной. Решительно, такая жара просто неприлична. В такую погоду хочется ничего не делать и быть самим собой. Интересно, каков мистер Амаринт на самом деле? Не думаю, что очень привлекателен. Да, кстати, я получила письмо с плохими новостями.

— Примите мои сожаления.

— Моя заклятая подруга сообщает, что вновь собирается выйти замуж. Поверьте, такого зла я ей не желала. Меня крайне удивляют люди, которых жизнь ничему не учит, и их так и тянет попасть в очередной переплет. А сколько есть женщин, одержимых непонятной страстью постоянно испытывать острейшую боль! Я даже уверена, что многие из них готовы причинять себе страшные мучения, как священники Ваала¹, если им не удастся обзавестись мужем, который возьмет на себя эту миссию.

— Вы довольно зло говорите о женщинах.

— Разве? Циник девятнадцатого века, лишенный сарказма, напоминает гуся без шалфея и лука. Я же предпочитаю быть гусем, приготовленным по всем правилам. Первый раз моя подруга вышла замуж за деньги, теперь она собирается замуж за знаменитость. А самый большой недостаток известности заключается в том, что она всегда носит траур. Если об известном человеке ходит только дурная слава, он ограничивается траурной лентой, если же его репутация безупречна, он облачается в полный траур. Почему одаренность и траур всегда неразлучны? Когда люди приобретают известность, они становятся ужасно напыщенными, и даже пятиминутное общение с ними превращается в каторжный труд. Глупость же досрочно освобождает от заключения, а полное невежество гарантирует вам полное освобождение, не прибегая к помощи полиции.

— Полагаю, довольно нелегко не воспринимать себя всерьез.

— Не думаю. В моих афоризмах столько иронии! Я невольно вспоминаю выступления Мура и Бургесса, когда комики загадывают загадки, на которые никто не может ответить. А вот мистер Амаринт сегодня серьезен с самого утра. Он пишет песню для хористов, которую они исполнят сегодня после ужина. Это будет пародия, или, по его собственному выражению, переложение известной песенки «Три слепые мышки», его версия о юности и жизни в высоком стиле. Надеюсь, она будет забавной.

— Мистер Амаринт умеет развлечь.

¹ Ваал бог в древневосточной религии. Священники резали себя ножом, показывая свою преданность Богу, и кровь лилась потоками.

— Да, надо отдать должное его уму, он знает отличный рецепт, как заставить мир смеяться и считать его умным. Единственная ошибка, которую он совершает, — иногда предлагает лишь рецепт, а не само блюдо, которое следует готовить по этому рецепту. Невозможно насытиться рецептом, как бы замечателен и оригинален он не был. Это все равно, что читать путеводитель, сидя дома, вместо того чтобы путешествовать. Боже мой, какая жара! Пойду, прилягу и почитаю «Упадок лжи» Оскара Уайльда. Эта книга всегда навевает на меня сон. Она, как и он сам, так же неординарна, но абсолютно лишена изящества.

И, продолжая лениво обмахиваться веером, она прошла в дом. Эсме Амаринт и лорд Реджи музицировали, так сказать, «облагораживали» «Трех слепых мышек». Сначала до леди Локки донеслась простенькая мелодия, потом прозвучало несколько слов в исполнении Реджи и Эсме, одного за другим, по очереди. Однако все, что она смогла разобрать, было:

Розовая — белая — молодость

Розовая — белая — молодость

Розовая — белая — молодость

Лорд Реджи пел чистым, довольно высоким голосом. Затем Амаринт взял более низкую ноту, заглушая слова лорда Реджи.

Леди Локки прислушивалась еще какое-то время. Потом вдруг развернулась и вышла из сада. Она прошла на лужайку, и все утро провела за игрой в крикет с сыном и детьми викария. Она «выбила» из игры трех игроков, сделала двадцать пять забегов и вновь почувствовала себя жизнерадостной, полной сил и энергии.

Х

Обычно хористы, облаченные в стихари¹, издалика выглядят очаровательно. Когда же они выступают в светских одеждах, заказанных у дешевого портного или пошитых самостоятельно на дому, то не всегда смотрятся привлекательно. Тогда крылья херувимов, дорисованные воображением, исчезают, и

¹ Стихарь — богослужбное облачение священно- и церковнослужителей, длинная одежда с широкими рукавами, с разрезами от подмышек до низа, скрепленными пуговицами.

они превращаются в обычных избалованных мальчишек, порой даже совсем невзрачных, которые любят мятные лепешки, бранные слова и всяческие проказы. Однако мальчики из церковного хора Чинкота воспитывались под бдительным аскетическим оком мистера Смита, и, хотя ему не удалось выжать из них все человеческое до капли, они исповедовали чистоплотность, если не истинное благочестие.

В доме миссис Виндзор хористы появились вечером, удивительно цветущие и румяные; их лоснящиеся лица светились в лучах заходящего солнца, а в их маленьких круглых головках, идеально причесанных, царили волнение и ожидание. В наивных голубых глазах многих из них плескалось желание прыгать от радости, и в то же время таилась робкая готовность краснеть от стыда, безмолвно улыбаясь. Безмятежность и бунтарство трогательным образом сочетались в этих юных созданиях. И даже мадам Вальтези, рассматривая их в свой черепаховый лорнет, одобрительно кивнула два или три раза, сухо заявив:

— Мальчики несравненно лучше девочек. Они меньше хихикают и больше улыбаются. Однако в стихарях они были бы весьма привлекательны, весьма.

Миссис Виндзор была в некотором отчаянии от того, что певчие пришли не в тех одеждах, которые она упорно называла «маленькими ночнушками». Она высказала свое разочарование по этому поводу запевале, который вызывал глубокое уважение у деревенских жителей, поскольку время от времени монотонно исполнял соло одну и ту же песню: «Во имя Святого Духа!».

— Я была уверена, что вы всегда выступаете в подризниках, — заунывно протянула миссис Виндзор. В них вы производите больше впечатления. А нельзя ли за ними послать?

Запевала, которому было лет двенадцать, густо покраснел и сказал, что боится гнева мистера Смита, поскольку подризники хранятся в церкви, добавив при этом, что мистер Смит очень за этим следит.

— Не могу понять этих священников! — пробормотала миссис Виндзор, обращаясь к Эсме Амаринту. — Проявлять беспокойство из-за подризников! Правда, если они какие-нибудь крещеные или освященные, тогда, конечно, — другое дело. Что ж, ничего не поделаешь. Я действительно считала, что хористы будут особенно

хороши, распевая куплеты в подризниках при лунном свете — прямо как ангелы.

— А что, ангелы поют песни после ужина? — оживилась мадам Вальтези, обращаясь к леди Локки, которая старалась урезонить пришедшего в возбуждение Томми. — Я совершенно не разбираюсь в подобных вещах.

Леди Локки не слышала ее. Она наблюдала за лордом Реджи, который нервничал и суетился, раздавая присутствующим копии текста хорала, аккуратно переписанные деревенским органистом. Лицо его было бледным, глаза горели нетерпением. «Однако, он еще так молод, и в нем сохранилось столько свежести, что сегодня он даже на фоне детей выглядит мальчишкой», — подумала она.

Хористы были им просто очарованы. Многие из них никогда до этого не видели настоящего лорда, а его неземная красота будила в их детских сердцах смутное беспокойство.

И потом — зеленая гвоздика в петлице его фрака! Она вызывала у них восторг. Они таращились на нее широко раскрытыми глазами, не веря в то, что это живой цветок. Гвоздика особенно притягивала Джимми Сандза, запевалу. Она, казалось, его гипнотизировала так, что мальчик больше ничего не видел и не слышал вокруг. Он не отрывал взгляда от зеленой гвоздики.

Он даже забыл покраснеть от стыда, очарованный удивительным зеленым чудом.

— Как прекрасна цветущая юность, — мягко произнес мистер Амаринт, в то время, когда лорд Реджи расставлял перед собой маленьких мальчиков и готовился дать вступительный аккорд на фортепиано. — Ах! Что, что может сравниться с молодостью — единственным богатством, которое стоит беречь, с ее соблазнами, которые заставляют краснеть от стыда, молодостью с ее божественными страстями и бурными проявлениями чувств! Пока вы молоды, весь мир принадлежит вам, мир, убеленный сединами, вызывающий уважение подобно почтенному старцу, который уже не в состоянии согрешить. Ах, дорогой друг, живите страстями, пока вы молоды. Потому что настанет время, когда вы превратитесь в безобразного старика, который не сможет жить полноценной жизнью. Не отказывайте себе ни в чем, пока бьется пульс молодости.

Он вздохнул, и его вздох, подобно дуновению ветра, коснувшегося золотых струн арфы, прозвучал мелодично и трогательно.

Эти маленькие хористы заставили его почувствовать, что молодость ускользнула от него, оставив ему лишь ум и афоризмы, от которых его порой пробирала дрожь. Афоризмы надоели ему оттого, что он слишком хорошо их знал. К тому же большинство из них были иностранного происхождения, что делало его, англичанина, предметом насмешек. Ах! Молодость, время необузданных страстей и каламбуров, когда еще не блестит седина в волосах и нет морщинок вокруг глаз, когда истоки афоризма невозможно отыскать, как и истоки Нила, а удовольствие от совершенного греха не теряет своей жемчужной свежести. Ах! Молодость, молодость. И он снова и снова вздыхал, так как считал, что его вздох не уступает по красоте лику юного греческого бога.

— Пойте изящнее! — командовал лорд Реджи, нажимая на тихую педаль, поскольку он исполнял прелюдию для клавесина. — Пойте звонче!

И маленькие румяные юнцы пытались петь звонче, фальшиво вопя изо всех сил, уставившись на лорда Реджи и его гвоздику, а не в ноты: «Твои алые губы, а — л — ы — е, и твоя журчащая — речь, ре — ечь», — голосили они что есть мочи, демонстрируя полное отсутствие слуха. А лорд Реджи, отстранясь от фортепиано и склонив светлую голову на бок, улыбался своими небесно-голубыми глазами. Не обращая внимания на неверные ноты, он неоднократно повторял верные, надеясь таким образом избавиться от фальши.

Прослушав его хорал раз пять, миссис Виндзор и ее гости перешли в сад, оставив Томми Локки сидеть на музыкальном стуле рядом с лордом Реджи. Томми не отрывал от него восхищенного взгляда, продолжая голосить вместе со всеми во все горло.

Амаринт взял под руку леди Локки.

— Твои алые губы, — мурлыкал он, — алые губы. Соломон, должно быть, прожил прекрасную жизнь. Он понимал искусство жизни, магию ощущений. Почему бы нам не жить ради ощущений, а не ради людей? К чему весь этот мир? Зачем нам проявлять заботу о нем? Ведь мир — это монстр, наполненный предубеждениями, напичканный предубеждениями, изъязвленный так называемыми добродетелями. Мир — ограниченный, самодовольный педант. Искусство жизни заключается в том, чтобы бросать вызов этому миру. Да, именно вызов. Вот для чего стоит жить,

а не для того, чтобы молча подчиняться условностям этого мира. Все наши поступки делятся на три категории: хорошие поступки, плохие поступки, которые допустимы, и плохие поступки, которые недопустимы. Если вы совершаете хорошие поступки, вас уважают праведники, если вы совершаете плохие поступки, которые допустимы, вы вызываете уважение у грешников. Но, если вы делаете что-то недопустимое с точки зрения традиционной морали, то и те и другие набрасываются на вас и уничтожают. До чего же я ненавижу слово «естественный».

— Отчего же? Я полагаю, это одно из самых красивых слов.

— Странно! Для меня оно символизирует все, что относится к среднему классу, все, что можно назвать джингоизмом¹, все, что бесцветно, бесформенно и бесполезно. Возможно, само слово и звучит красиво, но оно все равно что фальшивая монета. Все люди, живущие в этом мире, некоторые вещи считают естественными, а какие-то — неестественными. Я не имею в виду индивидуализм. Ребенка, который ненавидит свою мать, и женщину, которая не хочет иметь детей, обоих сочтут ненормальными. Мужчина прослышет нетрадиционным, если не способен полюбить женщину. Ребенок покажется странным, если вместо того, чтобы играть в крикет или мечтать об игре в футбол, он будет любоваться картинами или восхищаться божественной наготой греческой статуи. Если наши достоинства не вписываются в общепринятые рамки, они считаются нетрадиционными. Если наши грехи нарушают установленные понятия, они также считаются нетрадиционными. Мы обязаны быть естественными в любых наших проявлениях. Будь то грехи или добродетели, они должны быть традиционными. Следует жить и умирать так, как принято, а не как, например, Бранвел Бронте² — умер стоя, и весь мир расценил это как богохульство с его стороны. А почему мы должны жить стоя, а умирать лежа? У Байрона его изуродованная стопа стала притчей во языцех. Однако для некоторых людей отклонения в психике так же естественны, как и физическое уродство. Для одного будет

¹ Джингоизм — индивидуализм, ура-патриотизм.

² Бронте, Бранвел (1817—1848) — писатель, поэт, художник. Брат сестер Бронте.

нормальным жить, как Чарльз Кингсли¹, проповедуя добро, для других будет естественным проводить время в притоне, курить опиум, лежа на узкой койке, уткнувшись лицом в ноги такого же, как он приятеля — грешника.

Меня влечет все необычное, извращенный ум, искаженные формы. Я одинаково восхищаюсь и женщинами с длинными шеями на полотнах Берн Джонса, и увядшей розой, воспетой Уолтером Пейтером. Природа и женщины одинаково несовершенны, но с той только разницей, что природа откровенно груба, а женщины грубо откровенны. Лишь немногие осмеливаются нарушать нормы морали, установленные нашей образцовой матерью — природой, и бросить вызов всему естественному. Многие женщины начинают пить, а многие мужчины предаваться пороку за закрытой дверью, ключ от которой лежит у них в кармане. И чем становится для них жизнь? Они всегда слышат шаги приставленного к ним детектива.

— Обществу необходима полиция, раз уж существуют преступники, — мягко сказала леди Локки.

— Полиция сама берет взятки, ведь не случайно же полицейского прозвали копом², — не удержался Эсме.

— Я уверена, что суть вопроса в количественном преобладании людей с искаженной психикой, — тише добавила леди Локки. А их меньшинство. Ведь если бы каждый второй был с изуродованной стопой, никто бы не называл его уродом.

— Увы! Это всеобщее заблуждение. Неординарных людей появляется все больше и, по мнению среднего класса, они становятся обычным явлением. На самом — то деле все мы страдаем от тирании меньшинства. Неплохо бы составить перепись грешников. А вот самым настоящим бедствием, от которого нам никуда не деться, является возраст. Почему мы приходим в состояние безграничного волнения, когда речь заходит о возрасте? Возраст — это не что иное, как состояние души, в то время как молодость — всегда состояние тела. А кому интересно состояние нашей души? Важно то, как мы себя ведем, а не то, что мы собой представляем.

¹ Кингсли, Чарльз (1819 — 1875) — англиканский священник, писатель, историк, один из основателей христианского социализма в Англии.

² Соррег — (англ.) медный, медная монета.

— Но ведь именно наши поступки говорят о том, кто мы есть на самом деле.

Эсме посмотрел на нее с невероятным сожалением.

— Позвольте с вами не согласиться, — начал он. — Бытует мнение, что люди, влачащие жалкое существование, — староверы¹. Это укоренившееся заблуждение, буквально ничем не подкрепленное и не выдерживающее никакой критики. Люди раскрываются не в поступках.

— А в чем? В словах? Вы это хотите сказать?

— Нет, я хочу сказать, что наши поступки не обнажают нашу суть. Ведь наше поведение всегда обманчиво. Но именно это украшает жизнь и делает ее интересной. Мы постоянно лжем. Действуя открыто, мы лжем окружающим. Действуя тайно, мы лжем самим себе. Мы охвачены чудесной страстью к так называемой игре, предаваясь наслаждению и надев на лицо маску. Мы играем либо на публику, либо для себя. И то и другое вызывает интерес. Однако второе особенно увлекает. Мы играем скрытыми пороками и тайными добродетелями ради собственного удовольствия. И наши пороки, и наши добродетели одинаково эгоистичны, причудливы и полны фантазии. Достоинства мы превращаем в пороки, а пороки — в достоинства. В первом случае мы ублажаем общество, а во втором — себя. И нет ничего удивительного в том, если мы относимся со всей серьезностью и готовимся со всей ответственностью к выполнению долга перед самим собой.

— Если все объяснять подобным образом, где же, в таком случае, реальная человеческая сущность? Когда же человек не играет?

Мистер Амаринт широко улыбнулся.

— Реальный человек это некая миссис Гаррис, — ответил он. — И поверьте мне, ее на самом деле не существует.

— Но это же абсурд, — удивилась леди Локки. — Где-то должно быть собственное «я».

— Если бы оно было, зачем бы мы тогда постоянно пытались убедиться в его существовании? Мы все время хотим до него

¹ Отделение Английской церкви от Римской католической церкви произошло во время царствования Генриха VIII (1491 – 1547), который в Англии уничтожил власть папы.

достучаться, совершая какие-то поступки. Но в ответ слышим: «Его нет дома». Тогда мы вновь совершаем поступки, но уже другие, и вновь стучимся. И опять в ответ — тишина. Мы ломимся в закрытую дверь и каждый раз слышим один и тот же ответ: «Его нет дома».

Леди Локки посмотрела на него с отвращением, которое едва могла скрыть.

— Вы очень забавны, — резко сказала она. — Но не очень убедительны. Интересно, есть ли у вас своя жизненная философия?

— Разумеется. Я исповедую высшую философию.

— В чем же ее суть?

— Ничего не воспринимать всерьез, и, обманывая других, всегда, если есть возможность, быть одним из числа обманутых вами.

— Эсме, — раздался нетерпеливый юношеский голос лорда Реджи. — Где вы? Мы уже закончили. Миссис Виндзор приглашает всех ужинать. Ах, вот вы где! Леди Локки, хористы говорят, что мой хорал им понравился. Джимми в восторге от него. Не правда ли, он милый мальчик?

«Неужели и он себя обманывает?» — думала она, пока они шли к дому. Двое лакеев в напудренных париках и оттого еще более высокомерных, рассаживали восторженных и изумленных хористов за столы, которые были поставлены в форме подковы. В центре восседали миссис Виндзор и только что прибывший мистер Смит, а также мадам Вальтези и леди Локки. Лорд Реджи и Эсме Амаринт сели вместе с детьми в конце стола. Томми оказался по правую руку от лорда Реджи.

Двое ливрейных лакеев, двигаясь бесшумно, разносили блюда, однако уже в самом начале ужина случился некий конфуз. Джимми Сандз был настолько взволнован, что всякий раз, когда лакеи приближались к нему, сильно вздрагивал, заливаясь краской, и, стыдливо покачивая головой, отказывался от еды. Остальные хористы следовали примеру своего запевалы. Ужин, казалось, грозил провалом. Так продолжалось до тех пор, пока сам мистер Смит лично не подошел к каждому из них и не положил в тарелку порцию цыпленка, гусиный паштет и другие яства, к коим они, наконец, отважились притронуться, однако теперь все от смущения замолчали. Склонив головы над тарелками,

дети молча поглощали еду, то и дело искоса поглядывая друг па друга, а также на всех остальных, пытаюсь украдкой определить, правильно ли они себя ведут. Миссис Виндзор была очарована юными созданиями.

— Как прелестна невинность! — воскликнула она, обратив внимание на Тима Райта, светловолосого мальчика восьми лет, только что уронившего себе на колени большой трюфель. — Смею уверить вас, мистер Смит, что нам, лондонцам, приходится расплачиваться за свои удовольствия — мы теряем свежесть и уже не выглядим такими счастливыми, как эти дети.

То, что миссис Виндзор совершенно не походила на счастливого ребенка, было слишком очевидно: крашенные волосы, потухший взгляд, напудренные щеки — все в ней выдавало *mondaine*¹. Она действительно сильно выделялась на фоне скромных очаровательных детей, окружавших ее. Мистер Амаринт выглядел еще более нелепо, чем она, хотя, как всегда, вел себя крайне непринужденно. Его импозантная, ухоженная фигура возвышалась в конце длинного стола. Наклонив идеально завитую голову, он с улыбкой вслушивался в доверительный шепот Джимми Сандза. Зеленая гвоздика в петлице его фрака, казалось, взирала с невзвешенным изумлением на нехитрые проявления странных и незнакомых ей сельских нравов. Хористы, безнадежно влюбленные в лорда Реджи, чему виной стал, безусловно, его хорал, доверчиво тянулись к нему; впрочем, и на Амаринта они поглядывали тоже с благоговением. Это заставляло их грудь вздыматься и потому, к сожалению, почти неслышно, затаив дыхание, отвечать на его вопросы. Амаринт, однако, был безмятежно-грациозен в своих высказываниях о прелестях и очаровании природы и ни в чем не уступал Вергилию².

Леди Локки не могла не слышать его довольно громких фраз, которые долетали до ее слуха, и то, что она слышала, ей,

¹ *Mondaine* — (фр.) светская львица.

² Вергилий (полное имя — Публий Вергилий Марон — 70 — 19 до христ. эры) — римский поэт. Вергилий приобрел известность благодаря пастушеской идиллии «*Буколики*». «*Буколики*» выдвинули Вергилия в первый ряд римских поэтов, а готовность признать новый политический порядок приблизила его к правящим верхам.

безусловно, нравилось. То он пел дифирамбы пчеловодству, то изрекал очаровательные афоризмы на тему сенокоса¹.

— Ах, милый мальчик, — обращался Амариит к простодушному Джимми. — Пользуйтесь своей молодостью. Пользуйтесь плодами своей молодости, пока время не отнимет их у вас. Живите ощущениями, пока годы не смоют их. Что может сравниться с нежной молодостью? Джимми, ведь настанет время, когда ваше лицо состарится, карие очи потускнеют, алые губы поблекнут. И вы превратитесь в немощного, обрюзгшего, трясущегося сатира с каменным сердцем. Сирены будут петь для вас песни, но вы уже не услышите их, пастухи будут играть для вас на свирели, но вы уже не сможете танцевать. Стада овец по-прежнему будут пастись на лугах, урожай вновь будет засеян и собран, а жужжание пчел снова наполнит музыкой насыщенный ароматами воздух. Нежные звуки леса вновь смешаются с густым благоуханием красных и желтых роз. У разрушенного, поросшего мхом амбара сохнет гнездо сова, а на смену сумеркам снова придет ночь. Деревенские девушки вместе со своими возлюбленными вновь станут собирать жимолость, а любовный туман будет витать над юным пахарем с прелестными золотистыми локонами, пока он будет брести, насвистывая, по дороге.

И весной природа, скучная, однообразная природа вновь наполнится соком молодости, ее росистой свежестью, но к вам молодость не вернется никогда, а ее голос замолчит навсегда и не издаст больше ни звука. Ах, Джимми, Джимми, пользуйтесь молодостью.

Джимми, охваченный тягостным смущением, взял несколько соленых грецких орехов, которые в тот самый момент поднес ему лакей. Миссис Виндзор, имея смутное представление о том, что основная пища бедняков — соленые грецкие орехи, приказала своей экономке сделать большой запас этих орехов на всякий случай. Как только лакомство оказалось на тарелке у Джимми, он начал жадно пожирать его, положив себе еще холодной говядины в качестве приправы и продолжая замороженно смотреть на

¹ Вергилий прославлял сельскохозяйственную деятельность, показывал радость земледельческого труда («О земледелии») (прим. автора).

Амаринта, который по-прежнему царил во главе стола с видом неподражаемого превосходства.

— Я сочинил песню, Джимми, — продолжал он, — прелестную веселую песенку, которую мы сыграем на флейте при лунном свете. Вы ведь знаете песню «Три слепые мышки»?

— Да, сэ, — обрадовался Джимми, лучезарно улыбнувшись и вдруг обретя способность понимать. Сидящие рядом мальчики стали тянуть шеи, довольные тем, что наконец-то услышали знакомые им слова.

— Это такая милая, незатейливая песенка. А та, которую сочинил я, даже проще и от этого еще прекрасней. Мы споем ее, Джимми так, как не споеет ни один соловей. Возьмите еще грецких орехов. Их насыщенный цвет красного дерева напоминает мне картины Веласкеса¹.

Джимми с удивительной покорностью взял еще орехов. Амаринт, беспечно откинувшись в кресле, срезал кожицу с персика, при этом, не переставая мечтательно улыбаться, как будто впал в задумчивость, из которой позабыл выйти.

Мадам Вальтези была слегка утомлена. В принципе ее не привлекали столь юные создания, за исключением тех, коими она неустанно восхищалась. Что же касается малых детей, их она искренне считала злом, с которым необходимо бороться законодательными мерами. Тем временем маленькие хористы, так неохотно приступившие к трапезе в начале ужина, теперь вовсе не желали ее заканчивать. По мере того, как они продолжали насыщаться, их аппетит, казалось, возрастал, и теперь двум лакеям невозможно было улучшить момент, чтобы убрать тарелки, потому как дети ели без перерыва и во время трапезы не произнесли ни слова. Праздник казался нескончаемым.

— Боюсь, что завтра им станет плохо, — произнесла мадам Вальтези, обращаясь к мистеру Смигу, чей аскетизм сегодня куда-то улетучился. — Они скоро лопнут.

1 Веласкес, Диего Родригес (1599 – 1660) — испанский художник. Родился в Севилье в 1599 г., в небогатой дворянской семье выходцев из Португалии. Портреты, созданные Веласкесом в 1630 – 1640 годах, принесли ему заслуженную славу мастера этого жанра. Фон подобран так, чтобы максимально оттенять фигуру, цветовая гамма строгая, но оживляется тщательно подобранными сочетаниями цветов.

— Не лопнут, — ответил он. — Я искренне в это верю. Разумеется, наедаться на ночь неблагоразумно. Однако у меня не хватает духа их остановить.

— Но сами они никогда этого не сделают. Очевидно, они боятся показаться невоспитанными.

Мистер Смит обвел взглядом детей и, заметив, как покраснелись их лица вследствие самого настоящего обжорства, вдруг вновь превратился в аскета. Убедившись в том, что все взрослые уже закончили трапезу, он резко встал, постучал по столу рукояткой ножа и принялся быстро и неразборчиво читать молитву. Эффект был ошеломляющий, поскольку за этим неожиданно последовала немая сцена, продолжавшаяся примерно полминуты. Дети, наполнив ложки пудингом и фруктами и уже готовые проглотить лакомства, вдруг застыли с широко открытыми ртами и поднесенными ко ртам ложками. Их распахнутые глаза выражали удивление и тревогу, а неугомонный священник уже снова сидел и, как ни в чем не бывало, беседовал с миссис Виндзор о подризниках. Вслед за этим все наполненные ложки были, как по команде, неохотно возвращены на тарелки, и по комнате пронесся затаенный вздох. Увы! Врата рая закрылись.

Миссис Виндзор встала и, уже выходя из комнаты, обратилась к мистеру Амаринту:

— Теперь вам пора заняться детьми, а мы пройдем в сад. Как жаль, что хористы не в подризниках! Как жаль!

В саду было достаточно темно, поскольку луна еще не вышла, и леди Локки обнаружила, что рядом с ней стоит лорд Реджи, а с ним и Томми — у него возникла к лорду сильная привязанность, которую он проявлял как только мог, и на словах, и на деле.

— Давайте присядем здесь, — сказал лорд Реджи, подвигая ей стул. — Эсме хочет, чтобы его слушали отсюда. А вы, Томми, идите и пойте вместе со всеми. Мы хотим вас тоже послушать.

Томми возбужденно умчался в дом.

Леди Локки и лорд Амаринт сидели молча. В нескольких ярдах от них расположились миссис Виндзор, мадам Вальтези и мистер Смит, образуя разнородную, чрезвычайно своеобразную группу. В окнах гостиной можно было разглядеть множество детских головок, среди которых возвышалась колоритная фигура Эсме Амаринта, декламировавшего слова песни.

Лорд Реджи взглянул на леди Локки и нежно вздохнул.

— Отчего все прекрасное столь печально? И эта ночь, и наша молодость? Если прислушаться, то можно уловить печальный шепот ветра, как будто ему ведомо, что такое слезы и самоотречение.

— Мы все себе в чем-то отказываем, — откликнулась она. — И наше самоотречение тоже исполнено грусти, равно как и величия. Мы часто бываем великодушны, когда от чего-то отрекаемся.

— Я уверен, что самоотречение — глупость. Я только однажды отказался от наслаждения, и воспоминания об этом до сих пор преследуют меня, пугая, как привидение. Почему люди думают, что опустошать свои души — проявление святости? Ведь мы явились на свет для того, чтобы проявить свою сущность, а не для того, чтобы поститься дважды в неделю. Однако лишь немногие способны к самовыражению.

Леди Локки посмотрела на него и вдруг спросила:

— А вы когда-нибудь бываете самим собой, может быть, в словах или поступках?

— Да практически всегда.

— И даже в том, что носите зеленую гвоздику? — Ее голос звучал серьезно, что немного удивило его. — Почему-то я воспринимаю ее, как некий символ и никак иначе. Она кажется мне символом вашей жизни — порочным символом. Почему...

Но в этот момент миссис Виндзор прошептала: «Тише!», и раздался голос Джимми Сандза, неуверенный вибрирующий дискант. Это была песня Эсме Амаринта. Джимми запел, а за ним подхватил и весь хор:

Нежная, страстная молодость,
То звонким ручьем в молчаливой долине,
То сказочным принцем в прозаичной былине,
Мелькнет — и пройдет. И исчезнет в помине
Нежная, страстная молодость.

«Нежная мо-ло-дость», — вторили голоса, один за другим, всколыхнув ночную тишину словами, которые, казалось, растворяясь в сонном царстве цветов, улетали куда-то ввысь, к блестящему золотому диску лениво поднимающейся луны.

Лорд Реджи, склонив голову, слушал с улыбкой на устах. Его серо-голубые глаза светились радостью, а леди Локки наблюдала за ним и тоже слушала, думая о его молодости и о том, что он с ней делает, думая так, как способна думать только глубоко чувствующая женщина.

А пронзительные голоса продолжали назойливо звучать, выбиваясь из ритма, в котором они окончательно запутались, и постепенно растворялись в тишине.

Вдруг миссис Виндзор громко и жалобно произнесла:

— Просто восхитительно! Какая досада, что они не в подризниках!

Мистер Смит был шокирован.

ХІ

Лорд Реджи пришел к окончательному решению просить леди Локки выйти за него замуж. У него самого не возникало ни малейшего желания жениться, и, как он сам подозревал, вряд ли когда-нибудь возникнет. Но он полагал, что женитьба, так или иначе, не сильно отразится на его образе жизни. В наш век брак вообще не имеет значения, как часто любил говорить Эсме Амаринт, и поэтому вполне можно обойтись без поисков любви и не бояться потерять полную свободу. Для него брак просто означал то, что добродетельная женщина, которой нравилось целовать его, откроет на его имя счет в банке и позволит с ней жить, когда он будет к этому расположен. Он решил, что такой союз будет неплох, особенно если этой добродетельной женщине со временем надоеет его целовать, и, таким образом, он освободится от единственной неприятной обязанности, которая сопровождает брак. Он сказал Эсме Амаринту о своем решении.

Эсме вздохнул.

— Итак, вы собираетесь стать буржуа, Реджи? — спросил он, — и петь в лесах в окрестностях Эшера? Будете воспевать божество, которому так откровенно поклоняются брокеры? Интересно, как выглядит брокер? Не помню, чтобы я когда-нибудь видел хоть одного. Полагаю, я слишком много бываю в обществе, а оно имеет свои недостатки. В наш век в обществе можно встретить так мало достойных людей, а говорить о членах королевской семьи

и вовсе не принято. На прошлой неделе, когда я обедал у леди Мюррей, я случайно в разговоре упомянул Принца. Она сильно покраснела, фыркнув: «Всему есть предел». Вы же знаете, как она фыркает? — как будто она прирожденная баронесса. Оказывается, истинная аристократия пределом считает принцев. И кто посмеет ее в этом упрекнуть? Пошлость теперь стала настолько обычным явлением, что потеряла свое очарование, и я несколько не удивлюсь, если хорошие манеры и рыцарство снова войдут в моду. Только представьте, что вновь станет модным быть вежливым, носить длинные завитые парики, шпаги и расшаркиваться при встрече. Реджи, вы бы выглядели просто очаровательно в парике и в мантии из красного бархата с розовым отблеском в складках. Вы бы носили ее, небрежно набросив на плечи, и так же грациозно, как вы носите ваши грехи. Да, несомненно, из вас вышел бы необыкновенный, удивительный буржуа. Ведь обыкновенный буржуа имеет внешность язычника и ограниченность иудея. Я дивлюсь, откуда взялось заблуждение о том, что евреи умны? Умен не тот, кто делает деньги, а тот, кто их тратит. Умный бедняк — вот кто истинный гений. Об этом я могу судить по себе.

— Вы великолепны, Эсме. Вы, как густой аромат, царящий в воздухе и дающий о себе знать всем тем, кто никогда вас не видел. Вы заставляете чувствовать вас. Вы вездесущи, вы подобны стихии, вы всюду оставляете след.

— Что мне подарить вам на свадьбу, Реджи? Может быть молитвенник, написанный простым, доступным языком в реалистической манере, в котором все эпитеты были бы подобраны в духе Джорджа Мура¹, что вызвало бы осуждение Смита² из-за отсутствия в них стиля, или нечто подобного. Если бы Джордж Мур владел тонким искусством порока, он был бы сносным. Но он, как мисс Йонге³, прозаичен и сучен. Ему следует больше

¹ Мур, Джордж Эдвард (1873–1958) — английский философ.

² Смит, Адам (1723–1790) — шотландский экономист и философ, основатель классической школы политической экономии.

³ Йонге, Шарлотта Мери (1823–1901) — английская писательница. Ее произведения проникнуты религиозностью. Романы «Наследник Редклиф» (1853) и «Венок из маргариток» (1856). (Средневековые рыцари, получавшие от своей возлюбленной согласие на брак, чеканили на щите цветущие

общаться с образованными людьми, а не посещать традиционные спектакли в экспериментальном театре, чей девиз звучит приблизительно так: «Если я не смогу шокировать вас, я буду не я». Какое, должно быть, архаичное ощущение; наверное, такое же, как родиться на краю света или обучаться в грамматической школе. Я бы многое отдал, чтобы почувствовать себя не собой хотя бы на полчаса.

Реджи выглядел несколько задумчивым. Он был слегка обеспокоен утренней спевкой. У него возникло тревожное чувство, что Джимми Сандз и его последователи, выступая на публике, упустят нюансы.

Когда решающее утро подходило к концу, лорд Реджи собрался сделать предложение леди Локки, однако понимал, что сначала ему следует поухаживать за ней или сделать что-нибудь в этом духе. Он вовсе не был застенчив, но не имел ни малейшего представления о процедуре ухаживания за женщиной. Само понятие представлялось ему абсурдным и поражало своей ничтожностью. Оно ему казалось старомодным.

— Эсме, — начал он, — как следует себя вести перед тем, как сделать предложение? Я полагаю, к этому надо подходить постепенно. Будь я простолюдином, я бы пошел и сел на приступок с соломинкой во рту, насвистывая что-нибудь, а леди Локки стояла бы, уставившись на меня, и хихикала. Но я не простолюдин. Я — художник. Я действительно не знаю, что надо делать. Интересно, а чего ждет она?

— Дорогой Реджи, женщины всегда чего-то ждут. Они, как подростки, живут своими надеждами.

— Ну, в таком случае, — раздраженно сказал Реджи, — что делать мне? Может быть, пригласить ее на прогулку? Но ведь я даже не могу обнять ее за талию. Увы! Таким меня задумал господь, несмотря на чепуху, о которой говорит Ибсен¹.

маргаритки. Если прекрасная дама еще не решила, какой дать ответ, она дарила рыцарю венки из маргариток.)

¹ Герой Ибсена Пер Гюнт, олицетворяющий, по замыслу Ибсена, основную массу людей, должен быть переплавлен и создан заново, потому что не сумел быть самим собой, «с печатью божественного предопределения, таким, каким его господь задумал» («Пер Гюнт»).

— Каждый остается самим собой. Однако есть люди, которые не только сохраняют собственное «я», но и добавляют к нему множество других. И я многим обязан другим, но надеюсь, мне не придется возвращать долги. Долг чести — самое прекрасное, что есть на свете. Само название, кстати сказать, заставляет вспомнить «Гая Ливингстона»¹. Иногда мне жаль, что я не родился таким же смуглым, как он. Я бы порадовал мисс Роду Бротон², ведь она столь прозаична. Не та ли она женщина, которая заявила, что вид онкологической больницы ее всегда вдохновляет на каламбур? Или это сказала Хелен Матерс³? Я их всегда путаю, поскольку отсутствие у них стиля делает их поразительно схожими. И потом, почему женщины всегда пишут о настоящем? Неужели потому, что у них нет прошлого? Жить без прошлого — все равно, что ходить без брюк. Мне это кажется абсолютно неприличным.

— Не существует такого понятия, как прилично или неприлично, Эсме, точно так же, как нет понятия хорошо или плохо. Можно говорить лишь о наличии или отсутствии таланта. Однако, какие знаки внимания мне следует оказывать леди Локки? Что мне делать?

— Ничего. Моя жена сама сделала мне предложение, а когда я ей отказал, она решила огласить в церкви имена вступающих в брак. Потом она прислала мне белый жилет в коричневом бумажном пакете и назначила встречу в определенной церкви в определенный день. Я отказался. Тогда она приехала за мной в наемном экипаже, очень напоминающим небольшое глубокое

¹ Тех, кто, как казалось их современникам, воплощает рыцарский идеал, иногда называли крестоносцами. У Г. Л. Лоуренса (1827 – 1876) Гай Ливингстон не только имеет лицо «одного из тех каменных крестоносцев, которые смотрят на нас со своих лож в круглой церкви храма», но и является потомком сэра Мализа Ливингстона, воевавшего плечом к плечу с Ричардом I.

² Рода Бротон (1840 – 1920) — английская писательница. Викторианская эпоха породила четырех замечательных авторов, работавших в жанре «сверхъестественного». Трое из них были женщинами, и трое — ирландцами. Первая — мисс Рода Бротон, прославившаяся своим умением придавать вымышленным ситуациям живой блеск и электрическую напряженность.

³ Хален Матерс (1853 – 1920) — английская писательница. «Идущая через рожь» — ее первый роман.

корыто с двумя невероятно раскормленными лошадьми разной масти. Чтобы избежать скандала, я отправился с ней, и только тогда я понял, что женат. Витражи за алтарем были такого ужасного цвета и сюжет, где Ирод несет голову Иоанна Крестителя на блюде — настолько реалистичен, что я никак не мог сосредоточиться на службе.

— Бедный Эсме! — с пафосом воскликнул лорд Реджи. — Что ж, в таком случае, мне придется решать самому.

— Ради всего святого, не полагайтесь на разум. Это равносильно чужому влиянию. Лучше умереть. Доверяйте только своим чувствам.

— Но у меня нет никаких чувств к леди Локки. Что тогда? Что вы мне можете предложить?

— У меня нет привычки что-либо предлагать. Это привилегия Парламента. Пусть там занимаются предложениями и предположениями. Это их привилегия. Художник всегда знает, а не предполагает. Итак, что мы имеем, Реджи? Леди Локки, которая здраво мыслит и сейчас находится в розарии. Интересно, что о ней думают розы? Идите к ней, Реджи, скажите, что не любите ее и женитесь на ней. Это именно то, что хотят слышать истинные леди.

Когда лорд Реджи, склонив голову к левому плечу, тихо ушел, широко размахивая руками, в створном, доходящем до пола окне гостиной, появилась мадам Вальтези. Она спорила с Томми, отказываясь участвовать в какой-то мальчишеской забаве. Пререкаясь с ним, она стояла в профиль. Теперь же, избавившись от своего мучителя, она смотрела прямо и, увидев мистера Амаринта, медленно подошла к нему в состоянии чрезмерной раздражительности.

— Дети совершенно ничего не понимают. Они хуже животных, — произнесла она, обращаясь к нему. — Мальчик ужасно разгневался оттого, что я не согласилась с ним играть в Тома Тидлера¹. Неужели он думал, что я буду каким-то Томом Тидлером! Томом Тидлером! Вы когда-нибудь слышали подобное имя? Мне оно напоминает один из диккенсовских персонажей. Томми уверял меня, что все, что от меня потребуется, — это просто

¹ Том Тидлер — персонаж детской игры «Земля Тома Тидлера». Старинное название игры «Земля Тома Айдлера», т. е. «Тома Бездельника».

бегать. Прошу вас, дайте мне шезлонг. Ему почти что удалось заставить меня почувствовать себя этим Томом Тидлером. Просто невероятно!

Она устало обмахивалась веером, поглядывая вокруг.

— Кто это там, в розарии? — спросила она, поднося к глазам лорнет. — Леди Локки и лорд Реджи! Они так не подходят друг другу. Им следует пожениться.

— Почему, дорогая моя? — удивился Эсме.

— Именно потому, что они не подходят друг другу. Сегодня родственные души никогда не сочетаются браком. Обычно они сбегают на континент и живут там, ожидая постановления о разводе. В наш век люди быстро раскаиваются в содеянном. Раньше была любовь с первого взгляда, а теперь бывает развод с первого взгляда. Интересно, леди Локки примет его предложение?

— А разве вдовы когда-нибудь отказывают?

— Я тоже вдова.

— Неужели? Я не знал этого. А если даже и знал, то давно бы забыл. Глядя на вас, можно подумать, что вы находитесь в счастливом браке.

— Первым это сказал Уистлер¹?

— Нет, по-моему, кто-то из голландцев. Но это уже моя интерпретация, а я слишком скромн, чтобы афишировать свое авторство. Ах! Мадам Вальтези, я ведь мог потрясти весь мир! Я зажег огонь, старательно раздувая меха, и сумел-таки заставить потрескивать прутья в костре, который все еще ярко горит. Наверное, я слишком гениален, и в этом-то все и дело. Мои афоризмы у всех на устах.

— Безусловно. Вам давно следовало замолчать, а вы все никак не угомонитесь.

— Прямо как мистер Генри Джеймс. Я всегда знаю, когда у него появляется умная мысль.

— Каким же образом?

— Он внезапно, в разгар веселья покидает гостей, причем не говоря ни слова, и мчится домой, чтобы ее записать. У него такая ненадежная память.

¹ Уистлер, Джеймс (1834–1903) — художник и график американского происхождения, работавший в основном в Англии.

— И часто он так делает?

— Довольно часто. Приблизительно раз в год.

— Должно быть, ум — это такой тяжкий крест. А что лорд Реджи? У него серьезные намерения относительно женитьбы, не так ли?

— Надеюсь, что нет. Для него — что жениться, что согрешить — одно и то же. Он никогда не унывает, и, как юный греческий бог, всегда весел.

— Вы хотите сказать, что, если он женится, то на этом не успокоится? Ведь сегодня модно не придерживаться старых устоев.

— В Лондоне их практически отменили. Но в деревне, я полагаю, еще чтят заповеди. Сколько их, не помните?

— Я что-то запамятовала! То ли семь, то ли семнадцать. Вероятнее всего, что семнадцать. Я уверена, что их должно быть много. Я слышала, что какому-то священнику в северном приходе потребовалось двадцать минут, чтобы зачитать все заповеди, и то в сокращении. О! Смотрите! Леди Локки с лордом Реджи выходят из сада. Вам не напоминает это сцену из «Фауста», когда Марта появляется с Мефистофелем? А вот и миссис Виндзор с чаем. Сейчас мы все будем пить чай.

Несмотря на то, что лорд Реджи был неопытен в ухаживаниях, и скорее предпочел бы, чтоб ухаживали за ним, ему удалось дать понять леди Локки, что у него есть кое-какие намерения относительно нее. И в тот вечер, переодеваясь к обеду, она откровенно спрашивала себя, каковы же эти намерения. Она ни на миг не заблуждалась относительно его чувств к себе и прекрасно понимала, что лорд Реджи не любит ее. Она не была склонна к самообману. А вот предположение, что он может любить ее деньги, было вполне вероятным.

Однако в это ей не хотелось верить, потому как лорд Реджи, несмотря ни на какие свои недостатки, всегда создавал впечатление абсолютно беспечного и расточительного в денежных вопросах человека. Разумеется, у него было все, что он желал. Иначе и быть не могло, поскольку это казалось бы нелепым, особенно тем, кто его хорошо знал. Впрочем, его нисколько не заботило, каким образом ему удастся получать все, что он хочет. Леди Локки прекрасно понимала, что он не тот, кто вынашивает коварные планы или действует по заранее продуманному сценарию, лишь бы схватить добычу. Но тогда неужели он испытывает

к ней тайную симпатию? Она допускала это, хотя поверить в такое было весьма непросто. Лорд Реджи коренным образом отличался от других мужчин, от тех, с которыми она встречалась в своей жизни, и ей трудно было представить его на чьем-то месте или понять, как он поведет себя в тех или иных условиях или в экстремальной ситуации. Несомненно, он рассматривал ее как возможную партию для себя, и все же понимал, что их союз вызовет удивление, поскольку вряд ли кто-нибудь мог ожидать, что они когда-нибудь будут вместе. Леди Локки даже не могла представить себе, что именно он мог думать о ней. Точно так же она не могла с уверенностью сказать, что она сама думает о нем.

Несомненно, для нее он кое-что значил. Вот, пожалуй, и все, в чем она могла признаться самой себе.

В тот вечер леди Локки очень долго переодевалась к обеду. Ее окно было раскрыто в сад, и, когда она, отпустив горничную, прикалывала к платью несколько желтых роз, она услышала пронзительно-возбужденный голос Томми, который с кем-то разговаривал под ее окном.

— А как же она становится такой? — спросил детский голос. — Я не понимаю. Она растет?

— Томми, — мягко произнес Реджи. — Она не может расти. Она слишком прекрасна, чтобы быть творением природы.

— Тогда ее, наверное, покрасили, Реджи?

— Не имеет значения, как она создана. Не стоит задумываться над подобными вещами. Зачем? Ведь когда куклы красиво танцуют, мы же не обращаем внимания на кукловода, который дергает за ниточки. Нас интересует только результат. Вот вы, Томми, так прелестны в этом чудесном костюме цвета слоновой кости, что совершенно не важно, как застегивается каждая пуговица или как завязывается каждая ленточка.

— У меня нет никаких ленточек, — возмутился Томми. — Мальчики их не носят.

— Поймите, Томми, нам безразлично, как портной моделирует и кроит, шьет и строчит, и что он делает для того, чтобы сделать вас красивым. Нас интересуют только вы. Томми, вам тоже нравится та гвоздика? Вызывает ли у вас трепет ее божественный цвет? Она похожа на некое сказочное творение с изумрудными волосами и бриллиантовыми очами, правда? Она потому и

восхитительна, что абсолютно неестественна. Все необычное — гениально. Все заурядное — примитивно. Завтра, Томми, я дам вам гвоздику, и вы пойдете с ней в церковь, чтобы послушать мой изумительный хорал.

Томми испустил вопль восторга. А леди Локки, стоя у окна, залилась краской; вдруг ее обычно спокойный, нежный взгляд вспыхнул огнем. Она швырнула розы на ночной столик и быстро вышла из комнаты, оставив дверь открытой. Дойдя до гостиной, она позвала сына из сада.

— Томми, — сказала она ему. — Уже половина девятого. Тебе пора спать. Вчера ты лег очень поздно.

Ребенок немедленно начал протестовать, но она решительно прервала его.

— Никаких разговоров. Быстро спать. Я вижу, что ты устал.

— Я не устал, мам, — захныкал сын.

— Устал ты или нет, ты должен слушаться, когда я тебе говорю, — резко ответила леди Локки, чего раньше за ней не замечалось. — Хватит препираться, иди. Мой сын должен, как солдат, выполнять приказы своего командира. В данном случае твой командир — я.

Она указала на дверь, и Томми, покраснев от злости, был вынужден подчиниться и с грозным выражением лица не желающего слушаться ребенка покинул комнату. Когда лорд Реджи вышел из сада, леди Локки была погружена в чтение зарубежного информационного приложения к *Таймс*.

В тот же вечер, после обеда, леди Локки сказала лорду Реджи:

— Я не хочу, чтобы мой сын украшал себя цветами. Он слишком мал. Я слышала, что вы обещали ему завтра дать гвоздику. Не считите меня грубой, но, прошу вас, не делайте этого.

Лорд Реджи выглядел весьма удивленным.

— Боюсь, что он расстроится, — сказал он.

— Не страшно. Через пять минут он забудет об этом. Дети так же непостоянны, как... как...

— Как любовники, — подхватила мадам Вальтези, которая курила сигарету в кресле у окна. — И так же быстро все забывают.

— Забывают не только любовники. Забывают все, — уточнил Эсме Амаринт, снисходительно улыбаясь, так, что улыбка подчеркивала крупные черты его лица. — Только тогда,

когда мы вкушаем прелесть забвения, мы познаем искусство жизни. Лично я мечтаю о том, чтобы меня все забыли, но, увы! Я забываем. Даже те, кого я уже давно забыл, помнят меня, и мне приходится притворяться, что я их тоже помню, а это так утомительно.

— Эсме, — сказала миссис Виндзор. — Прошу вас, спойте нам свою песню о случайном прохожем. Она и о воспоминании, и о забвении и о чем-то там еще. Она прелестна. Помню, я даже плакала, когда слушала ее. Или я смеялась? Не помню. Какие эмоции, по-вашему, она должна вызывать? Какой смысл вы вкладывали в нее?

— Никакого. Поэт, который вкладывает смысл в свои стихи, мало похож на поэта. Я спою вам эту песню, правда, она слишком откровенна. Я сочинил ее в Оксфорде за одну ночь, когда был в пьяном угаре. Помню, когда я ее сочинял, я плакал, и слезы мои были прекрасны. Да, я спою ее вам. Она полна печали, светлой печали молодости. Как божественна нежная молодость! С годами приходит безрассудство, а с ним и печальный опыт. Мужчины с опытом всегда веселы. Они видят все, как есть. Увы! До тех пор пока мы не можем видеть вещи такими, какие они есть на самом деле, мы не знаем, что такое жизнь.

Он медленно подошел к фортепиано, сел и заиграл, наполнив воздух заунывными, протяжными звуками, которые, мелькая подобно блику луны, создавали иллюзию мелодии. Потом он запел низким, густым голосом, почти беззвучно, скорее выдыхая звуки, нежели произнося их.

Песня случайного прохожего

Сегодня! — тревожное сердце поет,
Ведь ты не оставишь меня,
Прервав вольной птицы капризный полет,
Покинув ее навсегда.

И нежный рассвет, и пурпурный закат,
И сумерек шепот призывный
Сплетутся в объятиях и задрожат
Над чарами магии дивной.

Сегодня, сегодня — вздыхает душа
Капризного странника в небе,
Ведь ты не покинешь меня никогда,
Оставив в таинственной неге.

И западный ветер, летящий с волной,
Нашепчет мне вслед изумленно
В подлунном просторе с горящей звездой
То чудо, что жду исступленно.

Полет! Полет! Моей страсти полет
Зажечь ты не сможешь свечой,
От искры которой начало берет
Огонь нашей страсти с тобой.

Твой шепот, рыдания, слова сожаленья
Навечно останутся с нами,
Но жизни достойно одно лишь забвенье,
Любовный огонь угаснет с годами.

Полет! Полет! Ах, куда? Почему?
Что знает об этом душа?
Я вижу страданья, когда я лечу,
И чувствую сердцем врага.

Я слушать хочу соловьиные трели
В честь Господа или кумира.
И крылья мои пока не успели
Устать, летая по миру.

Когда замер последний аккорд, раздался голос миссис Виндзор.
— Теперь я вспомнила. Тогда я плакала от грусти. Эта песня так печальна.

— Да, — подхватила мадам Вальтези, — она так же уныла, как Дерби¹ в дождливую погоду или как день, проведенный на

¹ Дерби — главный приз в скаковых и беговых испытаниях лошадей на ипподроме. Название происходит от Эпсомского Дерби, проводимого

побережье. Надеюсь, лорд Реджи, ваш хорал будет веселее. Унынию мы предаемся в гостинной, а в церкви самое место для веселья. Признаюсь, безбожное веселье влечет меня своим великолепием. Это напоминает мне хор заговорщиков в «Гугенотах»¹. Я его слушала еще в детстве. Да, детство — пора невольного подслушивания. Мы часто слышим столько всего ненужного! Мы слышим то, что не следует слышать.

— Именно так, — сказал Эсме, вставая из-за пианино. — А зрелость — пора, когда мы говорим то, что не следует говорить. Только делать это следует намеренно, иначе вас сочтут чрезвычайно неприличным. Это и есть искусство общения. Цель — это все. Безыскусная непристойность обречена на провал. Иветт Жильбер² нанесла ей сокрушительный удар, правда она еще встречается в сочинениях Овидия³ и стихах Артура Симондза⁴. Почему неизвестные поэты настолько неэстетичны и почему они воображают себя грешниками? Какие странные фантазии у необразованных людей. Среди неизвестных поэтов нет ни одного грешника, а среди истинных художников — ни одного праведника. А уж если кто-то и захочет быть праведником, он должен сделать праведность своей профессией, всепоглощающим занятием, не оставляющим места больше ни для чего. Это должно стать его профессией. Вы когда-нибудь встречали праведника, который на какое-то время переставал им быть? Нет, добродетель подобна водовороту. Она затягивает и сбивает с ног. Наслаждение так же

в Англии в Эпсоме и получившего свое имя от Эдварда Смита Стэнли, 12-го графа Дерби, учредившего эти скачки в 1780 г. для лошадей 3-х лет чистокровной верховой породы на дистанцию 1,5 мили (2414 метров).

¹ «Гугеноты» — опера Джакомо Мейербера (1791–1864), немецкого и французского композитора. Якоб Либман Бер (впоследствии присоединил к своей фамилии фамилию деда — Мейер) является создателем жанра французской большой оперы; его творчество оказало значительное влияние на европейский музыкальный театр эпохи романтизма.

² Иветт Жильбер (1867–1944) — французская певица.

³ Публий Овидий Назон (43 до н. э.) — великий римский поэт. Он жил в Риме и вел беззаботную жизнь богатого человека, занимаясь тем, что было ему по душе — поэзией. Первые известные его произведения — эротические поэмы «Наука любви» и «Лекарство от любви». Они не чужды натурализма.

⁴ Артур Симондз (1865–1945) — английский поэт.

пугает воображение праведников, как если бы воскресная школа случайно оказалась в Мулен Руж, или если бы мистер Тул сочинил каламбур. Порой мне хочется стать праведником, чтобы испытать нечто подобное. Леди Локки, неужели вы и впрямь собираетесь идти спать? Ведь только одиннадцать! Я даже не подозревал, что еще так рано! Мы с Реджи будем всю ночь беседовать о непристойных вещах в духе Уолтера Пейтера, нарушая ночной покой нежными вздохами. Доброй ночи. Пойдемте, Реджи, пойдемте на веранду. Поскольку мы остались одни, я буду развлекать вас своими лучшими афоризмами, о которых не знают даже мои издатели. Я продемонстрирую вам все мое искусство. Я буду общаться с вами на том языке, на каком не говорит ни один из персонажей моих книг. Пойдемте! Юный Эндимион витает в облаках, а его сентиментальная Селена¹ наблюдает за ним из жемчужной колесницы. Тени на лужайке стали лиловыми, а звезды окрасили небосвод пурпурно-малиновым цветом. Наступила глубокая ночь. Позвольте мне блеснуть остроумием, дорогой мой. Иначе мне придется умереть, так и не исторгнув ни одного искрометного афоризма.

XII

В доме царило странное, чуть заметное оживление, без которого в Англии не обходится ни одно посещение церкви. Праведники неизменно суетятся, и даже грешники, которые пытаются встать на путь добродетели, тоже начинают шевелиться. По крайней мере, так считала мадам Вальтези, заявив об этом, стоя в крошечном холле серовато-зеленого цвета, увешанном веерами, и заканчивая застегивать свои длинные замшевые перчатки. На голове у нее, как всегда, была большая широкополая шляпа, в которой, по ее мнению, она чувствовала себя чрезвычайно набожной. Никто

¹ Эндимион — герой мифологической поэмы Дж. Китса. Эндимион — в греческой мифологии знаменитый своей красотой юноша (пастух либо охотник). По одной версии, Эндимион был погружен Зевсом в вечный сон, а Селена, богиня Луны, проезжая по небу на своей колеснице, увидела красивого юношу и влюбилась в него. По другой легенде, Селена сама усыпила Эндимиона, чтобы поцеловать спящего красавца, к которому она питала сильную любовь.

и не собирался оспаривать это. Томми шумно требовал обещанную ему зеленую гвоздику, но лорд Реджи, помня о просьбе леди Локки, сказал, что цветок, который предназначался ему, за ночь увял, причем увял изысканно, утонченно, как увядают грешники, после расцвета, сравнимого лишь с цветением вечнозеленого лавра. Томми, готовый было расплакаться, успокоился, когда ему пообещали, что он будет сидеть за органом и перелистывать ноты. Леди Локки казалась достаточно серьезной, а миссис Виндзор была невероятно рассеянной. Она всегда выглядела рассеянной по утрам в воскресенье, хотя и не замечала этого.

Сегодня миссис Виндзор решила придать своей набожности настолько патриархальный облик, насколько это было возможно; поэтому на ней было простенькое платьице в цветочек и маленькая шляпка с крошечным бантиком и огромным колосом, которая, как она считала, была просто олицетворением святости. Лорд Реджи и Эсме Амаринт выразили свое уважение к предстоящему событию, надев фраки и цилиндры, подчеркивавшие торжественность момента. Лорд Реджи находился в состоянии невероятного возбуждения из-за своего хора.

В сонном летнем воздухе слабо прозвучал перезвон пяти колоколов местной церкви. Это напомнило о требниках, которых при выходе из дома ни у кого не оказалось, за исключением леди Локки. Это привело миссис Виндзор в отчаяние, поэтому тут же возник вопрос о том, есть ли в доме требники.

— Мы не можем появиться в церкви без них, — жалобно сказала она. — Прихожане будут шокированы. Деревенских так легко шокировать. Интересно, есть ли у прислуги требники. Обычно у них всегда имеется нечто подобное, не так ли?

Она вызвала слугу:

— Симпсон, принесите четыре требника, — велела она. — Они есть в доме, я полагаю?

Симпсон выглядел чрезвычайно озадаченным, однако сказал, что пойдет и поищет. Вскоре он вернулся с тремя экземплярами.

— Имеется еще один, мэм, у старшей горничной, — сказал он, вернувшись с подносом, на котором лежали три требника. — Но она делала в нем пометки, когда еще была в Армии Спасения, и теперь не может их стереть, мэм, поэтому она не хочет никому его показывать.

— В самом деле? — заинтересованно произнесла миссис Виндзор. — Ну ладно, в таком случае, мы обойдемся тремя. Вам, лорд Реджи, разумеется, он не понадобится, поскольку вы будете за занавесом. Я совершенно забыла об этом. Думаю, нам следует пройти до церкви пешком. Наша прогулка займет не более десяти минут, и будет выглядеть весьма идиллически, особенно по пыльной дороге. Что ж, нам пора. Паше опоздание грозит скандалом, и мистер Смит будет в ужасе.

— Удивительно! Сама атмосфера пронизана сознанием долга, — воскликнула мадам Вальтези, обращаясь к Амаринту, когда они вышли из дома. — Мы так чудовищно пунктуальны, что я ощущаю себя древним христианином. Интересно, почему наши предки были такими пунктуальными. В наши дни христиане постоянно опаздывают.

— Полагаю, они устали, — ответил он, поправляя гвоздику в петлице. — Вероятно, все наши страдания оттого и происходят, что наши предки были слишком активными. Каждый раз когда я чувствую усталость, я думаю, что мой дед был, вероятно, неутомимым странником. Ах! Какое божественное воскресное утро!

И действительно, над проселочной дорогой разлилась воскресная тишина. Гуси закончили свои светские процедуры на пруду и теперь медитировали в каком-нибудь укромном уголке фермы. Поля благостно зеленели ввиду отсутствия на них тружеников, а в цветущих изгородях птицы щебетали особенно целомудренно, и даже прикосновение летнего ветерка напоминало прикосновение руки епископа к головам коленопреклоненной паствы на конференции. Так или приблизительно так думала леди Локки.

В воздухе то и дело слышался монотонный перезвон колоколов, а по пути встречались бредущие в церковь прихожане в нарядах из тонкого черного сукна или в муслинах, украшенных узорами в виде веточек, и недорогих шляпах.

Миссис Виндзор была довольна.

— Все выглядит вполне благочестиво! — воскликнула она, опуская белую вуаль и раскрывая огромный зонт от солнца. — Я ощущаю себя праведницей. Как приятно чувствовать себя праведницей, не так ли? Намного приятнее, чем просто добродетельной женщиной. Надеюсь, мистер Смит не затянет свою проповедь. Хотя он, кажется, из тех, кто любит их читать. Люди, которым

нечего сказать, как правило, очень долго читают проповеди, ведь так? Они, я уверена, уповают на то, что в этот момент им есть о чем поведать пастве.

— И делают это во всеуслышание, — заметила мадам Вальтези. — Люди, уповающие вслух, крайне утомительны. Я знаю многих. Боже мой, сколько пыли! Я просто утопаю в ней! Скоро мы уже придем?

— Да, — ответила миссис Виндзор. — Там будут те, с кем борется мистер Смит, искореняя праздность. Я надеюсь, он не уничтожит все пороки прежде чем мы доберемся до места. Мне хотелось бы взглянуть хоть на один.

— Мистер Смит определенно спешит, — мрачно произнес Амаринт. — Все священники такие. Они готовы искоренять наши грехи еще до того, как мы совершаем их. Смотрите, вон там идут школьники. Они выглядят необыкновенно опрятными. Сколько людей выглядит очень опрятно — и это все, что о них можно сказать. Половина известных мне мужчин именно такова. Их единственный талант состоит в том, что они умеют умываться. Возможно, именно поэтому гении умываются редко. Они боятся, что их примет за тех, которые только и умеют, что быть опрятными. А как нам вести себя в церкви? Мы войдем и останемся стоять?

— Надеюсь, что все вы будете слушать мой хорал сидя, — довольно нервно произнес лорд Реджи. — Я умоляю вас, леди Локки, обещайте, что будете слушать мой хорал сидя. Поверьте, так его лучше воспринимаешь. Когда стоишь, то постоянно отвлекаешься, осматриваешься и думаешь только о том, чтобы сесть.

— Это равносильно тому, когда вас просят остаться, а сами ждут, уйдете ли вы, — вставила мадам Вальтези, бросив злобный взгляд на Томми, который с наслаждением взбивал ногами пыль.

— Конечно, я сяду, — сказала леди Локки, — если вы этого хотите, но и стоя я тоже могу слушать. Надеюсь, что Джимми Сандз правильно исполнит свою небольшую партию соло. Я буду изрядно нервничать, пока он не закончит петь.

Лорд Реджи посмотрел на нее с искренним удовольствием, если не сказать, с мимолетной страстью. Сейчас она нравилась ему, как никогда раньше.

— Только не смотрите на него слишком пристально, когда он будет петь, — сказал лорд Реджи. — Иначе он возьмет не ту ноту. Он всегда в таких случаях сбивается.

— Жаль, что пристальное разглядывание не оказывает подобного эффекта на всех, — заметила мадам Вальтези. — Лондон стал бы значительно лучше от этого. Там я часами рассматривала людей, но никого из них это не могло сбить с толку.

— Слышите перезвон колоколов? — спросила леди Локки. — Мы пришли вовремя.

Подходя к церкви, лорд Реджи и Томми направились к ризнице, остальные прошествовали к передней скамье, сопровождаемые едва сдерживаемыми восхищенными вздохами прихожан. Особый восторг вызывал мистер Амаринт. Однако он привык к этому. О нем заговорили с тех пор, как он прославился, заявив, что ему понравился экватор, и он готов продолжить с ним знакомство. Всегда, как только интерес публики начинал угасать, он или писал какой-нибудь неприличный рассказ, или выпускал эпиграммы в книге с огромными полями, или сочинял пьесу, начинающуюся, как правило, чужими остротами, или злословил по поводу Северного полюса. Он оклеветал не один известный и до той поры уважаемый всеми океан, и ввел в конфуз саму природу своими открытыми атаками против нее. В данный момент он поклонялся зеленой гвоздике, о чем писали во всех газетах. А когда и это выйдет из моды, у него в запасе были идеи либо выпустить свою версию Библии, оставив лишь художественные, с его точки зрения, места, либо написать стихотворение, посвященное мистеру Стиду¹, чей «Обзор Обзоров»² всегда вызывал в нем чуть меньше восхищения, чем произведения главной юмористки мисс Эдны Лайал³, равно как и ночные фантазии мисс Олив Шрейнер⁴. Жители Чинкота, открыв рты, таращились на его зеленую гвоздику и завитые локоны, а проповедь, которую уныло бормотал мистер Смит,

¹ Стид — редактор *Пэлл Мэлл Газетт*.

² Название журнала.

³ Эдна Лайал (1857–1903) — псевдоним Ады Эллен Бэли, английской романистки, автора 18 романов.

⁴ Олив Шрейнер (1855–1920) — южноафриканская писательница.

воспринимали с очень равнодушным выражением лица, как оперу «Фауст» в конце театрального сезона.

Лорд Реджи и Томми были полностью скрыты занавесом, который отгораживал скамью органа. Однако присутствие и волнение лорда Реджи выдавало суматошное поведение Джимми Сандза, который метался от своего места к органу, чтобы получить указания, а потом бежал обратно, чтобы шепотом передать их своим юным товарищам. Деревенский органист на какое-то время был отстранен от своей высокой должности, и орган всецело оказался в распоряжении лорда Реджи. Это стало очевидным во время службы, судя по резкому чередованию громких и тихих звуков, полному отсутствию педали и постоянному использованию *vox humana*, когда прекращало звучать соло и начиналось пение псалмов, что приводило к полному расстройству хора и крайнему удивлению прихожан.

В начале второго отрывка из Библии о присутствии лорда Реджи вновь заявил внезапный музыкальный пассаж, полностью заглушивший строки из четвертой главы Евангелия от Матфея и заставивший задрезбездать цветные витражи в окнах в дальнем конце зала, как во время землетрясения или конца света.

— Что он делает? — шепотом спросила мадам Вальтези у Амаринта. — Разве такое есть в Библии?

— Нет, — ответил Амаринт, поднимаясь со своего места. — Как восхитительно! Я никогда в своей жизни не слышал ничего подобного. Да, импровизация — величайшее искусство. Такой эффект может произвести только экспромт.

Исполнение хорала прошло успешно, хотя Джимми Сандз пел довольно слабо и невыразительно, возможно оттого, что никто из присутствующих гостей миссис Виндзор не уделял ему должного внимания во время выступления.

— Он, очевидно, рассчитывал на то, что мы будем смотреть только на него, — заметила мадам Вальтези после выступления. — Иначе это трудно объяснить. В следующий раз мы постараемся его лучше разглядеть. Однако его пенис внесло необходимый штрих.

Миссис Виндзор поздравила мистера Смита с его восхитительной службой и выразила сожаление по поводу того, что ему не удалось прочитать молитву. Выполнить, по ее мнению, эту формальность было невозможно из-за яркого выступления

лорда Реджи, который, забыв о ней, как только проповедник произнес «Аминь», разразился продолжительным музыкальным пассажем, закончившимся громкой фугой Баха, исполненной без помощи педали. Викарий тем временем пытался изловчиться и ненавязчиво вставить слова молитвы в секундный промежуток относительной тишины, вызванный нажатием *vox humana* без аккомпанемента.

— Однако, — сказала миссис Виндзор, — я осмелюсь сказать, что это вовсе необязательно, не так ли? Не стоит расстраиваться из-за таких пустяков.

— В следующий раз он сможет, говоря о каре небесной, не грозить проклятием, и это будет равносильно тому, как если бы он прочитал молитву, — сказала мадам Вальтези, глядя на Амаринта.

— Служба прошла удивительно идиллически, — продолжала снисходительно миссис Виндзор. — Все было просто великолепно и так изысканно! Ах, мистер Смит, несмотря на то, что вы священник, я не сомневаюсь, что у вас пылкий темперамент.

— Полагаю, что нет, — мрачно произнес мистер Смит. — Искренне верю, что нет. Иметь пылкий темперамент — это грех, с которым следует бороться, чтобы его искоренить. В наши дни, как я успел заметить, любой совершаемый грех оправдывается пылким темпераментом.

Разговаривая таким образом они подошли к дому, и леди Локки обратилась к лорду Реджи, который шел с ней рядом, все еще переполненный эмоциями от своего выступления:

— А вы, лорд Реджи, тоже относитесь к тем, кто все поступки оправдывает темпераментом? Мне кажется, что в словах мистера Смита есть доля правды.

— Уверен, что темперамент является путеводной звездой для любого человека, — ответил он.

— Слепой ведет слепого.

— Быть слепым — прекрасно. Зрячие, как правило, избегают тех вещей, которые сулят наивысшее блаженство. Эсме считает, что быть ведомым намного прекраснее, чем самому искать путь.

— Мне не интересно мнение мистера Амаринта, — ответила она понизив голос.— Его афоризмы и есть его мнение. Его речи и есть его поступки. Если он замолчит, то перестанет дышать.

— Вы совершенно не знаете Эсме, — сказал Реджи.

— Зато вы знаете его слишком хорошо, — ответила она.
Лорд Реджи как-то странно на нее посмотрел.

ХIII

Воскресный полдень — особенное время. Даже для нерелигиозных людей, не имеющих привычки ни вздремнуть, ни совершить еженедельный моцион, ни написать бесполезное письмо в Новую Зеландию — почему бесполезные письма неизменно пишут в воскресный полдень? Так вот, даже неверующие, как правило, находятся в необычном состоянии духа в выходной день в полдень. Они воспринимают его как день отдыха, когда в воздухе царит некая атмосфера ортодоксальности, которая действует даже на них. Возможно, именно она заставляет этих людей почувствовать себя неординарными. Она, так или иначе, волнует их.

В деревне, в особенности летом, воскресный полдень окутывает особым очарованием каждого. От него никуда не деться. Все попадают под его странное влияние, даже помимо собственной воли, и становятся в какой-то степени другими, непохожими на себя. В воскресный полдень серьезные люди часто становятся легкомысленными, а легкомысленные люди часто оказываются в постели на грани слез. Бойкая, дерзкая простолюдинка вдруг, по непонятной ей самой причине придерживает язычок, а какой-нибудь простак впадает в ступор, уткнувшись подбородком в жилетку и пребывая в забытии. Истома царит в воздухе и настраивает на благопристойные беседы ни о чем. Воздух просто пропитан ею. Она никому не дает покоя. Те, кто занимают высокое положение и, таким образом, у кого есть средства к существованию, стремятся подражать незадачливым простолюдинам и бродят среди полей, посасывая соломинку и заложив руку за спину. Людей, у которых нет слуха, обуревают желание постоянно что-то насвистывать, в то время как настоящий певец нем как рыба. Человеческое сознание занято мыслями о ленче, а перспектива вечернего чая занимает мысли до такой степени, которую хоть и не назовешь обжорством, но трудно считать нормальной. Собаки храпят громче обычного, а признанный страдалец от бессонницы спит неприлично крепко и так, что никакая красавица из волшебной сказки не сможет его добудиться. Несомненно, в воскресенье

весь мир отдыхает. В этом и есть одно из его главных достоинств. Прекрасно вот так побездельничать хотя бы раз в неделю.

Именно такой воскресный полдень не мог не подействовать и на людей, собравшихся в доме миссис Виндзор, как заметил бы проницательный наблюдатель, проникнув в очаровательный тенистый сад, в котором было достаточно места для прогулок среди роз и причудливо выстриженных тисовых деревьев.

Мадам Вальтези, например, вязала, что само по себе не укладывалось в голове, поскольку раньше никто никогда не видел ее за этим занятием, миссис Виндзор бродила по саду в садовых рукавицах, с маленькой лопаткой и парой ножниц, разрушая цветочные клумбы и всем видом показывая, что исполняет свой долг и покорно несет почти что священную ответственность. Мистер Амаринт читал газету с видом женатого человека, лорд Реджи лежал в гамаке и пытался ловить мух, хлопая в ладоши. Леди Локки находилась в доме — она писала бесполезное письмо в Новую Зеландию, о котором упоминалось выше, а Томми, устав капризничать за ленчем, спал, и ему снились злые черные жуки, что нельзя было назвать кошмаром, но все же лишало его сладкого, здорового сна, который, как говорится, позволяет держаться подальше от врачей.

Да, это был самый настоящий воскресный полдень, жаркий и томный. В воздухе жужжали пчелы, Банг был занят исследованием угольной ямы, очевидно думая, что где-то там зарыт клад. Все было овеяно скукой. Мадам Вальтези спустила петли, лорд Реджи так и не преуспел в ловле мух, а мистер Амаринт никак не мог сосредоточиться на содержании газетных статей. Налицо было воздействие воскресного дня, когда мозг отказывается работать. Колокольный перезвон, возвещавший о начале вечерней службы, застыл где-то в воздухе и затих, но никто и не думал шевелиться. Очевидно, весь идиллический энтузиазм, а с ним и религиозный, иссяк. Воцарилось молчание. Медленно близился час вечернего чаепития. И теперь Амаринт, прочитав все объявления в газете, устало отложил ее, и, едва сдерживая одолевавшую его зевоту, лениво обвел взглядом присутствующих. Зацепив блуждающим взором миссис Виндзор, увлеченную дилетантским садоводством деструктивного характера, лорда Реджи в гамаке и сидевшую на низенькой скамеечке мадам Вальтези, у которой спустились петли, он вздохнул и произнес:

— Газеты так утомляют. Интересно, как выглядит журналист? Я всегда представлял его человеком с очень большой головой, знаете ли, чрезвычайно большой, оттого что в ней ничего нет — пусто.

— Я думал, что журналисты — те, кто продают газеты на улице, на углу, — сказал лорд Реджи.

— О! сомневаюсь, что они выглядят так живописно, — заметил Эсме, вновь подавляя зевоту. — Мадам Вальтези, ведь вы должны это знать, у вас же собственный театр. Вам приходится с ними сталкиваться?

— Я не могу с вами беседовать, мистер Амаринт. Разве вы не видите, что я занята вязанием? — отозвалась она.

— Один стежок, сделанный вовремя, стоит девяти¹? Интересно, почему так происходит, что все то, чем мы не любим заниматься, мы делаем в воскресенье? Я целую вечность не читал газет. Не читая газет, можно гораздо больше узнать о том, что происходит в мире. Однажды я написал статью в одну газету, но это было еще до того, как я повстречался с Сала. С тех самых пор я прихожу в ужас при одной только мысли, что, если я опять это сделаю, то стану на него похож. А он, судя по его стилю, — мексиканец. Я встретился с ним на званом обеде, и на протяжении всего обеда, пока я ел, он рассказывал мне о каких-то событиях, о которых я до той поры и не слышал. После, в гостиной он прочитал лекцию. Я, правда, запомнил, о чем — что-то вроде «Что я знаю о яйцах». А знал он очень много. Было чрезвычайно поучительно и неинтересно. Мне кажется, он сказал, что запатентовал свою лекцию. Разве такое возможно?

— Эсме, вы несете чушь! — сказала мадам Вальтези, спустив еще две петли якобы специально.

— Надеюсь, да. Те, кто говорят серьезно, напоминают тех, кто бьет щебень на дороге — они оставляют пыль и осколки. Чем сейчас занимается миссис Виндзор?

— Ищет слизней, — ответил лорд Реджи.

— Зачем?

— Чтобы истребить их.

¹ Англ. поговорка.

— Какой ужас! Они так мирно живут в розах. Давайте поговорим о религии. Мне хочется почувствовать себя набожным. О! Вот и леди Локки. Леди Локки, мы как раз собираемся побеседовать о религии.

— Неужели? — отреагировала она, медленно входя в комнату. После написания письма в ее облике появилось что-то, напоминающее жителя колонии. — И что вы знаете о религии?

— Ничего. Именно поэтому я хочу говорить о ней. Легкое невежество так эстетично.

— Это слишком очевидно, — сказала мадам Вальтези. — Невежественные люди всегда легкомысленны, а вот по-настоящему умные люди никогда не носят очки. Я уверена, что ношение очков давно вышло из моды. Удивляюсь, почему немцы до сих пор продолжают их носить.

— Нация, имеющая такую армию, может позволить себе все что угодно. Даже постоянные разговоры о политике и о пиве. О! Миссис Виндзор только что пропустила слизня. Я могу судить об этом по тому, как она снимает рукавицы, пытаюсь не выглядеть слишком великодушной. — Неужели уже пора пить чай? — эти слова Эсме относились уже к миссис Виндзор, когда она подошла к ним, немного раскрасневшаяся от затраченных усилий. — Я интересуюсь этим лишь потому, что не испытываю жажду. Чаепитие тем и восхитительно, что никто не хочет пить чай. По этой причине мы от него в восторге. Оно похоже на смерть. В нем, как в смерти, есть что-то изысканно-восхитительное — оно удивительно бессмысленно.

— Я видела нескольких слизней, — гордо объявила миссис Виндзор, — но не смогла их поймать. Они так быстро передвигаются, по крайней мере когда напуганы. Вы не поверите, когда я обнаружила одного под листочком, он вздрогнул, как человек, чей сон нарушили. Потом он упал, и я больше не могла его найти.

— Похоже, у слизней есть нервы, — сказал Реджи, выбираясь из гамака. — Они способны раздражаться, как переутомленные люди. Только представьте себе вздрагивающего слизня! В этом есть некая тайна! Слизень, пугающийся собственной тени. А вот и чай! Миссис Виндзор, а где будут стоять тенты для завтрашнего мероприятия?

— В конце лужайки для крокета. Мистер Смит говорит, что дети ждут этот день с нетерпением. Эсме, вы должны выступить

перед тем, как они споют церковный гимн. Они всегда заканчивают пением гимна. Мистер Смит считает, что он их успокаивает.

— Интересно, успокоило бы это меня, когда я бываю взволнован? — сказал Эсме, рассуждая над чашкой чая.

— А разве вы когда-нибудь бываете взволнованным? — удивилась леди Локки.

— Иногда, когда мне удастся сочинить какой-нибудь изысканный афоризм, который дает право почувствовать себя благодетелем человечества. Только представьте, как это восхитительно. Вы когда-нибудь испытывали такое?

— Думаю, нет, — засмеялась леди Локки.

— В таком случае, милая леди, вы не знаете, что такое настоящая жизнь. Завтра я почувствую себя благодетелем, поскольку намереваюсь сочинить для детей несколько блестящих афоризмов, подобных утренней росе, сверкающей в лучах солнца. Миссис Виндзор, я расскажу детям об искусстве, удивительном искусстве осмысленного легкомыслия. После того как дети устанут от игр, забав и милых идиллических радостей, укройте их в тени кедра, пока будет нещадно палить солнце, имитируя позднего Тернера, как это обычно происходит в деревне. Именно в этот час я выступлю перед детьми с речью, скажу им несколько красивых афоризмов, которые они смогут легко забыть. Говорить стоит только о том, что забывается. Так же, как и делать стоит только то, что способно удивить мир.

— Удивить мир можно практически всем, чем угодно, — сказал лорд Реджи. — Маргарет Теннант¹ смогла удивить всех, когда вышла замуж за секретаря Министерства внутренних дел. Людей легко удивить любым поступком. Например, Эсме. Он удивляет всех, потому что он парадоксален и осмеливается вывернуть наизнанку французскую драму. Я тоже вызываю у людей удивление, потому как я никогда не езжу в Херлингем² и никогда не читаю трактаты миссис Хампфри Ворд. Удивление вызывает и рождение мистера Глэдстона сразу в нескольких местах одновременно, как будто он мог родиться в разное время.

¹ Теннант, Маргарет (1864–1945) — общественный деятель, писательница (известная как Марго).

² Парк и стадион в Лондоне.

А Золя¹! Он оказался отвратительно респектабельным человеком. Чему только мир не удивляется!

— Люди способны удивляться любому благородному поступку, — сказала мадам Вальтези. — Однажды я совершила такой поступок. Совсем юной девушкой вышла замуж за человека, единственного на свете, который меня не любил. Я считала, что ему следует изменить свое мнение обо мне. Все, кто меня знал, были ошеломлены.

— Если мы способны удивлять мир добрыми поступкам, и мы же и виноваты, — заметила леди Локки, — сами к этому приучили.

— Для меня нет ничего ужаснее, чем обнаружить добродетель в человеке, которого никогда не подозревал в праведности, — сказал Эсме, грациозным жестом ставя чашку с видом мученика. — Это то же самое, что найти иголку в стоге сена и уколиться. Если в нас есть благородство, то об этом следует предупреждать. Когда-то я знавал одну даму, которая упала замертво, обнаружив живую мышь в кармане своего платья. Благородство похоже на живую мышь. Оно вызывает такую же реакцию. Действительно, добродетель изумляет нас больше, чем порок. Ведь, согласитесь, нас не удивляет человек, превратившийся в грешника. Но каково же наше удивление, когда нас пытаются заставить поверить в то, что кто-то стал праведником!

— Терпеть не могу праведников, — заявила мадам Вальтези с чувством собственного достоинства.

— В таком случае, вам просто необходимо держать одного из них на поводке возле себя, — сказал Эсме. — Всегда приятно иметь рядом того, кого ненавидишь. Это все равно, что пережить шторм или родиться сиротой. Когда-то я был знаком с одним сиротой от рождения. Ему посчастливилось никогда не испытывать ни материнских ласк, ни заботливых нравочений отца. В нем было что-то величественное. Человек, не познавший ничьих забот. Жаль, что не все рождаются сиротами!

— Пожалуй, я с вами соглашусь, — сонно протянула миссис Виндзор. — Это избавило бы родителей от многих хлопот.

¹ Золя, Эмиль (1840–1902) — французский писатель, один из самых значительных представителей реализма второй половины XIX века.

— А детей — от излишнего любопытства, — добавил Эсме. — У меня двое сыновей, и их интерес к моему прошлому сродни моему беспокойству за их будущее. Боюсь, что они вырастут примерными мальчиками. Они обожают крикет и не любят читать стихи. Именно таких мальчиков англичане считают примерными.

— А каких девочек считают примерными? — поинтересовалась леди Локки.

— О! Девочки всегда примерны, пока не выйдут замуж, — ответила мадам Вальтези. — А после замужества это уже не имеет никакого значения.

— Юных англичанок можно сравнить с деревенским маслом, — сказал Эсме. — Они такие же свежие. Увы, больше о них сказать нечего.

— Однако и этого вполне достаточно, — заметила леди Локки.

— Я так не думаю, — вмешался лорд Реджи. — Все, что заслуживает внимания, должно слегка утратить свою свежесть. Любой плод несъедобен на стадии своего цветения. Душа, которая чиста и наивна, вряд ли может называться душой. Она должна быть окрашена чувствами. Только чувства могут творить чудеса. Их глубина и яркость способны одухотворить даже портрет.

— Да, — согласился Эсме. — Лицо должно быть молодым, а душа старой. Лицо должно оставаться беззаботным, а душа — знать все. Только тогда рождается очарование.

— Очарование может быть и дьявольским, — заметила леди Локки.

— Очарование — это искусство. Оно так же, как искусство, не может быть хорошим или плохим, — возразил Эсме. — Именно по той причине, что мы различаем хорошее и плохое искусство, у нас в Англии его не существует. Глазго¹ наготу считает позором, однако даже в Библии говорится, что естественное состояние человека — быть нагим и бесстыжим. А поскольку Глазго находится в Шотландии, она, естественно, подает пример Англии. У нас нет искусства. У нас есть только Королевская академия, которая славится своей отвратительной кухней и прической президента, имеющего благие намерения. Наши художники, вслед за мистером Грантом Алленом²,

¹ Глазго, Элен Андерсон Голсон (1874–1945) — американская романистка.

² Аллен, Грант (1848–1899) — английский художник.

называют свои неудавшиеся работы «халтурой». Они любят это слово. Оно оправдывает все, что плохо сделано. Они открыто и даже с важностью говорят о своей несостоятельности и продолжают зарабатывать себе на пропитание, жертвуя своей гениальностью, как Молох¹ детьми. И потом, люди склонны верить в иллюзию. Мистер Грант Аллен, несомненно, мог бы стать Дарвиным, но Дарвин никогда бы не смог быть Грантом Алленом. Однако какой смысл говорить о том, чего нет? В Англии нет искусства. Может быть, обсудим последний роман? — предложила мадам Вальтези. — К сожалению, я его не читала. Мне сказали, что в нем куча непристойных афоризмов и нет никакого намека на сюжет. Совсем как в жизни!

— Кто-то на днях сказал мне, что жизнь похожа на французскую комедию, — произнесла миссис Виндзор. — Она также полна сюрпризов.

— Надеюсь, что не таких, как во французской комедии, — изрекла мадам Вальтези. — Эсме, меня утомило вязание. Пригласите меня в гостиную и спойте мне песню о Франции. Так хочется не думать об Англии.

— Леди Локки, не желаете прогуляться по саду в тени тисовых деревьев? — спросил Реджи. — Я вижу, миссис Виндзор хочет почитать «*Monsieur, Madame et Bébé*»². Она всегда ее читает по воскресеньям.

Леди Локки приняла его приглашение.

XIV

Когда в тот воскресный вечер лорд Реджи пригласил леди Локки на прогулку в сад, в котором росли тисовые деревья, он был полон решимости сказать ей о том, что был бы счастлив жениться на ней. Для подобного признания воскресный вечер, как ему казалось, подходил как нельзя лучше, поскольку придавал некую торжественность словам, которые в иной обстановке сами по себе не могли произвести впечатления. Но случилось так, что разговор зашел не в то русло, — беседа всегда имеет обыкновение

¹ Молох — карфагенский бог, в жертву которому приносили младенцев.

² «*Monsieur, Madame et Bébé*» — сборник рассказов о семейной жизни, получивший большую популярность. Автор Энтони Густав Дроз (1832–1895) — французский писатель.

вестись в каком-либо русле, — однако на сей раз она совершенно не имела отношения к браку. Разумеется, с помощью ряда искусных приемов лорд Реджи смог бы задать нужный ей тон и пропеть о любви. Но вечер был слишком душный для подобных усилий, поэтому, пока не подошло время переодеться к обеду, их разговор ограничился рассуждениями на тему влияния искусства на природу и обсуждением его хорала.

Что касается леди Локки, то она как настоящая женщина почувствовала истинные намерения своего собеседника, что было вполне естественно, и, возможно, была немного удивлена, что он не смог претворить их в жизнь; однако она не выказала никаких чувств и удалилась в свою комнату, не ощутив ни радости, ни разочарования. Леди Локки была уверена, что лорд Реджи собирался задать ей сакраментальный вопрос, и теперь знала наверняка свой ответ на него.

Да, она попала под очарование этого томного, необыкновенного юноши, который мог изгибаться подобно египетскому циркачу, передвигающемуся по песку зигзагами, на одних руках и заложив ноги за голову. Еще два-три дня назад она серьезно задумывалась над тем, что ответить ему в случае, если он предложит связать с ним жизнь навеки. И эти чувства не были материнскими чувствами, — это было нечто другое. Когда однажды он случайно коснулся ее руки, она почувствовала, как учащенно забилось ее сердце, что уже говорило само за себя. Но сейчас к его портрету добавились новые штрихи, что изменило ход ее мыслей и заставило спуститься на землю. Возможно, она даже не осознавала, что обрывок разговора между лордом Реджи и Томми, случайно подслушанный у раскрытого окна, утвердил ее в решении встретить его предложение отказом. Тот разговор открыл ей глаза и в одно мгновение показал, как пустое позерство может действовать на тех, кому оно не свойственно.

В ее материнском сердце вспыхнул гнев при мысли о том, что Томми, сын ее покойного мужа, военного, может превратиться в подобного юношу, которого она сама же окрестила «современным», и пока ее сердце пылало гневом, неведомым ей гневом, мозг ее принял здравое решение — положить конец зарождающемуся чувству. Она по-прежнему считала лорда Реджи не более чем капризным позером, одержимым страстью к подражанию,

свойственной безвольным натурам. Она все еще не могла понять, чего она сама хочет. Но в ней уже созрело и укрепилось решение не становиться леди Реджи Гастингс. И все же она хотела, чтобы лорд Реджи попросил ее руки. Он нравился ей, и как истинной женщине ей, естественно было бы приятно услышать от него признание, пусть даже притворное признание в любви. Она понимала, что он непременно разыграет такую сцену, и у нее появится шанс прочитать любовную проповедь, которую она уже мысленно сочинила.

Добродетельные женщины любят читать проповеди тем, кто им нравится, а лорд Реджи очень нравился леди Локки, и она страстно желала сказать ему об этом.

Но в тот вечер он ни в чем ей не признался, и ей оставалось только ждать. Погода в Суррее, которая за все это время ни разу не подвела, и в этот понедельник с утра радовала по-прежнему. Все было готово к приему детей. Тенты были установлены, всевозможные предметы для игр и забав были расставлены по всей лужайке, ожидая своего часа и не боясь ничего кроме дождя, который мог испортить праздник. Эсме целое утро готовил речь, сочиняя прозрачные афоризмы. Остальные обитатели «Пристанца» были ничем не заняты и пребывали в состоянии тихой грусти, которое у англичан в крови.

В четыре часа со стороны пыльной проселочной дороги послышалось громкое пение, возвещавшее о прибытии желанных гостей, которые во главе с мистером Смитом распевали церковный гимн и, таким образом, выражали свои эмоции и восторг. Слова гимна, имевшие отношения к обрядовым доктринам, были светлыми, однако недостаточно благочестивыми, а музыка — в духе Гуно — была пронизана романтическими страстями и чувством неразделенной любви. Мистер Амаринт заметил, что гимн звучит, как обращение к «Парижскому Эросу»¹ и оваян любовными напевами Ковент-Гардена.

Миссис Виндзор устало вышла навстречу прибывшим гостям, приветствуя их широким, ничего не значащим жестом, который

¹ Роман известного французского писателя Жюль Романа (1885–1972). В романе с поразительной художественной силой и объективностью изображены любовь и эрос Парижа. Сладострастно-любовные токи города пронизывают жизнь героев, незримо воздействуя на их души и судьбы.

с одинаковым успехом мог относиться ко всем школьникам королевства. И если миссис Виндзор удалось произвести впечатление на детей, то мадам Вальтези напугала их тем, что с каменным спокойствием сфинкса рассматривала их в свой черепаховый лорнет.

Проведением игр занимались учителя, однако леди Локки, Томми и лорд Реджи тоже принимали участие в некоторых из них. После чаепития, прошедшего под самым большим тентом в трепетном восторге, и после еще нескольких игр мистер Смит раздал небольшие подарки всем детям — некоторые испытывали неловкость от того, что в присутствии «знати» вынуждены были скрывать свою неземную радость.

Вскоре после этого мистер Смит ушел, поскольку должен был нанести визит одному больному прихожанину. И когда горизонт окрасился закатом, достойным кисти Тернера, миссис Виндзор распорядилась собрать всех детей под огромным кедром на лужайке, чтобы они могли послушать речь Эсме Амаринта, давно им обещанную.

Сад в тот момент представлял собой очаровательную картину. Солнце, как уже было сказано, склонялось к западу, что напоминало декорации к хорошо отрепетированной сцене в каком-нибудь лицейском театре, сцене, в которой искушенный осветитель сыграл не последнюю роль. В золотых лучах заходящего солнца плавно струилась черная лента грачей, летящих в родные края. Чудовищные тисы отбрасывали бесформенные тени на гладкий бархат лужайки. Воздух был напоен густым ароматом цветов. Под раскидистым кедром собралась большая живописная группа раскрасневшихся, возбужденных детей, сдерживаемая с флангов более степенными учителями. Перед ними поджав хвост сидел Банг и учащенно дышал, свесив язык на бок чуть ли не до земли. Миссис Виндзор, мадам Вальтези, леди Локки и лорд Реджи устроились на скрипучих садовых стульях, а Томми в своем матросском костюмчике бегал с места на место, не в силах сдержать полнейший восторг. В центре всего этого находилась фигура самого Эсме Амаринта, который стоял, опершись на черную эбеновую трость с серебряным набалдашником, обозревая свою аудиторию с особой самодовольной улыбкой, такой характерной для его крупного лица. Перед самым его выступлением миссис Виндзор подбежала к нему и прошептала на ухо:

— Никаких намеков на классику, пожалуйста, Эсме. Я обещала мистеру Смиту, что не будет ничего подобного. Он считает классические аллюзии разрушительными. Разумеется, он неправ — добродетельные люди всегда ошибаются, но, вероятно, нам следует выполнить его просьбу, поскольку он священник, вы же знаете.

Эсме выразил согласие, грациозно склонив завитую голову набок, и, взвешивая каждое слово, стал говорить четко и неторопливо:

— Искусство безрассудства, — начал он, — я бы сказал, прекрасное искусство осмысленного легкомыслия существовало всегда, начиная с незапамятных времен, от сотворения мира, когда, как нам известно, Адам в своей восхитительной наготе гулял по цветущим садам Эдема, и до пышного расцвета нынешнего девятнадцатого века, когда мы так изысканно живем и страдаем.

Во все времена душа человека, так или иначе, стремилась к безрассудству, как природа стремится подражать искусству, а старость и опыт черпают вдохновение у молодости, чье удивительное легкомыслие таится в греховной книге страсти. Испокон веков существовали искренние поборники безрассудства, одержимые священным желанием достигнуть высших его форм, и которые с невероятным упорством продолжают проявлять желание проникнуть в океан человеческих чувств и достучаться до вечно мятущихся душ избранных. Однако, несмотря на то что на заре цивилизации уже существовали одержимые искатели безумств, их поиски никогда не проходили с такой беззаветной преданностью и такой очаровательной самоотверженностью, как это происходит сегодня. Мы только сейчас начинаем осваивать азы прекрасного искусства безрассудства.

Здесь Эсме переложил свою трость в другую руку и взглянул на лорда Реджи с нежной, самодовольной улыбкой, и даже не откашлявшись, продолжил:

— Человеческий разум, однако, склонен к некоторым заблуждениям, которые очень мешают надлежащему развитию безрассудства и ужасно тормозит эволюцию традиционного в нетрадиционное, разумного в абсурдное. Приведу только несколько примеров. Из века в век непросвещенные существа — философы, мудрецы и мыслители, — говорят нам, что дети должны слушаться родителей, старики должны направлять молодых, что

красота — это творение природы, а разум правит миром. Из века в век нам внушают мысль о том, что в самоотречении мы находим покой, а в отказе от пищи — удовольствие.

Мужчины и женщины, вместо того чтобы услышать друг друга, остаются глухи к соблазнительным призывам безрассудства. Они так и сходят в могилу со всеми своими высокими представлениями о жизни, не успев ни высказаться, ни выразиться, ни оставить следа среди тех одержимых здравомыслящих людей, которые их окружали. Искусство безрассудства большинством из них затаптывается в пыли, а они сами — несчастные благородные существа — приносятся в жертву приличиям, респектабельности, здравому смыслу и еще тысячам абсурдных идолов, названия которых так же раздражают слух, как и монотонные соловьиные трели, звучащие диссонансом в последние дни мая, и чьи имена, будь они написаны на бумаге или, как раньше, нацарапаны слоновой костью на воощенных табличках, неприятны глазу так же, как кричащие краски Атлантического океана или невообразимое уродство ясного летнего дня в центральных графствах Англии.

Но, наконец, кажется, появилась надежда на лучшее — на вспышку зари в доселе мрачном небе. Малиновая звезда взошла на востоке, указывая всем благородным людям — и мужчинам, и женщинам — выход из узкой, прямой колеи, по которой они так долго брели, спотыкаясь. Я с трепетом осмеливаюсь верить в то, что грядет яркая эпоха расцвета безудержного безрассудства, и поэтому я обращаюсь к вам, прелестные юные создания, и призываю вас ценить вашу молодость. Будьте изысканно безрассудны. Поскольку только в молодости, в нежной, восхитительной молодости, вы можете приобрести начатки прекрасного искусства безрассудства. Старея, мы настолько обрастаем отвратительным лишайником мудрости и опыта, покрываемся наростами знаний и сгибаемся под их тяжестью, что нам остается только учить. Мы теряем способность учиться, и с нами происходит то, что неизбежно происходит со всеми учителями.

В этом месте выступления Эсме лицо директора школы, невзрачной личности, выдававшей собственное чванство за здравомыслие, начало меняться — как проектор меняет картинки на экране — и каждое выражение лица имело оттенок тревоги и негодования. Оглядываясь украдкой, он смотрел на детей, переминаясь с ноги

на ногу, как мальчик, которому читают нравоучения. Эсме отметил его беспокойство с большим удовольствием.

— Одни поучают других для того, чтобы скрыть свое невежество, другие улыбаются, чтобы скрыть свои слезы или грех, или чтобы отвлечь внимание любопытных от размаха и непоколебимой стойкости собственной добродетели. Прекрасное молодое поколение учится жить для своего удовольствия, а не в угоду общественному мнению, и не ради условной морали Миссис Гранди¹, которая очень скоро останется сидеть в одиночестве в своих старомодных нарядах, неряшливая, беспомощная, без своей *debutante*², — некая предводительница провалившегося и снискавшего дурную славу мероприятия. Да, благоразумию приходит конец, и звезды уже начинают сверкать на лиловом небосклоне безрассудства.

Увы! Не всем нам дано быть истинно легкомысленными. Обычай стареть превращает благоразумие в привычку, передаваемую из поколения в поколение тысячами из нас, и все попытки нарушить эту традицию, и мои, и лорда Реджи, — здесь он указал белой пухлой рукой на Реджи, — и еще лишь нескольких, совсем немногих людей, среди которых я могу выделить мистера Оскара Уайльда, пока не увенчались успехом — нам не удалось вырвать с корнем это ядовитое растение из цепких рук человеческой природы. То, что считалось тлетворным для наших ограниченных предков, по-прежнему остается безнравственным для многих из нас. Мы до сих пор руководствуемся старыми добродетелями, и все еще пугаемся новых грехов. Мы по-прежнему боимся оказаться в ласковых объятиях безрассудства и потопить наши нравственные порывы в глубине его прекрасных очей. Однако многие из нас уже в достаточно почтенном возрасте, и поверьте мне, пожилые люди быстро теряют божественную способность к неповиновению. Главное, к чему я вас призываю, дети, — учитесь непослушанию. Познать, что такое неповиновение, познать жизнь.

Услышав эти слова, директор школы встал в первую позицию и неожиданно резко выдохнул «гм», что выдавало сильные, хоть

¹ Миссис Гранди — персонаж пьесы Мортон (1798), олицетворяющий общественное мнение.

² *Debutante* — (фр.) компаньонка.

и невысказанные эмоции. Эсме отреагировал на этот звук легким повышением голоса:

— Учитесь, — продолжал он, — не повиноваться холодному велению разума, поскольку разум действует на жизнь, как мороз на воду и превращает живые потоки незаурядного в застывшую реку заурядного. А все, что обыденно, необходимо старательно избегать. Вот чему современный ученик в будущем научит своего отсталого учителя. Это то, что вы сможете, если у вас хватит смелости, внушить своим священникам и учителям, которые придут к вам за наставлениями.

О чрезвычайном смятении в умах присутствующих учителей свидетельствовали немислимые позы, какие они принимали: кто-то начал что-то выделывать ногами, кто-то — строить невероятные конфигурации из пальцев и всевозможными жестами демонстрировать ужас людей, предчувствующих, что их время уходит. Эсме тем временем продолжал:

— До сих пор было так, что привилегия править миром принадлежала старикам. В славную эпоху безрассудства это право станет привилегией молодости. Поэтому, да здравствует молодость и еще раз молодость! Пока вы молоды, постарайтесь сознательно оставаться легкомысленными!

При этих словах лица детей выразили молчаливое согласие, а лицо Эсме осветила спокойная улыбка.

— Очень трудно сохранить молодость, особенно к тридцати годам, — продолжал он, — и крайне непросто оставаться поистине легкомысленным в любом возрасте. Но мы не должны отчаиваться. Гениальность заключается в том, чтобы никогда и ни к чему не прикладывать усилий, и как ни странно, она довольно распространенное явление. Если мы не станем прикладывать усилий, не будет повода спрашивать, почему даже самый умный из нас не сумел в свое время научиться владеть прекрасным искусством безрассудства. Всегда следует переходить на личности, и, поскольку эгоизм едва ли менее эстетичен, чем его родной брат тщеславие, мне не стоит извиняться за то, что сейчас я ссылаюсь, и достаточно откровенно, на себя. Я, — здесь он сделал особый акцент, — я неординарен, и долгие годы я тщетно пытался это не скрывать. Я всегда старался привлечь внимание общества к моему изысканному дару, внедрить его в бездушный

мир, заявить о нем, заклеить им бессердечный, жестокий мир, возвысить этот дар так, чтобы все могли заметить его, но все мои попытки были напрасны. Я потерпел неудачу, но не отчаиваюсь. Все не так безнадежно. Я верю, что моя неординарность начинает получать, наконец, заслуженное признание. Я верю, что несколько утонченных душ начинают понимать, что творческая неординарность, совершенство безрассудства имеют яркое и славное будущее. Я нетрадиционен, и таковым являюсь уже много лет. Я эстет. Лежа на каминном ковре, я упиваюсь страстоцветами, я ношу бриджи из белой парчи, а друзьям своим вместо вечернего чая предлагаю нарцисс-жонкиль. Однако, когда эстетизм получил признание в Бейсуотере — квартале Лондона, выстроенном для утех бедствующей знати, я потерял к нему всякий интерес и переключился на другое. Это произошло в один из удивительных дней во время прогулки по цветущим садам Ричмонда, когда я изобрел новое искусство — искусство парадоксальной беседы.

Наша буржуазная страна не дала мне возможности запатентовать мое изысканное изобретение, которому подражают дюжины людей намного старше и глупее меня, но еще никто не осмелился соперничать со мной в моем искусстве беседы. Мне нет равных, особенно в искусстве парадоксальной беседы. Мое присутствие на вечеринках, ужинах, приемах неизменно вызывает восторг, а приглашения на мои обеды всегда встречают аплодисментами, которые обременительны и вряд ли необходимы для такого восхитительно тщеславного человека, как я.

В этом месте Эсме Амаринт, лицо которого постепенно приобретало гневно-страдальческое выражение, остановился, и, глядя на запад, окрашенный золотисто-зелеными полосками с россыпью розоватых облачков, воскликнул голосом, выразившим скорбь:

— Небеса так отчаянно стремятся к подражанию, что я не в силах продолжать. Почему эти закаты так невыносимо, до боли, копируют Тернера? — Он огляделся в поисках ответа, но поскольку никто не изъявил желания что-либо сказать, он одной рукой прикрыл глаза, как бы стараясь отстраниться от некоего жуткого зрелища, и продолжил уже не так оживленно:

— Для истинного художника тщеславие так же естественно, как для истинного филистимлянина посещение Королевской академии. Я довел искусство парадоксальной беседы до совершенства,

но мне ужасно мешала вопиющая вселенская мудрость, которая настаивала на том, чтобы воспринимать меня серьезно. Ничто не следует воспринимать всерьез, за исключением дохода и театров. Я же не являюсь ни тем, ни другим, хотя я непостижимым образом утончен. Мою карьеру, однако, восприняли всерьез. Мои лекции серьезно обсуждались, мои пьесы критикуют со всей ответственностью неучи от литературы, которые любят называть себя «людьми прессы». Мои стихи бойкотируются похотливыми издателями, а мой роман *«Душа Берти Браун»* разрушил репутацию журнала, который считался преуспевающим среди нечестивцев эпохи. Священники объявили меня монстром, а монстры считают, что я должен стать священником, и все это происходит со мной оттого, что я — творец парадоксальности, человек, который осмелился быть абсурдным. Я проповедую изысканное искусство безрассудства, искусство, которое в скором времени займет достойное место рядом с живописью, музыкой, литературой. Я родился неординарным. Я живу неординарно. И я умру неординарно, поскольку нет ничего нелепее смерти человека, прожившего грешником, а не страдальцем — праведником.

Моя женитьба — абсурд, поскольку брак — одна из наиболее восхитительных глупостей когда-либо придуманных богатым воображением. Мы все абсурдны, но не все мы творцы, потому как не все мы осознаем это. Художник же обязан понимать это. Если мы серьезно относимся к браку, если мы серьезно воспринимаем жизнь и если мы умираем с подобающей важностью, мы выглядим глупо, но мы этого не замечаем, и, таким образом, наша глупость бессмысленна. Я же — творец, потому что сознательно легкомыслен, и сегодня хочу внушить вам мысль о том, что, если вы хотите жить непристойно, вы тоже должны быть осознанно легкомысленны. Вы должны делать глупости, но у вас не должно возникать ощущения, что вы делаете что-то разумное, иначе вы пополните ряды здравомыслящих людей, которые неизменно, безнадежно и навсегда останутся средним классом.

В этом месте он прервал свою речь, потому что какой-то малыш, который стоял впереди всей группы, собравшейся под кедром, вдруг разразился потоком слез, и его, пронзительно кричащего, пришлось отвести в дальний угол сада. Эсме проследил взглядом за вздрагивающей от рыданий фигуркой и заметил:

— Этот малыш ведет себя глупо. Но он не художник, потому что он не осознает нелепость своего поведения. Запомните! Будьте сознательны, пренебрегайте условностями, будьте молоды и всегда легкомысленны. Ничто не воспринимайте всерьез, кроме самих себя, не позволяйте вводить себя в заблуждение, думая, что ум важнее лица, или что душа главнее тела. Забудьте такие слова, как добродетель или порок. Не существует таких понятий, как добро и зло. Есть только искусство. Презирайте все традиционное, бегите от всего общепринятого, как если бы вы бежали от семи смертных добродетелей. Стремитесь к нетрадиционному. Избегайте холодного прикосновения Природы. Одно лишь это способно сделать весь мир обыкновенным. Забудьте свой катехизис и помните, что говорили Флобер¹ и Уолтер Пейтер, а также то, что единственной истиной является осмысленное легкомыслие сознательных глупцов! А теперь спойте ваш гимн, спойте его осознанно, стоя под этим кедром, а мы будем слушать вас осознанно, как Улисс² слушал...

Но в этот миг с губ миссис Виндзор сорвалось тихое и проникновенное «тсс-с», и Эсме сделал паузу.

— Спойте нам, — повторил он, — И мы будем слушать вас так, как старики слушают молодые голоса, как соловей слушает хорошо подготовленного вокалиста, как Природа прислушивается к Искусству. Пойте нам, прекрасные создания, пойте до тех пор, пока мы не забудем о том, что вы поете церковный гимн и не zapomним только то, что вы молоды и что когда-нибудь, в отдаленном будущем, вы уже не будете больше невинными созданиями.

Последние слова, нежные и сладкие, как мед в сотах, прозвучали маняще, а сам он при этом стоял и мечтательно взирал на детей, которые прямо на глазах заливались румянцем и начинали суетиться, поскольку не привыкли к тому, чтобы к ним обращались вот так, напрямую, да еще в такой причудливой манере. Когда Амаринт остановился, все учителя испытали облегчение, о чем свидетельствовало резкое оживление на лужайке. Они

¹ Флобер, Гюстав (1821–1880) — французский романист. Автор романов «Госпожа Бовари» (1856) и «Саламбо» (1862).

² Улисс — Одиссей, слушал сладкоголосое пение сирен.

снова встали в первую позицию, с их лиц исчезло мученическое выражение, а пальцы рук прекратили хаотично кривиться. Директор школы, наконец придя в себя, выступил вперед и объявил о том, что будет исполняться гимн. В тихом вечернем воздухе полилась, как фимиам, хорошо знакомая мелодия, исчезая в сумеречном небе. Пронзительно взлетали и опускались детские голоса, пока не прозвучало «Аминь».

Затем дети выстроились по двое, сделали общий почтительный поклон миссис Виндзор и ее гостям и бодро вышли из сада, пронзительно распевая: «Вперед, Христово воинство!». Постепенно звук удалялся, становясь все тише, и, превратившись в затяжное диминуэндо, наконец растворился в тишине. Миссис Виндзор вздохнула:

— Дети чрезвычайно назойливы. Я так рада, что у меня никогда не было детей.

— Да, — согласилась мадам Вальтези. — Они такие же прилипчивые, как почтовые марки. В котором часу мы будем сегодня обедать?

— Не раньше половины девятого.

— Мне хочется отдохнуть и побыть в тишине, почувствовать себя зрелой. Молодость отвратительна, несмотря на все, что говорит Эсме. Эсме, в молодежи нет никакой страсти, она просто липкая и взбалмошная.

— Как жаль, что они не осознанно липкие, — пробормотал он, сопровождая ее к дому.

— Почему?

— Тогда возможно, они были бы вынуждены хоть изредка умываться. Интересно, могу ли я выпить рейнвейн с сельтерской. У меня пересохло в горле от проповедей.

XV

Вечер был полон романтики, и хотя лорд Реджи гордился тем, что он абсолютно невосприимчив к воздействию природы, он не мог не признать, что волшебные летние сумерки могут благоприятно подействовать на обычную женщину и она благосклонно примет его ухаживания, к которым была бы менее расположена, будь то раннее утро или знойный полдень.

Он считал леди Локки заурядной женщиной просто потому, что всех женщин он считал чрезвычайно заурядными, и поэтому, когда он увидел, как ее смуглое лицо озарилось мягким светом, пока она всматривалась в исчезающую синеву небес, его охватило желание немедленно сделать ей предложение, и сделать его изысканно. Но ему мешал Томми, который, охваченный возбуждением, бегал, суетился и никак не мог угомониться.

— Томми, — наконец сказала леди Локки, — поцелуй меня и беги ужинать. Но прежде послушай, что я тебе скажу. Ты внимательно слушал мистера Амаринта?

— Да, да, да, мама! Конечно, конечно, конечно, — выкрикивал Томми неистово выплясывая на лужайке и пытаясь дразнить Банга.

— Прекрасно, тогда запомни, что это была шутка. Просто чепуха, абсурд, как в книжках Эдварда Лира¹, понимаешь? Все в ней было шиворот-навыворот. Поэтому ты должен делать все наоборот, а не так, как советовал мистер Амаринт. Ты меня понял, мой мальчик?

— Хорошо, мамуля, — сказал Томми. — Но я забыл, о чем говорил мистер Амаринт.

Леди Локки осталась довольна. Она поцеловала сына в покрасневшее детское личико и отослала в дом.

— Надеюсь, что школьники тоже все забудут, — обратилась она к лорду Реджи, когда Томми ушел. — Какое счастье, что память может быть так недолговечна.

— А разве вам не понравилась речь? — удивился Реджи. — Я считаю ее поразительной. В ней столько воображения, чувства, изысканных слов.

— И она такая осмысленная.

— Безусловно, ведь искусство должно быть осмысленным.

— Искусство! Искусство! Из-за вас я скоро возненавижу это слово.

Реджи посмотрел на нее с искренним изумлением.

— Вы способны ненавидеть искусство? — спросил он.

¹ Эдвард Лир (1812–1888). Позднейшим поколениям он известен как один из величайших представителей поэзии бессмыслицы, однако при жизни главным его занятием была пейзажная живопись.

— Да, если смогу поверить в то, что оно — враг природы, а не преданный ее друг. Нет, мне не понравилась эта речь, если вообще можно говорить о том, нравится или не нравится простой абсурд. Признайтесь, лорд Реджи, вы осознанно абсурдны?

Он подвинул свой стул чуть ближе к ней.

— Не знаю, — начал он, — надеюсь, что я прекрасен. Если это так, то это все, чего я хочу. Быть прекрасным значит быть совершенством. Быть умным достаточно просто. Так трудно быть прекрасным. Даже Байрон имел изъян, несмотря на свою гениальность. И потом, умным можно стать. Сотни глупцов овладевают способностью мыслить. Именно потому общество так утомляет. Везде на приемах то и дело встречаешь людей, демонстрирующих свои умственные способности, щеголяющих своей ловкостью. Истинный художник никогда не будет выпячивать свой дар.

Удивительно тихие сумерки, хотя не такие нежные и неуловимые, как на картине Миллс «Ангел»¹. Леди Локки, я хочу вам кое-что сказать, и прямо сейчас, когда в небе зажигаются звезды и из деревьев начинают выползать тени. Сегодня Эсме сказал, что брак — восхитительная нелепость. Хотите ли вы быть восхитительно нелепой? Вы выйдите за меня замуж?

Он подался вперед и довольно небрежно взял ее руку в свою мягкую ладонь. Лицо его было спокойным, и эти слова произнес он ясным, ровным голосом. Леди Локки не стала убирать руку. Она тоже была спокойна,

— Я не могу выйти за вас замуж, — промолвила она. — Вы хотите, чтобы я сказала вам почему? Сомневаюсь. Но все равно, я скажу. Я не восхитительна, и к тому же у меня нет желания быть нелепой. Вот если я выйду за вас замуж, то действительно буду выглядеть нелепой, но никак не восхитительной. Вы ведь не любите меня, я уверена в этом. Вы не способны любить. Но вы мне нравитесь, Реджи. Вы мне интересны. Вероятно, если бы вы были другим по своей сути, я могла бы даже полюбить вас. Но я никогда не смогу полюбить эхо, а вы — эхо.

— Эхо часто бывает прекраснее голоса, который оно повторяет, — заметил он.

¹ Милле, Жан Франсуа (1814–1875) — французский художник.

— Но если сам голос достаточно противен, то и эхо никак не может быть прекрасным, — ответила она. — Мне не хочется быть чересчур откровенной, но поскольку вы предложили мне стать вашей женой, я все-таки скажу вам это. Вы мне кажетесь отражением мистера Амаринта. А он, я уверена, просто позер. Вы же тот, кто ему подражает. Вы тоже позер? Что на самом деле собой представляет мистер Амаринт, сказать трудно. Он не настоящий. Возможно, как он сам сказал, его истинная сущность — некая миссис Гаррис. Вполне вероятно, что он неординарен, *au fond*¹; но вы-то нет! Какова ваша сущность? Вы на самом деле такой, каким я вас вижу?

— Самовыражение — вот чем я живу, — сказал Реджи с легкой обидой в голосе, убирая свою руку. На обеих его щеках появились красные пятна. Он начал осознавать, что ему отказали, потому что его не любили, им не восхищались. Это казалось просто невероятным.

— Значит ли это, что то выражение, которое я вижу, и есть вы сами? — спросила она.

— Полагаю, что так, — ответил он, надувшись при этом, как ребенок.

— В таком случае, пока вы от него не избавитесь, никогда не просите ни одну женщину выйти за вас замуж. Мужчины, подобные вам, не понимают женщин. И даже не пытаются. Вероятно, они не смогли бы их понять, даже если бы попытались. Такие мужчины, как вы, настолько испорчены, что они не могут признать даже собственную извращенность. Мне кажется, что мистер Амаринт создал некий культ. Назовем это культом зеленой гвоздики. Полагаю, что это очень современно, но глупо и достаточно безнравственно. Если бы вы вынули этот жуткий зеленый цветок из петлицы своего фрака, не потому, что я попросила вас об этом, а потому, что вы сами искренне испытываете к нему отвращение, тогда, возможно, я бы иначе ответила на ваш вопрос. Если бы вы смогли забыть то, что вы называете искусством, если бы вы смотрели на жизнь прямо, а не затуманенным взором, если бы вы могли быть мужчиной, а не неизвестно кем, не олицетворением этого крашеного цветка, тогда, вероятно, я относилась бы к вам

¹ *Au fond* — (фр.) в корне, в основе.

по-другому. Но ваш разум искусственно покрашен красильщиком. А эта гвоздика! Она неестественная, а я хочу, чтобы в моем сердце расцвел настоящий цветок.

Она встала.

— Вы не сердитесь на меня? — спросила она.

Лицо лорда Реджи пылало.

— Вы говорили как обыватель, — сказал он с чувством оскорбленного самолюбия.

— А я и есть обыватель, — ответила она. — И этому очень рада. И думаю, что после недели, проведенной здесь, я стану еще зауряднее.

С этими словами она медленно направилась к дому.

В тот же вечер лорд Реджи объявил миссис Виндзор, что на следующее утро вынужден уехать в город.

Она была в ужасе, но еще больше расстроилась тогда, когда Эсме Амаринт выразил намерение сопровождать его.

— Это намного хуже профессорского удара в прошлом году, — сказала она скорбно. — Но, очевидно, будет лучше, если мы все завтра утром вернемся в Лондон. Без мужчин трудно поддерживать идиллию, не так ли, мадам Вальтези? — добавила она.

— Гм, — выдохнула мадам Вальтези. — Это все равно, что принимать ванну, насыпав в нее простую соль вместо морской. Будет банально, если мы, три женщины останемся здесь одни, как три грации. Вероятно, пришло время покинуть «Пристанище». Лично я завтра иду на французскую пьесу. Мне нравятся французские пьесы, они всегда действуют на меня пагубно.

— А я завтра повезу Томми на побережье, — сказала леди Локки.

— Моя дорогая леди! — воскликнул Эсме. — Это так заурядно!

— Но чрезвычайно полезно для здоровья, — парировала она.

Он посмотрел на нее с глубоким сожалением.

На следующее утро, прощаясь с лордом Реджи, она тихо сказала ему:

— Вероятно, когда-нибудь вы выбросите зеленую гвоздику

— О! Она вскоре выйдет из моды, — ответил он, изящно усаживаясь в экипаж.

— Итак, вам отказали, Реджи, — подытожил Эсме, когда они подъезжали к станции. — Как вы оригинальны! Не ожидал такого от вас. Но вы всегда удивляли меня. Вы всегда были

совершенством. Когда вы решились быть отвергнутым? Только вчера вечером? Вам это удалось на славу. Вы просто великолепны. Я счастлив и не хочу, чтобы вы менялись. Ведь облагораживающее влияние истинно добродетельной женщины разъедает так же, как кислота. Ах, Реджи, вы не станете петь в лесах вблизи Эшера, когда надоедливая кукушка начнет имитировать маленькую симфонию Гайдна следующей весной. Вы по-прежнему будете грешить и выглядеть в высшей степени аристократично в глазах лондонских торговцев. Если бы вы превратились в буржуа, вы отрастили бы бакенбарды и стали бы респектабельным. Интересно, почему бакенбарды и респектабельность неразлучны? Мы подъезжаем к железнодорожной станции. Вокзалы всегда напоминают мне о мистере Терриссе¹, актере. Такие же шумные.

Вот и закончилась неделя в Суррее. Вскоре мы вновь увидим окутанный нежной дымкой тротуар Пикадилли и услышим восхитительную музыку Бонд-стрит. Положите ноги на подушку напротив, дорогой мой, а я выгляну в окно и поприветствую людей.

Когда люди пытаются сесть в мое купе, я всегда им улыбаюсь, и они всегда уходят, сочтя меня сумасшедшим. Разве они не правы? Кто знает? Во всем мире есть лишь один здравомыслящий — и это талантливый безумец. Реджи, дайте мне сигарету с золоченым фильтром, и я буду восхитителен. Я буду восхитителен исключительно для вас, помня об Уистлере так, как все заурядные люди помнят о своих обязательствах или как мадам Вальтези забывает о своих днях рождения. Вот мы и отъезжаем. Посмотрите в окно, мой друг, и вы увидите двух пожилых джентльменов, опаздывающих на поезд. У них это хорошо получается. Думаю, что они отрепетировали эту сцену где-нибудь в домашних условиях. Опаздывать на поезд — это тоже искусство. Но один из них недостаточно владеет этим искусством. На мой взгляд, он слишком скоро начал сквернословить!

¹ Террисс, Уильям (1871–1971) — английский актер.

ФЕНОМЕН «ЗЕЛеноЙ ГВОЗДИКИ», или ХИЧЕНЗ ПРОТИВ УАЙЛЬДА

Тот самый Хиченз

*«He [Wilde] sent me a bogus telegram about it
["The Green Carnation"]... showing that he had
guessed I had written it.»*

(R. Hichens)

Имя Роберта Хиченза (1864–1950), английского романиста, автора коротких рассказов, драматурга, сценариста и музыканта, несомненно, знакомо поклонникам творчества Оскара Уайльда (1854–1900), знаменитого во всем мире английского писателя, принадлежащего нашей эпохе едва ли не больше, чем своей.

Роберт Хиченз вошел в историю литературы как автор пародии¹ на Оскара Уайльда — «символ искусства и культуры своего века», как тот сам себя называл. В романе под названием «Зеленая гвоздика» (*The Green Carnation*, 1894) Хиченз выставил жизненное кредо Уайльда в очень неприглядном для него, Уайльда, свете, в приниженном, пародийном плане показал пагубность эстетических воззрений эрудита и острослова, высмеял его отношение к жизни и всепоглощающую тягу к наслаждению.

Несмотря на то, что такие «скандальные» фигуры, как Оскар Уайльд, как правило, не удостаивались должного внимания со стороны «серьезных» исследователей конца XIX — середины

¹ *«The Green Carnation»*, a witty skit which was first published anonymously by Heinemann on 15 September 1894, and Ada Leverson had been suggested as its author. It was in fact the first book of Robert Smythe Hichens (1864–1950), who later became a prolific novelist. (Letters, 1962. — P. 372.)

XX веков, о нем написано немало книг и статей (по некоторым данным около 13 000¹). В них по-разному освещается и трактуется жизнь и творчество писателя. До середины XX века это были, в основном, критико-биографические публикации (*Х. Пирсона, Ф. Харриса*)². Некоторые воспоминания были больше похожи на вымысел, чем на реальность («*Воспоминания о встречах с Оскаром Уайльдом*» *А. Жида*). Друзья писателя посвятили несколько книг и памфлетов попытке оправдать его в глазах публики (*Р. Шерард, Р. Росс*); лорд А. Дуглас в трех мало удачных книгах об Уайльде, откровенно перед всеми оправдывается, объявляя себя непричастным к трагедии Уайльда. Роберт Хиченз, напротив, решил написать на него пародию с целью потешить свое самолюбие и внес тем самым заметный вклад в растущее неодобрение, с которым сталкивался Уайльд; книга была пикантна и создавала ощущение достоверности. Хиченз пародирует Уайльда абсолютно во всем, особенно в «искусстве парадоксальной беседы», всячески обыгрывая, обостряя его афоризмы, а также внося в них собственную, критическую оценку.

Роберт Смит Хиченз был на десять лет моложе Оскара Фингала О'Флаэрти Уиллиса Уайльда. Он родился 14 ноября 1864 года в очаровательной деревушке Спелдхерст (графство Кент), что в пятидесяти километрах к юго-востоку от Лондона, известной еще со времен саксонского завоевания, когда переселенцы, обосновавшись в Англии, начали вырубать леса и расчищать земли для занятия фермерством и скотоводством. Деревня, в которой родился будущий писатель, славилась своей церковью,

¹ Small, Jan. *Oscar Wilde. Revalued / An Essay on New Materials and Methods of Research.* — Copyright ELT Press, 1993.

² Так обстояло дело до 1949 года, пока не появилась известная монография Дж. Вудкока «Парадокс Оскара Уайльда» («*The Paradox of Oscar Wilde*»), несомненно, способствовавшая критическому осмыслению творческого наследия писателя: «Постоянная борьба язычника с христианином раздирала его изнутри, стремление к удовольствию соседствовало с проповедью страдания... Его "осмысленное легкомыслие" граничило с серьезными взглядами на искусство и общественно-философские темы, что придавало блеск его изречениям... Он был и грешником, что неизбежно привело его к падению, и пророком, который вынес все тяготы тюрьмы с тем, чтобы опять стать падшим грешником в последние годы жизни в Париже».

на месте которой в середине XIX века был воздвигнут готический собор. Великолепные витражи храма украшала мозаика, выполненная Вильямом Моррисом (1834–1896) по эскизам Берн–Джонса (1833–1898), английского живописца, мастера декоративно–прикладного искусства, любившего использовать мифологические и мистические сюжеты.

Отец Хиченза, приходской священник, видел сына студентом Оксфорда, но Роберт с детства мечтал стать композитором и, закончив музыкальный колледж (*Clifton college*) в Бристоле по классу фортепиано и органа, поступил в Королевский музыкальный колледж — британское высшее музыкальное учебное заведение, основанное в 1882 году принцем Уэльским (будущим королем Эдуардом VII) и расположенное в Лондоне, в Южном Кенсингтоне, напротив Альберт–холла. Помимо учебной части, в колледже имелся музей музыкальных инструментов, заложенный первым директором колледжа Джорджем Гроувом (1820–1900), музыковедом и лексикографом. Попытав счастья на музыкальном поприще и поняв, что ему не быть выдающимся композитором, Хиченз решил посвятить себя литературе, своей второй страсти. Он отправился в Лондон изучать журналистику.

В 1885 году в возрасте двадцати одного года Хиченз написал свой первый роман «Секрет береговой охраны» (*«The Coastguard's Secret»*), не снискавший успеха, что, впрочем, нисколько не смутило начинающего литератора. После года обучения в Лондонской школе журналистики Роберт, набравшись опыта и накопив достаточно материала, выпустил автобиографическую новеллу «Феликс» (*«Felix»*), а затем начал писать статьи, работая внештатным корреспондентом в одной из газет, и печатать свои рассказы в нескольких периодических изданиях, включая *«Пэлл Мэлл газетт»*.

Зимой 1893 года, в Каире, Хиченз познакомился с Альфредом Дугласом, который по возвращении в Лондон представил его Оскару Уайльду, к тому времени уже известному писателю. Вскоре после знакомства с Уайльдом Хиченз написал небольшой роман «Зеленая гвоздика» (*«The Green Carnation»*, 1894) — пародию на эстетское движение и его лидеров, в число которых, безусловно, входил «профессор эстетики» Оскар Уайльд. Книга сатирически изображала лондонский свет, так называемое, общество «усталых

гедонистов». Изначально Хиченз намеревался издать свой роман по частям в «*Пэлл Мэлл газетт*», однако редактор журнала порекомендовал ему обратиться в издательство и выпустить книгу. В сентябре 1894 года издательство «Хайнеманн» напечатало его произведение, правда, анонимно, но, как только авторство книги было установлено, Хиченз мгновенно стал знаменит. Так началась его творческая карьера.

В течение последующих трех лет окрыленный успехом автор писал по одному роману в год, совмещая любимое занятие с работой в журнале «*Лондон Уорлд*» в качестве музыкального критика. За это время он выпустил несколько удачных произведений: «Фантазер» («*An Imaginative Man*», 1895), «Безумие Юстаса и другие рассказы» («*The Folly of Eustace and Other Stories*», 1896), «Страсти» («*Flames*», 1897), «Окольные пути» («*Byeways*», 1897). Вскоре после выхода этих книг Хиченз ушел из журнала, чтобы посвятить свою жизнь путешествиям и литературе. Он побывал в Северной Африке, Италии, на Востоке, возвращаясь в Англию только на лето и погружаясь в творчество. Последние годы жизни Роберт Хиченз провел в Швейцарии, где и умер в 1950 году.

А пока Хиченз в расцвете творческих сил, он пишет роман за романом, в общей сложности более пятидесяти; сюжеты многих из них «подсказаны» впечатлениями от многочисленных путешествий и всегда овеяны экзотической романтикой. В это же время Хиченз увлеченно пишет о моде и об искусстве. Он также одержим страстью к мистике, о чем свидетельствуют его фантастические рассказы о переселении душ и потусторонних силах; в них он мастерски рисует портреты своих героев, как например, в фантастическом рассказе «О том, как к профессору Гильди пришла любовь»: «Обыватели не переставали удивляться, как так случилось, что отец Мерчисон и профессор Гильди стали близкими друзьями. Один был олицетворением веры, другой — скептицизма. Святой отец всецело состоял из любви и по-детски наивно смотрел на мир поверх своей длинной черной рясы; его мягкий, однако абсолютно бесстрашный взгляд голубых глаз, казалось, всегда замечал в людях только хорошее и радовался всему увиденному. Профессор же, напротив, имел суровое лицо, продолговатое с острыми чертами и вызывающей эспаньолкой черного цвета. Его взгляд был пронзительный и непочтительный

Складки вокруг маленького тонкогубого рта намекали на жестокость, а голос, резкий и бесстрастный, иногда, когда профессор оживлялся, переходил на дискант, и тогда с его уст срывались острые и колкие высказывания. Профессор отличался подозрительностью и страстью к научным исследованиям. Невозможно было даже представить, что при его занятости у него могло найтись время для любви ко всему человечеству или к отдельному его представителю»¹.

Роберт Хиченз много и плодотворно работает. Он экспериментирует с жанрами своих произведений, ищет свой стиль, свою манеру письма. Однако его лучшими работами, по мнению критиков, считаются романтические новеллы, которые являются образцом глубокого психологического анализа изменных сторон человеческой природы. Самая замечательная из них (не считая «Зеленой гвоздики») — это «Сад Аллаха» («*The Garden of Allah*», 1904) — новелла о любви англичанки Домини Энфильден и монаха-вероотступника Бориса Андровского, которые волею судьбы встречаются в небольшом городке Алжира и проводят медовый месяц в Сахаре — пустыне Северной Африки, прозванной «садом Аллаха». То, как Хиченз описывает внутренний мир героев, их душевные терзания, вызванные глубоким чувством людей, попавших под влияние чарующей атмосферы африканской пустыни, не могут оставить равнодушными ни читателей, ни критиков. Эта история о любви и верности, об отречении и самопожертвовании во имя торжества правды и душевной гармонии. Образ пустыни властвует над людскими чувствами и переживаниями. Ее безмолвие притягивает, а золотое сияние завораживает. В ней герои находят покой и забвение. Книга имела огромный успех; она выдержала пять изданий и несколько экранизаций.

Сюжет его следующего романа «Белла Донна» («*Bella Donna*», 1909) навеян продолжительным пребыванием Хиченза в Египте. Автор не только проникновенно описывает красоту природы, но

¹ Hichens R. *Tongues of Conscience*. — London: Methuen, 1900. — P. 672–713. (отрывок из одного из самых известных фантастических рассказов Роберта Хиченза «Как к профессору Гильди пришла любовь» («*How Love Came to Professor Guilda*», 1897). (перевод О. А.)

и создает великолепные психологические портреты своих героев. Так, Руби (Белла Донна) в погоне за наследством выходит замуж за британского египтолога и сразу после свадьбы отправляется с ним в Египет. Там она знакомится с богатым египтянином, встреча с которым роковым образом влияет на ее судьбу. Автор показывает, какие чувства определяют поступки героев, ярко высвечивая губительные свойства таких человеческих качеств, как алчность, жестокость, беспринципность. С другой стороны, он с любовью описывает обычаи и традиции египтян, с восхищением передает божественную атмосферу той сказочной страны, которой некогда был очарован. Роман «Белла Донна» также оказался в числе экранизированных произведений писателя¹.

Вскоре за этим выходит фильм по роману о запретной любви «Зов крови» («*The Call of the Blood*», 1905). Действие разворачивается в Сицилии, где молодой англичанин Морис Делари, как только его жена Гермiona неожиданно во время медового месяца уезжает в Англию к умирающей подруге, заводит интрижку с крестьянской девушкой по имени Маддалена. Драма заканчивается тем, что отец Маддалены убивает Мориса, а Гермione пытаются убедить, что ее муж утонул. Критика отметила не только глубокий психологизм этого романа, но особенно искусство, с каким автор описывает сицилийские красоты; о таланте рассказчика, надо признать, отзывы были не такими восторженными.

В 1920-х годах Хиченз пишет: «Голос из минарета» («*The Voice From the Minaret*»), «Леди, которая лгала» («*The Lady Who Lied*»), «После приговора» («*After the Verdict*»). В 1921 году на свет появляется фильм по роману «Женщина с веером» («*The Woman With the Fan*»). А в 1947 году Альфред Хичкок экранизирует «Дело Парадайна» («*The Paradine Case*», 1933) — еще один яркий пример психологического романа Роберта Хиченза. Режиссер картины постарался сделать классический судебный детектив, в котором опытный адвокат и примерный муж Энтони Кин влюбляется в свою подзащитную — миссис Парадайн, роковую красавицу, обвиняемую в убийстве своего мужа, слепого калеки, ветерана войны полковника в отставке. Кин понимает, что только он может

¹ В 1915 г. и 1946 г. (правда, уже под другим названием: «Искушение» («*Temptation*»)).

спасти ее от виселицы. Он ищет пути, как помочь своей любимой. И находит. Кин пытается доказать суду, что убийство — дело рук слуги покойного, молодого красавца Андрэ Латура, который и ведет себя странно, и путается в показаниях, а в результате кончает жизнь самоубийством. Миссис Парадайн весь свой гнев обрушивает на Кина, карьера которого находится под угрозой.

Адвокат теряет контроль над своими чувствами. Он в панике. Кто она, миссис Парадайн — безжалостная убийца или глубоко несчастная женщина?

Старый судья Хорфилд предостерегает Кина от необдуманных шагов в этом скандальном деле. И только любящая и преданная жена вселяет в него веру в себя.

Однако фильм по роману «Дело Парадайна», поставленный Хичкоком, оказался самым неудачным в практике известного режиссера.

Последней прижизненной экранизацией произведений Роберта Хиченза стала итальянская версия романа «Зов крови» (1947 г.)¹. Через несколько лет, в 1950 году Хиченз скончался. Он умер в Цюрихе, в Швейцарии, в возрасте восьмидесяти пяти лет. Лучшим его произведением так и остался его первый роман «Зеленая гвоздика» — блестящая пародия на отношение к жизни представителей высшего света викторианской Англии.

Многие современники Уайльда восприняли роман Хиченза, выпущенный анонимно издательством «Хайнеманн» 15 сентября 1894 года, как новый роман писателя-парадоксалиста, написанный в еще более изощренной манере². Но парадокс, всю жизнь преследовавший Уайльда, на сей раз, заключался в том, что автором был не он, Уайльд, а Хиченз, осмелившийся его пародировать. Еще в 1893 году, плавая по Нилу в компании друзей-романистов и цитируя наизусть любимый ими роман «Портрет Дориана Грея»

¹ Вторая экранизация романа «Дело Парадайна» (США, 1962 г.) вышла уже после смерти Хиченза.

² Среди исследователей творчества Уайльда, считавших «Зеленую гвоздику» вторым романом Уайльда, была, например, современница писателя Зинаида Венгерова. Она называет Уайльда «самым блестящим и талантливым представителем эстетизма,.. парадоксальны[м] автор[ом] критических очерков,.. стихотворений,.. нескольких драм и романов "The Picture of Dorian Gray" и "The Green Carnation"...».

(«*The Picture of Dorian Gray*», 1891), Роберт Хиченз делал заметки к своей будущей книге «Зеленая гвоздика», в которой «Уайльд под "именем мистера Амаринта" занял среди персонажей то почетное место, какое он занимал в разговорах путешественников»². Свою рукопись Хиченз показал критику–карикатуристу Макс Бирбому, который был не прочь удалить «с лондонской сцены ее короля [Уайльда]»³. На кого была нацелена ирония Хиченза, сомнений не вызывало — в романе упоминается имя Уайльда: «Бедный Оскар, который до ужаса правдив»⁴, и даже имя Пейтера (1839–1894): «искусственная проза Пейтера»⁵. Да и само название «Зеленая гвоздика» говорило за себя: известно, что искусственный цветок был изобретением Уайльда, «удачным» примером облагораживания жизни искусством. Искусство пришло на помощь Природе — гвоздики помещали в особый питательный раствор, который и придавал им такой «ирландский» окрас. Крашеные гвоздики воплощали декадентский культ искусственности и стали эмблемой эстетизма. Крашеный цветок, по мнению Уайльда, «доказывает, что искусство выше природы и должно воспроизводить ее»⁶. Зеленые гвоздики можно было купить в *Королевском пассаже*.

У Хиченза этот цветок был введен в моду мистером Амаринтом (Уайльдом), который «называет зеленую гвоздику ядовитым цветком изысканности. Все началось с того, что зеленая гвоздика прекрасно гармонировала с цветом абсента»⁷. В те времена в Англии зеленоватый цвет абсента считался изысканным, его окружала аура эстетизма, он ассоциировался с дендизмом — изощренностью речи и экстравагантностью овеванных вечной скукой «усталых гедонистов».

¹ Первая оригинальная версия «Портрета Дориана Грея» появилась в ежемесячном журнале «*Липпинкотт*» в июле 1890 года.

² Элманн Р. Оскар Уайльд. М.: Изд. Независимая Газета, 2000. — С. 470.

³ Там же, с.478.

⁴ Hichens R. *The Green Carnation*. — London: William Heinemann. Bedford Str. 1894. — P. 58.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁶ Венгерова З. Оскар Уайльд и английский эстетизм // Литературные характеристики. — СПб., 1897. — С. 66–67.

⁷ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 21.

Колкая ирония Хиченза больно задела Уайльда, который всегда трепетно относился к пародии на себя, о чем писал еще в 1889 году: «Она [пародия] требует тонкости и,.. как это ни парадоксально, любви к тому, на кого она направлена. Только ученикам (и больше никому) позволительно пародировать своего учителя»¹. Расценив появление подобного произведения не иначе, как оскорбление, Уайльд, тут же направил телеграмму автору, где объявил о том, что секрет его раскрыт. В телеграмме сказано, что не только Уайльд разгадал секрет «Зеленой гвоздики». Хиченз получил шутивное послание и от Дугласа, который советует бежать от надвигающейся мести. Об этом он пишет в предисловии к новому изданию «Зеленой гвоздики» (1949 г.)². Действительно, Уайльд был в бешенстве. Вместе с этим, его стал раздражать слух о том, что автор книги — он сам. Уайльд решил написать опровержение в «*Пэлл–Мэлл газетт*»: «Сэр! Позвольте мне со всей решительностью опровергнуть предположение, высказанное в Вашей газете в последний четверг и затем повторенное многими другими газетами, что я являюсь автором "Зеленой гвоздики". Да, этот великолепный цветок изобретен мною. Но с мещанской, посредственной книжонкой, присвоившей его странно–прекрасное название, я, само собой разумеется, не имею ничего общего. Цветок — произведение искусства. Книга — никоим образом»³.

Оскар Уайльд, «баловень судьбы, аристократ по умственным привычкам»⁴ считал «Зеленую гвоздику» слабым в художественном отношении произведением на том основании, что «истинный художник никогда не будет критиковать, судить работы других художников»⁵.

¹ «it requires a light touch, ... and oddly enough, a love of the poet whom it caricatures. One's disciples can parody one — nobody else.» (Letter to Walter Hamilton, 29 January. Letters. — P. 239.)

² «He [Wilde] sent me a bogus telegram about it though it came out anonymously, showing that he had guessed I had written it. Alfred Douglas [Hichens met Douglas in Cairo in 1893] at the same time sent me a comic telegram, telling me I was discovered, and had better at once flee from the vengeance to come.» (Letters, 1962. — P. 373.)

³ Ibid.

⁴ Волынский А. О статье Оскара Уайльда *The Decay of Lying* // Северный Вестник. Вып. №12. отдел I. — СПб., 1895. — С. 313 — 315.

⁵ *The Critic as Artist. Complete Works of O. Wilde.* London, 2000.

Если у «Зеленой гвоздики» и был недостаток, он — в том, что антидекадентская сатира слишком тонка и часто приближается к тому, что должна бы высмеивать. Элман пишет, что налет вымысла в романе слишком тонок, он кажется скорее документальным повествованием, чем пародией¹.

Хиченз показал себя «истинным художником», проявив стремление к самовыражению, к чему всегда призывал Уайльд. Его интерпретация не сводится к простому разъяснению афоризмов Уайльда. Пытаясь донести до читателя их тонкий смысл, Хиченз сам изрекает блестящие афоризмы, внося, тем самым, свою индивидуальность в интерпретацию высказываний писателя—парадоксалиста и ловко вплетая их в ткань повествования². Мы становимся свидетелями того, как рождается искусство, и поскольку искусство рождается личностью, то именно личность и может его выразить. Роберт Хиченз выступил в роли пародиста, заявив о себе как о талантливом писателе, но его дружбе с Оскаром Уайльдом был положен конец.

Утонченный индивидуализм Оскара Уайльда

*«Денди в философском смысле слова,
он отделил себя от толпы».*

(З. Венгерова)

Для господствующей идеологии викторианской эпохи характерно четкое разграничение понятий, в том числе таких, как романтизм и реализм, чувство и разум. Против этой идеологии выступали сторонники новой мысли, противники всего традиционного в жизни и искусстве, что привело к расширению рамок индивидуальной свободы действий, которое сопровождалось «порывом к экстравагантной красоте». «Экстравагантность» красоты выражалась в любви ко всему искусственному, поскольку красота должна была составлять как можно больший контраст действительности.

¹ Цит по: Элман. Р. Оскар Уайльд. М.: Независимая газета, 2000.

² *«If you wish to understand others you must intensify your own individualism.»* (The Critic as Artist. Complete Works of O. Wilde. — London, 2000)

Характеризуя эпоху, В. В. Хорольский пишет: «Одной из примет британской культуры 1880–1890–х годов было распространение декадентских настроений, когда романтическая апология Красоты переросла в болезненный культ искусства и искусственности, когда теоретики "чистого искусства" (У. Пейтер, О. Уайльд) призвали своих сторонников в "башню из слоновой кости", когда изысканность и богемный аморализм стали модой и образом жизни многих художников, не признающих чопорной морали света...»¹. Редкостные и дорогие вещи, влечение к роскоши, изысканность обстановки — все важно для настоящего денди, не говоря уже о томлении, навеянном красотой интерьеров и пейзажей. В трактате «Упадок лжи» (*«The Decay of Lying»*, 1889) Уайльд ссылается на общество «Усталых гедонистов», к которому принадлежат оба участника беседы. Он провозглашает «закон» дендизма: — «казаться усталым от общения друг с другом»². Уайльд утверждает, что лишь искусственность способна создать атмосферу изысканности и подчеркнуть ту любовь к прекрасному, которая свойственна эстетизму, — в противоположность реализму, поклоняющемуся скучному факту. В романе «Портрет Дориана Грея» он постоянно напоминает об утомленности и «вечной скуке» героев. Манерность, «напускная» усталость создают ту богемную атмосферу искусственности, которая пронизывает жизнь «салонного эстета». Парадоксальное сочетание удовольствия и скуки, роскоши и повседневности помогают «истинному эстету» почувствовать себя «истинным гедонистом». В. В. Хорольский отмечает: «В Англии декаданс имел особую, эстетическую, окраску...»³. Основой его считался утонченный индивидуализм — дендизм, «идеал которого свобода, то есть обособление от людей. Денди скрывается под маской, чтобы оттолкнуть людей, удивляя их несходством с ними»⁴. Это вызывало не только недовольство, но вселяло страх перед объявившимися анархистами и новыми гедонистами, осмелившимися претендовать на роль наставников

¹ Хорольский В. В. Поэзия Англии и Ирландии на рубеже 19–20 веков. Эстетизм поэзии позднего Суинберна и Оскара Уайльда. — Киев, 1991. — С. 10.

² «*being... a good deal bored with each other, is one of the objects of the club.*» (*«The Decay of Lying»*, p. 79.)

³ Там же.

⁴ Венгерова З. Бодлер // Литературные Заметки. — СПб., 1910. — С. 174.

человечества¹. Условием обновления и реформации, страстным желанием внести новое, в корне противоположное существующему порядку вещей, как это ни парадоксально, стала вера в необходимость страдания, ведущего к нравственному совершенствованию. Она проникла во все сферы общества и нашла отражение в викторианской литературе.

В трактате «Душа человека при социализме» («*The Soul of Man Under Socialism*», 1891) Уайльд говорит о стремлении к самосовершенствованию, имея в виду пример Христа, олицетворяющего совершенство в условиях неблагоприятного мира. Христос, по убеждению Уайльда, воплощает «истинный» индивидуализм — мироощущение совершенной личности — противостоящий «ложному» индивидуализму, в основе которого — несправедливое распределение жизненных благ, обрекающее большинство на бедность. Учение Христа о самоотречении, духовности, заботе о ближнем является, по мысли Уайльда, единственным путем к подлинному самовыражению; только через страдание можно прийти к совершенству: «*pain is the only door to perfection*». Только пройдя через него, может истинный христианин, «осознать себя как личность».

Уайльд, как всегда, умудрился соединить несоединимое: социализм в его традиционном понимании с индивидуализмом, заявив в вышеупомянутом трактате, что истинный индивидуализм является ни чем иным, как высшей стадией социализма, наступающей с отменой частной собственности. Эта идея уже была однажды высказана Грантом Алленом в эссе «Индивидуализм и социализм» («*Individualism and Socialism*», 1889)². Уайльд подхватил и развил эту идею, добавив к ней стремление человека к самосовершенствованию как самую важную цель в жизни.

Исследователи отмечают, что новое течение, эстетизм («*new aestheticism*»), появившееся как «реакция на викторианскую этику и эстетику, когда от искусства требовалась "полезность" с точки зрения "светской черни"»³, развивалось по двум

¹ Cf.: Hugh E.M. Stutfield, «Tommyrotics». 1890, Oxford University Press, 2000. — P. 121.

² Grant, Allen. Individualism and Socialism / Contemporary Review, 54. May, 1889.

³ Хорольский В. В. Поэзия Англии и Ирландии на рубеже 19–20 веков. Эстетизм поэзии позднего Суинберна и Оскара Уайльда. — Киев, 1991. — С. 10.

направлениям: во – первых, как бунт против викторианской чопорности и нравственности, а во – вторых, как протест против всего безобразного и уродливого, что таит в себе сама жизнь. Поначалу оба эти направления эстетизма развивались параллельно, но постепенно пропасть между ними возросла до такой степени, что полностью отделила одно течение от другого. Их уже ничто не могло объединить. А. Ойяла выделяет два вида эстетизма: «художественный эстетизм» (*«artistic aestheticism»*), который не выходит за рамки искусства и не касается жизни. Второй вид эстетизма он назвал «практическим эстетизмом» (*«practical aestheticism»*), который провозглашает власть искусства над жизнью, пытается внести красоту в жизнь и установить царство ее на земле.

В мировоззрении Уайльда противоречиво сочетаются оба направления. С одной стороны, движимый отрицательным отношением к английскому обществу своих дней, он считает, что искусство должно быть независимо от жизни, морали, политики, религии. С другой стороны, видит в нем идеал, в жизни неосуществимый, но всегда желанный и на нее таинственно воздействующий. В книге «Эстетизм и Оскар Уайльд» (*«Aestheticism and Oscar Wilde»*, 1955) А. Ойяла показывает, насколько глубоко эстетизм проник в жизнь и творчество Уайльда, как он стал его философией. По мнению исследователя, эстетизм возносит эстетические ценности на недостижимую высоту; они преобладают над всем остальным: и моральным, и материальным.

Фраза «искусство для искусства» стала девизом Оскара Уайльда; он боролся против реализма в искусстве, считая, что буквальное следование правде жизни привело искусство к упадку. Отвергая реалистические произведения как блеклые и бескрылые, Уайльд считал, что предпочтения достойны романтические, так как только в них есть место фантазии и воображению; в них нет скучных фактов и житейского опыта, а есть только красота и вдохновение. Для Уайльда важным было влияние романтизма, взывавшего к духовному, идеализировавшего воображение поэта: «его воображение провидит тайны, недоступные здравому смыслу обыкновенных людей», а в душе каждого человека «всегда есть уголок, где живет тоска по беспредельной красоте, которую из разрозненных впечатлений дано угадать и воссоздать только

великому поэту»¹. Отсюда «вытекает вера в высокий духовный авторитет поэзии, в тягчайшую нравственную ответственность поэта»².

Однако Оскар Уайльд всячески старался быть объективным в своем отношении к английскому романтизму. Для него Джордж Гордон Байрон (1788–1824) был великим мятежником, а Перси Биши Шелли (1792–1822) — возвышенным мечтателем, для которого эстетика всегда служит этике, а красота, по убеждению Уайльда, способствует людскому совершенствованию «потому, что вызывает восхищение истиной и красотой»³. Своим кумиром Уайльд выбрал Джона Китса (1795–1821), для которого «воображение тоже оказывается решающим свойством поэта», причем поэзия должна «удивлять не своей необычностью, но прекрасной чрезмерностью»⁴. Этому принципу Китса Уайльд следовал и в своем творчестве, которое настолько прочно «вплетено» в его биографию, что, только собрав воедино все противоречивые стороны жизни и деятельности писателя, можно представить истинную природу и глубину его творческой мысли, обусловленные самой сущностью его парадоксальной личности. Оскар Уайльд — человек контрастов. «Явная раздвоенность... личности Оскара Уайльда одновременно и обогащала его творчество, и сбивала с толку своим непостоянством и непоследовательностью»⁵.

Философия эстетизма (культ красоты и индивидуализма, стремление к прекрасному и к совершенству формы независимо от заключенных в ней уроков) и философия жизни (мудрость и сострадание, великодушие и терпимость) причудливым образом сочетаясь, проникая одна в другую и переплетаясь, сопровождали Уайльда на протяжении всей его недолгой, но яркой жизни. Философия эстетизма была для него формой, которую он, хотя и провозглашает более важной, чем содержание, рассматривает в неразрывной с ним связи и даже в подчинении ему. Обе философии — искусства и жизни — сосуществовали у Уайльда

¹ Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. — М.: Наука, 1978. — С. 20.

² Там же, с. 74.

³ Там же, с. 143.

⁴ Образцова А. Г. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. — СПб., 2001. — С. 52.

⁵ Woodcock, George. The Paradox of Oscar Wilde. — London, 1949. — P. 13.

в диалектическом единстве и борьбе, рождая совершенно нетрадиционное, парадоксальное отношение к действительности.

Эта двойственность наложила отпечаток на всю жизнь и творчество писателя–парадоксалиста, который провозгласил эстетизм своим жизненным кредо. Парадоксальность Уайльда заключалась в том, что эстетико–символическое восприятие действительности сочеталось у него с сильным ощущением реальности и ее неизбежной трагедии: «сознательное и подсознательное, разум и чувство — все чудесным образом переплеталось в нем, и, как пишет А. Ойяла, мешало проявлению его собственного «я»¹. «Эстет в данную минуту, он будет противником эстетизма минуту спустя»², — отмечает Р. Элманн. В результате произведения Уайльда становятся плодом не доктрин, а споров между доктринами.

Следуя известному изречению, что «без крайностей нет прогресса» (*Уильям Блейк*), Уайльд как истинный художник использует метод контраста как способ отражения действительности, а парадоксы помогают ему дать ключ к ее осмыслению. Полное понимание его концепции может быть достигнуто только при толковании эстетического кредо писателя в контексте его жизненного пути, а также тех принципов, на которых строится его теория «искусства для искусства». Для того чтобы разобраться в этих и других вопросах, необходимо рассматривать жизнь и творчество писателя как единое целое, вопреки его шутивому заявлению о том, что в свою жизнь он вложил гениальность, а в творчество — только талант.

Существует, однако, еще одно признание Уайльда, к которому стоит прислушаться: писатель–парадоксалист, следуя своей концепции превосходства искусства над жизнью, считал, что именно «благодаря искусству он сначала познал самого себя, а потом заявил о себе всему миру; искусство превратилось во всепоглощающую страсть, подобную завораживающему блеску луны, в сравнении с которым просто любовь — лишь слабое мерцание светлячка»³.

¹ Ojala A. *Aestheticism and Oscar Wilde*. — Helsinki, 1955. — P. 38.

² Элманн Р. Оскар Уайльд. — М.: Независимая газета, 2000. — С. 126.

³ «*Art...was the great primal note by which I had revealed, first myself to myself, and then myself to the world; the real passion of my life; the love to which all*

Искусство стало путем к познанию жизни. Недаром Уайльд предупреждал, что «любая попытка изолировать эпоху современного английского возрождения в искусстве от прогресса и жизни общества, — означала бы лишить эту эпоху ее истинного значения»¹. Эпоха, сочетавшая контрастность ведущих литературных движений — реализма и противоречащего ему романтизма, оказала огромное влияние на творчество писателя-парадоксалиста. Парадокс эпохи способствовал парадоксальности Уайльда. А он, в свою очередь, иногда с чрезмерной демонстративностью подчеркивал эту парадоксальность эпохи, чтобы послать вызов традиционным, но утратившим нравственную ценность, установлениям викторианской Англии.

Однако парадоксальность Уайльда проявилась не только в неоднократно отмеченных в критике противоречиях между его прямыми декларациями и их художественным воплощением; она очевидна и в глубинах сознания писателя, принадлежавшего к одному из кризисных периодов истории человечества и с мужеством отчаяния пытавшегося обрести спасительный идеал. Уайльд отмечал, что наше сознание не в состоянии объяснить человеческую сущность; это под силу только подсознательному в нас самих, чему способствует искусство и только искусство². Он придавал огромное значение поэтическому вдохновению и считал его неподчиненным рациональному сознанию.

А. Волынский, исследователь творчества Уайльда, писал по этому поводу: «По мере того, как философские понятия очищаются от грубой догматики материалистического... характера, свободнее проходит в искусство правда, скрытая в бессознательных глубинах человеческого духа... Искусство медленно, но верным шагом пробирается к своему назначению: передать все человеческие впечатления, то есть жизнь во всем богатстве ее содержания,

other loves were as marsh water to red wine, or the glow worm of the marsh to the magic mirror of the moon.» (Letters of Oscar Wilde / Ed. By Rupert Hart-Devis. — London, 1962. — P. 447.)

¹ «...any attempt to isolate the contemporary "English Renaissance of Art" in any way from progress and movement and social life of the age that he produced it would be to rob it of its true vitality, possibly to escape its true meaning.» (The English Renaissance of Art // Works: Vol. 14. — P. 245.)

² «It is Art, and Art only, that reveals us to ourselves.» (C.W. P.1194.)

в свете той истины, которую мы — неведомо и незаметно для самих себя — способны постичь внутренним инстинктом нашей идеальной природы, но которая подавляется в нас разными ошибочными убеждениями и понятиями рассудка. Вместе с сознанием светлеет искусство,.. развиваются новые требования по отношению к искусству, создаются новые эстетические мерилы, новые приемы анализа, новая критика»¹. Новый эстетизм был уже не просто реакцией на буржуазную цивилизацию; новый эстетизм становился стилем жизни.

Новые веяния и в искусстве, и в критике расшатывали старые устои жизни и вызывали подъем удивительных дарований. Эстетический идеализм, убежден А. Волынский «проложил себе дорогу во все сферы мышления и творчества. Произведения искусства отражают тот переворот, который совершается в мире наших сознательных убеждений»².

Оскар Уайльд, «символ искусства и культуры своего века», ослепительный и изысканный эстет, проповедующий учение о высшем назначении Красоты и Искусства, мечтал сделать эстетизм «основой новой цивилизации». Объявив себя «профессором эстетики», Оскар Уайльд утверждал, что поэт обязан воспроизводить в искусстве не жалкую действительность, а идеал красоты, что «подлинная жизнь — только в том, чтобы достичь совершенства, воплотить все свои мечты». Но он не отказывался от другого мира, мира «тайных побуждений и скрытых сомнений». В «*Hellas!*» — в стихотворении, которым Уайльд открывает свой первый поэтический сборник, — он говорит о том, что, отдаваясь радости, он отказался от строгости, которая тоже ему свойственна, что его по-прежнему влекут не только глубины, но и высоты»³. Культ красоты, провозглашенный Оскаром Уайльдом, парадоксален, поскольку за ним скрывается не столько желательное превосходство искусства над жизнью, сколько необходимость этого в условиях неблагоприятного мира.

¹ Волынский А. О статье Оскара Уайльда «The Decay of Lying» // Северный Вестник. Вып. №12. отдел I. — СПб., 1895. — С. 312.

² Там же, с. 311.

³ Элманн Р. Оскар Уайльд. — М.: Независимая газета, 2000.

Под прицелом критики

«Позиция критиков всегда меня поражала.
Они вечно плетутся в хвосте общественного мнения...».

(Р. Хиченз)

Истинно значительным произведениям искусства далеко не всегда при первом их появлении устраивается заслуженная встреча. Часто лишь спустя некоторое время они получают полное признание читателей и критики. Критика не обошла стороной и парадоксальный роман Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея», тем самым подтвердив тот факт, что произведение достойно внимания публики. Когда первая оригинальная версия «Портрета Дориана Грея» появилась в ежемесячном журнале «*Липпинкотт*» в июле 1890 года, Уайльд сразу стал мишенью цензуры. Реакция прессы была единодушно – враждебная. Уайльда обвинили в цинизме и аморализме.

«Портрет Дориана Грея» не только роман об эстетизме. Это одна из первых попыток внести в английскую прозу тему однополрой любви. В этом смысле Уайльд – новатор. Он призывает общество терпимее относиться к таким отклонениям от нормы, как гомосексуализм. Завуалированная трактовка этой запретной темы принесла книге скандальную известность и оригинальность.

В расчете на сенсацию «*Сент Джеймс газетт*» напечатала статью под заголовком «Рекламный трюк мистера Уайльда» («*Mr. Wilde's Latest Advertisement*»). Уайльд ответил, что статья уже сама по себе является рекламой его книги: «Английская публика, в большинстве своем, не испытывает никакого интереса к искусству, пока ей не скажут, что произведение искусства, о котором идет речь, аморально»¹. Несмотря на то, что Уайльд был взбешен отрицательными отзывами о его романе, он ответил на нападки критиков серией писем, которые были выдержаны во вполне вежливом тоне. Суть их заключалась в том, что его книга, возможно, и не соответствует общепринятым представлениям о нравственности, но совершенно напрасно пытаться искать в романе только нравственный аспект. Критики «*Дейли кроникл*» называли «скуку и грязь отличительными чертами этой ядовитой

¹ Letters, 2000. — P. 429.

книги», а сам роман — «отвратительным порождением извращенной литературы французских декадентов, пропахнувшей тяжелым запахом духовного и нравственного разложения»¹. Газета «*Скотс обсервер*» обвиняла Уайльда в том, что он «пишет для отвергнутых обществом аристократов и извращенных телеграфистов»²³.

Уайльд был поражен негодованием, с каким критики встретили его роман. В ответ на их обвинения в том, что он переиначивает мораль в угоду безнравственности, Уайльд написал редактору «*Скотс обсервер*», что «было необходимо окружить Дориана Грея атмосферой морального разложения... для драматического развития... романа. Иначе роман не имел бы смысла, а сюжет — завершения. Художник [говорит он о себе], написавший роман, ставил перед собой цель сделать эту атмосферу туманной, неясной и удивительной... Каждый человек видит в Дориане Грее свои собственные грехи. В чем состоят грехи Дориана Грея не знает никто. Тот, кто находит их, привнес их сам... Каждый человек увидит в нем то, что есть он сам. Ведь на самом деле искусство отражает не жизнь, а того, кто наблюдает ее»⁴.

Более того, в ответ на обвинение своих героев в аморальности, Уайльд указывал на то, что они интересны и с художественной, и с психологической стороны, таким образом, открывая перед читателями широкие возможности. Те, для кого эстетика выше этики, могут насладиться красотой и совершенством его произведения. Те же, для кого этические соображения важнее эстетических, обязательно извлекут моральный урок. Каждому читателю дано право решить, какое преступление из совершенных героем Уайльда страшнее — убийство художника Бэзила Холлуорда или уничтожение его картины. Одних чтение романа наполнит ужасом, другие найдут в нем свои тайные желания.

Мысль Уайльда движется к очередному парадоксальному выводу: всякий человек обретает в искусстве то, что представляет

¹ Karl Beckson (ed.) Oscar Wilde: The Critical Heritage. — London: Routledge and Kegan Paul, 1970. — P. 72.

² Ibid., P. 75.

³ Имеется в виду известный скандал, связанный с лордом Артуром Сомерсетом, обвиненным в гомосексуальных связях с молодыми «телеграфистами» в борделе на Клевеленд-стрит.

⁴ Аграф М. Уайльд Оскар. Письма (символы времени). — М., 1997. — С. 86–87.

собой сам, потому что и искусство отражает не жизнь, а созерцателя жизни. Уайльд не оправдывает безнравственные поступки своего героя, но он далек от прямого его осуждения и отмечает, что слабость Дориана Грея и его ограниченность заключаются в преувеличенном внимании к совести, которое портит, отравляет все его наслаждения¹.

«*Сент Джеймс газетт*» больше всего интересовалась тем, кто подвергнется преследованиям, сам автор романа или издатель². Уайльд ответил так: «Искусство не имеет ничего общего с этикой. Не надо смешивать эти два понятия»³. В последующем письме он напоминает критикам: «С позиций искусства, плохие люди представляют художественный интерес; они яркие, многогранны и необычны»⁴.

Уайльд высмеивает своих обличителей—нравоучителей, назвавших его книгу «безнравственной» и «больной», недостойной произведения искусства или литературы: «Назвать художника больным только потому, что болезнь — предмет его творчества, так же глупо, как объявить Шекспира сумасшедшим, потому что он написал "Короля Лира"»⁵. Такое прочтение романа свидетельствовало, по его мнению, об ограниченности обвинителей. Такую критику Уайльд отвергает и проводит на нее целую атаку в своем трактате «*Душа человека при социализме*». Он считает любую попытку общества, церкви или правительства вмешаться в творческий процесс «оскорбительной и грубой». Оскар Уайльд полагал, что подобная критика не заслуживает внимания и уважения. Его восхищение вызывала лишь «высшая критика», которая «делает критика творческой личностью... Для критика художественное произведение — просто толчок к новому собственному произведению»⁶.

¹ «*an exaggerated sense of conscience which mars his pleasures for him*» (Beckson, Karl. ed. *Oscar Wilde: The Critical Heritage*. — London: Routledge and Kegan Paul, 1970. — P. 436.)

² *Ibid.*, p. 68–69.

³ *Letters*. 2000. — P. 428.

⁴ *Ibid.*, p. 430.

⁵ *The Soul of Man Under Socialism*. *Complete Works of Oscar Wilde*. Collins Classics.

⁶ «*The highest Criticism...is more creative than creation... [it] makes the critic creator in his turn... To the critic the work of art is simply a suggestion for a new*

Автору нашумевшего романа пришлось — таки столкнуться со своеобразной «высшей критикой», которая созидательнее творчества — с литературной пародией на себя и на свое произведение.

Литературная пародия — это особый вид творческой критики, поскольку, вступая в полемику с художественным произведением, она в то же самое время сама становится произведением искусства. Пародия, являясь вторичным жанром по отношению к объекту пародирования, находится с ним, с одной стороны, в противоречии (резонансе), а с другой, — существует как некое параллельное (самостоятельное) художественное произведение. Будучи отражением объекта пародирования, она всегда содержит его критическую оценку. Таким образом, пародист одновременно и автор своего критического произведения, и критик по отношению к авторскому произведению.

В чем польза творческой критики? Может быть, эта критика ни к чему? Не правильнее ли было бы оставить художника в покое, не подвергая критике ни его, ни созданный им мир? Зачем те, кто не в состоянии создать что-то свое, начинают критиковать чужое творение? Что они могут знать о нем? Если произведение доступно пониманию, то критика неуместна. А художнику, большому художнику нет дела до критики, и, чем выше художник, тем ниже критик, поскольку критик является лишь эхом, отражением автора, жалкой его тенью? Именно об этом говорит Оскар Уайльд в трактате «Критик как художник» (*«The Critic as Artist»*, 1890), позиционируя себя как гениального художника, которому нет дела до критики, поскольку, как он утверждает, если творение вышло из-под пера великого автора, коему удалось вложить в него свою гениальность, и оно совершенно, то для критика нет места¹. И тут же со свойственной ему парадоксальностью заявляет, что без критики нет искусства, поскольку она изначально заложена в самом произведении искусства и, как любое искусство, критика независима².

work of his own...» (The Critic as Artist. Complete Works of O. Wilde. London 2000. — P. 1128.)

¹ Cf.: The Critic as Artist. Complete Works of O. Wilde. — London, 2000.

² «*Criticism is itself an Art...Criticism is really creative in the highest sense of the word. Criticism is, in fact, both creative and independent.*» (The Critic as Artist. Complete Works of O. Wilde. — London, 2000. — P. 1138.)

Художественному произведению, будь то проза, поэзия или драматургия присущ элемент критики. И он поистине очень важен. Художник подсознательно передает критическую оценку либо действительности, либо философии, которую сам же и исповедует. Творец не может иначе. У каждого художника есть свой стиль, своя манера, потому что без этого нет художника как личности. И неважно, в какой сфере искусства происходит действие (в живописи, музыке, литературе), — задача творческой личности всегда одна и та же: облечь в красивую форму жизненный материал, представить его в виде картин, симфоний, книг и т. п., которые станут произведениями искусства. По мнению Уайльда, творческая критика — авторское самовыражение, заслуживающее всяческих похвал¹.

Уайльд ссылается на великих актеров в пьесах Шекспира, которые по-своему интерпретируют произведения классика, на композитора Рубинштейна, который, исполняя сонату Бетховена, становится музыкальным критиком, поскольку «пропускает музыку через себя» и преподносит ее через призму своего видения. Вариантов интерпретации смысла художественного произведения может быть много, потому что не следует забывать, что любое произведение неоднозначно, оно несет в себе «много смыслов». Проповедуя (от имени лорда Генри) свое эстетическое кредо «абсолютной свободы самовыражения» и право ориентироваться не на нормы пуританской морали, а на критерии красоты и уродства, Уайльд подчеркивает субъективность мнения и утверждает, что цель жизни — самовыражение и наслаждение².

Объектом критики, безусловно, может быть настолько высокохудожественное произведение, что никакая критика, пусть даже «высшая» никогда не сможет его дискредитировать. Еще Добролюбов говорил о непристойности «самых остроумных насмешек над тем, что дорого и свято...»³. Но кто же может сказать об этом с уверенностью в момент создания такого произведения? Порой требуются годы, чтобы оно было оценено по достоинству, и

¹ идея о том, что критика — самостоятельный вид творчества, высказана Уайльдом в трактате «Критик как художник».

² Уайльд О. Портрет Дориана Грея. — М.: Эксмо-пресс, 2001. — С. 32–33.

³ Добролюбов Н. А. Собр. соч. т. 6. — М.: Гослитиздат, 1963. — С. 215.

критика — тот пробный камень, которым оценивают произведения искусства. Поэтому критика — критерий искусства. Она придает художественному произведению ценность; иными словами, если произведение критикуют, следовательно, оно достойно внимания. Критикой, таким образом, не следует пренебрегать, ею надо гордиться.

Форма критики, как и форма творения, может быть разной. Критическими бывают эссе, эпиграммы, пьесы, романы. Хиченз как художник, создавая свой роман-пародию, имеет дело уже с готовым материалом — романом Оскара Уайльда, для которого жизнь и творчество неразделимы, и, черпая из него вдохновение как из предмета искусства, применяет свои собственные краски и облекает свое творение в новые формы, доказывая, что критика так же независима, индивидуальна, как и творчество. Хиченз «осмеливается» пародировать Оскара Уайльда и создает собственное произведение искусства, которое, несмотря ни на какую критику, способно жить своей, отдельной, независимой от оригинала жизнью (об этом свидетельствует и тот факт, что многие современники Уайльда приняли «Зеленую гвоздику» за новый роман писателя-парадоксалиста).

Творческая критика не может быть абстрактной. Она реальна и индивидуальна и всегда направлена под определенным углом зрения — критического мировоззрения — на объект критики и обладает набором определенных качеств, характерных для критики, показывает произведение таким, каким он сам его видит. Вполне возможно, что намерения автора совершенно отличаются от точки зрения критика; поэтому истинный критик должен тонко чувствовать все плюсы и минусы художественного произведения, и его цель — либо высветить, возвеличить красоту вещи и талант ее автора, либо осудить порицаемое, негативное для того, чтобы разрушить, запятнать его репутацию.

Литературная пародия как «высшая форма» критики всегда больше, чем само творение, поскольку не имеет аналогов и выходит за рамки общепринятого, традиционного. Пародист относится к предмету критики как к отправной точке для своего произведения. Пародист — творец. О нем нельзя судить как о простом подражателе чьего-либо творчества, поскольку его произведение, вышедшее в свет, начинает жить своей, самостоятельной жизнью,

и то, что хотел сказать автор, каждый вправе интерпретировать по-своему. Его отношения с текстом – оригиналом точно такие же, как отношения самого автора пародируемого произведения с внешним миром¹. Разница лишь в том, что автор черпает свое вдохновение из окружающего мира, а пародист — из художественного произведения.

Феномен «Зеленой гвоздики» заключается в том, что Хиченз в своем стремлении дискредитировать уайльдовскую философию эстетизма использует «форму высшей критики», воспетую самим же проповедником эстетизма в теоретических эссе, тем самым не только «продлив память о раздражавшем его произведении»², но и снискав славу талантливого писателя.

Над чем смеется Хиченз?

*Искусство он «ставил выше жизни,
критику выше творчества, светскую
болтовню он предпочитал реальному поступку».*

(А. Ойяла)

Воздействие «Портрета Дориана Грея» на общественное мнение было очень сильным. Писатель – парадоксалист «спокойным тоном опрокидывает все признаваемые... истины и из этой морали составляет свои идеалы в жизни и искусстве...»³. Уайльд не боится показаться парадоксально – аморальным даже тогда, когда с легкостью меняет местами такие понятия, как грех и добродетель, а совесть называет малодушием и предпринимает непростую попытку соединить этику с эстетикой.

Никакой другой роман до этого не возбуждал в читателях столько противоречивых чувств. Только вышедший в 1894 году роман Роберта Хиченза «Зеленая гвоздика» вызвал в обществе,

¹ Cf: *The Critic as Artist. Complete Works of O. Wilde.* — London, 2000.

² О долгой жизни «Портрета Дориана Грея» см. Элманн Р. Оскар Уайльд. — М.: Независимая газета, 2000. — С. 480.

³ Венгерова З. Оскар Уайльд и английский эстетизм // *Литературные характеристики.* — СПб., 1897. — С. 66–67.

пожалуй, не меньший резонанс, завершившийся печальными для Уайльда последствиями.

Предметом пародии в романе Роберта Хиченза «Зеленая гвоздика» стала парадоксальность как метод восприятия и воспроизведения жизни. Главные персонажи «Зеленой гвоздики» имеют свои «прототипы» в «Портрете Дориана Грея». Нетрудно догадаться, что Эсме Амаринт, «джентльмен высокого роста и крупного телосложения, с выбритым лицом и слегка волнистыми каштановыми волосами»¹, который «придумал [зеленую гвоздику] всего два месяца назад»² и проповедует страсть в любом ее проявлении, очень напоминает лорда Генри, а его друг «светловолосый, голубоглазый» красавец лорд Реджи Гастингс, который «боготворил все, что считал незаурядным»³, — Дориана Грея. Да и характер взаимоотношений двух главных героев романа «Зеленая гвоздика» вызывает ассоциации с героями романа Уайльда. Реджи называет Эсме Амаринта «проповедником высшей философии»⁴ и становится лишь эхом своего оригинального и сознающего собственную гениальность друга. Амаринт, в свою очередь, считает Реджи совершенством. Леди Локки и художника Бэзила объединяет способность здраво мыслить, а также такие качества, как благородство и великодушие. Оба героя испытали на себе очарование юного «праведника» и, обманувшись в своих чувствах и ожиданиях, жестоко за это наказаны: художник убит, а леди Локки, глубоко чувствующая женщина, наделенная любящим сердцем, разочарована в любви. Даже разгневанный *rara* лорда Реджи, возмущенный нежеланием сына следовать приличиям, имеет свой прототип в лице отца Альфреда Дугласа маркиза Куинсбери, помешанного на гомосексуальных связях сына.

Своим поведением и репликами герои романа Хиченза не только напоминают героев романа Уайльда, но между этими произведениями, как и между их персонажами, происходит своеобразное соревнование в изысканности и остроумии на тему

¹ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 11.

² Там же, с. 77.

³ Там же, с. 11.

⁴ Там же, с. 77.

эстетических пристрастий эпохи. Амаринт просит Реджи заучить несколько из его (Амаринта) афоризмов, чтобы напомнить ему о них на следующий день, когда он будет обедать с Оскаром Уайльдом: «Дорогой мой, запомните мои афоризмы и завтра повторите их мне. Завтра я обедаю с Оскаром Уайльдом»¹. Однако Реджи (как и сам Хиченз) не считает роман Уайльда достойным произведением; поэтому, когда леди Локки сетует на то, что она не читала его, Реджи небрежно заявляет: «Вы сильно выиграли»². Хиченз критикует Уайльда за то, что тот «совершил ужасную ошибку в своем "Портрете Дориана Грея". После каждого акта жестокости лицо на портрете, наоборот, должно было приобретать ангельское выражение». И потом поясняет: «Бедный Уайльд! Он до ужаса правдив!»³

Сам Реджинальд Гастингс «выглядит поразительно молодо... Он говорит, что его грехи спасают его от старости»⁴, и ему нравится ощущать себя грешником «с сердцем ягненка в стаде взрослых праведников... Это так необычно»⁵, поскольку «скрытые пороки, считал он, придавали ему некоторый шарм»⁶. Вместо Дориана Грея «стареет» его портрет, и ему (Дориану) тоже нравится «слыть грешником». Правда, совесть, пробудившаяся в нем со временем, начинает «задавать вопросы». Неизвестно, произойдет ли такое с Реджи, но пока он молод и красив, он уверен, что «нет ничего интереснее, чем говорить с праведником о собственных грехах. Ничто не внушает такого самодовольства. Одним из величайших преимуществ так называемого грешника является то, что ему всегда есть о чем поведать праведнику. Грешника абсолютно не интересует праведник, в то время как праведник испытывает нездоровое любопытство к поступкам грешника»⁷. Эти слова почти буквально повторяют слова лорда Генри: «Ничто так не льстит женскому тщеславию, как репутация грешницы»⁸;

¹ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С.28.

² Там же, с. 51.

³ Там же.

⁴ Там же, с.20.

⁵ Там же.

⁶ Там же, с.11.

⁷ Там же, с.54.

⁸ Уайльд О. Портрет Дориана Грея. — М.: Эксмо-пресс, 2001. — С. 129.

добродетель, напротив, вызывает лишь боль и досаду: «Для меня нет ничего ужаснее, чем обнаружить добродетель в человеке, которого никогда не подозревал в праведности... Это то же самое, что найти иголку в стоге сена и уколоться»¹. Так говорит Амаринт, но те же слова вполне мог произнести и лорд Генри — Принц Парадокс, прозванный так с легкой руки Дориана Грея.

Лорд Генри женат лишь номинально. Он скорее доволен этим, нежели опечален. Мистер Амаринт тоже не слишком обременен своим «матримониальным статусом» и призывает Реджи оставить всякие мысли о женитьбе, дабы продолжать наслаждаться жизнью грешника. К слову сказать, и сам Реджи относится к женитьбе более чем прохладно: «Для него брак просто означал то, что добродетельная женщина, которой нравилось целовать его, откроет на его имя счет в банке и позволит с ней жить, когда он будет к этому расположен... такой союз будет неплох, особенно если этой добродетельной женщине со временем надоест его целовать, и, таким образом, он освободится от единственной неприятной обязанности, которая сопровождает брак»². Дориан также не способен никого любить, кроме самого себя, и в результате становится жертвой этой любви, поскольку наслаждение, ставшее самоцелью, превращается не в радость, а в муку.

Проповедуя свободу инстинктов, лорд Генри всей душой восстает против любого самоограничения. «Единственный способ избавиться от искушения — поддаться ему»³. Ему нравится «отравлять» Дориана своими речами, и в его речах слышать отзвуки собственных мыслей. Дориан же охотно подражает «разговорным приемам» лорда Генри. Реджи не менее охотно следует во всем за мистером Амаринтом, являясь его «точной копией». Культ эгоизма, однако, облагораживается новым гедонизмом лорда Генри, стремлением «проявить во всей полноте свою сущность... быть самими собой... Ведь главная цель жизни — самовыражение... Между тем люди в наше время стали бояться самих себя... Они забыли о своем высшем долге — долге перед собой»⁴.

¹ Там же, с. 116.

² Там же, с. 94.

³ Там же, с. 33.

⁴ Там же, с. 32–33.

В «Зеленой гвоздике» слышен тот же призыв к самовыражению: «Искусство жизни заключается в том, чтобы бросать вызов этому миру... Важно то, как мы себя ведем, а не то, что мы собой представляем»¹. Эсме называет это «долгом перед самим собой».

Реджи, как и Дориан, в поисках новых ощущений бежит от роскоши, оказывается в злых местах, где отдается низменным желаниям и чувствам. Он так говорит об этом: «Я никогда не знаю, что моей душе будет угодно в следующую минуту... Мысли мои не знают покоя: то они блуждают по Гайд-Парку, то носятся по грязным городским кварталам. Они вползают во все дворы и закоулки, проникают в отвратительные притоны, где в поисках острых ощущений находят временное пристанище... Я никогда не знаю, что буду делать вечером, пока не настанет вечер. Я просто жду вдохновения»².

Уайльд и Хиченз развивают тему греха и добродетели, которая неизбежно сопутствует обсуждению отчаянной тяги к наслаждению. Ни грех, ни добродетель невозможно скрыть от глаз окружающих. В «Портрете Дориана Грея» мы слышим от Бэзила, что «порок не может не накладывать своей печати на лицо человека. Его невозможно скрыть»³. У Хиченза в «Зеленой гвоздике» мы читаем: «Леди Локки могла бы стать хорошей женой... это написано у нее на лице. К сожалению, добродетель всегда написана на лице. Ее невозможно скрыть»⁴. Эсме Амаринт открыто говорит о своем отрицательном отношении к добродетели, которая, с его точки зрения, не придает женщине привлекательности. Лорд Генри, с присущей ему парадоксальностью, называет уродство одной из «смертных добродетелей».

Лорда Генри не страшат муки совести, традиционно сопутствующие поддавшимся искушению, поскольку для него не существует такого понятия, как совесть; с его точки зрения, «совесть и малодушие, в сущности, одно и то же... Просто "совесть" звучит респектабельнее, вот и все»⁵, — изрекает он, давая этим понять,

¹ Хиченз. Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 85–87.

² Там же, с. 14–15.

³ Уайльд О. Портрет Дориана Грея. — М.: Эксмо-пресс, 2001. — С. 180.

⁴ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 26.

⁵ Уайльд О. Портрет Дориана Грея. — М.: Эксмо-пресс, 2001. — С. 20.

что жить надо «во всю», не взирая ни на что, не считаясь ни с чем. Сэр Уоттон отождествляет не сочетаемые на семантическом уровне понятия: «*conscience*» и «*cowardice*», создавая логико–языковой парадокс, в результате которого рождается «психологический имморализм»¹, когда смыслом жизни становится возможно полное удовлетворение страстей и мгновенных влечений. Такой подход оправдывает грех. По мнению лорда Генри, грех спасает от застоя и ведет к прогрессу: «Мы утратили мужество», — говорит лорд Генри и обращается к молодости как к чему–то отважному, смелому, так как с годами «мы становимся похожими на безобразных марионеток и живем воспоминаниями о страстях, которые нас когда–то пугали, да об изысканных соблазнах, которым мы не отважились уступить»². Чтобы избавить душу от невыносимых мук, лорд Генри призывает дать волю страсти, пройти через грех, испытать наслаждение. Философия наслаждения, которую он проповедует, в сущности, является сочетанием субъективного гедонизма Пейтера в его «Ренессансе»³ («*The Renaissance*», 1875) и декадентства Гюисманса (1848–1907) в романе «Наоборот»⁴ («*A Rebours*», 1884). Эти тенденции у Уайльда выступают в сложном соотношении с очень модной в те годы философией Герберта Спенсера (1820–1903)⁵, смысл которой заключается в том, что «испорченной можно считать лишь такую жизнь, которая остановилась в своем развитии»⁶.

¹ Аксельрод Л. И. Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда. — Иваново–Вознесенск: Основа, 1923. — С. 15.

² Уайльд. О. Портрет Дориана Грея. — М: Эксмо–пресс, 2001. — С. 38.

³ Настольная книга Оскара Уайльда. У Пейтера в «Ренессансе» античность предстает как царство «красоты и света», поэтизируется внешняя красота мира, не ведающего разлада между духовной и телесной природой.

⁴ Настольная книга Дориана Грея. Герой романа, в ком сочетались «романтичность и трезвый ум ученого», казался Дориану его прототипом, а «вся книга — историей его жизни».

⁵ Надо отметить, что Уайльд всегда интересовался эволюционной теорией общества, изложенной в труде Герберта Спенсера «*The Study of Sociology*» («Социологическое учение», 1873). В творчестве Уайльда заметна формула Спенсера (не Дарвина!) о выживании сильнейшего («*survival of the fittest*»). Применяя законы естествознания к обществу, лорд Генри показывает, как эгоцентризм побеждает викторианскую консервативность и альтруизм и допускает пренебрежение совестью ради наслаждения.

⁶ Уайльд. О. Портрет Дориана Грея. — М: Эксмо–пресс, 2001. — С.99.

Очарованный книгами Уолтера Пейтера¹, чье преклонение перед эпохой Возрождения приводило к пропаганде индивидуализма во всех сферах общественной и, тем более, личной жизни, Уайльд призывает молодежь следовать инстинкту страсти и отдаваться ей целиком, сгорая в ней полностью, отойти не только от средневековых понятий, но и подняться выше идеалов эллинизма: «И все же я убежден, что, если бы каждый из нас жил по-настоящему полной жизнью, давая выход своим чувствам, не стесняясь выражать свои мысли и доводя до реального воплощения все свои мечты, — человечество снова узнало бы, что такое радость бытия, была бы забыта мрачная эпоха средневековья и мы вернулись бы к идеалам эллинизма, а быть может, к чему-то еще более прекрасному и совершенному»². Очередной парадокс заключается в том, что для него самый страшный грех — отречься от греха; только грех помогает украсить жизнь: «В нашей жизни не осталось ничего красочного, кроме порока»³, только тайные инстинкты, вырвавшиеся наружу, наполняют жизнь смыслом, избавляя от скуки. Однако именно скука в парадоксальном сочетании с необузданной страстью помогает приблизиться к пониманию философии гедонизма, пронизывающей жизнь истинного эстета — «усталого гедониста» — в богемной атмосфере, искусственность которой сознательно подчеркивается детальным описанием окружающей роскоши; жизнь, которая протекает по классической схеме: страсть — усталость — скука — страсть — усталость — скука.

Для настоящего денди, скука, приходящая на смену страсти, является отдыхом от нее и одновременно периодом ожидания прихода новой страсти. За «бурными ночами страсти»⁴ обязательно придет усталость, и утром «ты один, сидя в гостиной, выглядишь невероятно усталым»⁵. Именно такое состояние

¹ Пейтер заявляет, что мораль ничто, и жить надо сегодняшним днем и гореть «единым чистым пламенем» (горение может быть разным: для иных это горение страсти, безоговорочно одобряемое Пейтером; для иных... — и это лучшее, что предлагает нам жизнь, — горение искусства).

² Уайльд О. Портрет Дориана Грея. — М.: Эксмо-пресс, 2001. — С. 33.

³ Там же, с. 46.

⁴ Там же, с.159.

⁵ Там же.

следует за «волнениями страсти». Вздохи и рыдания ветра, «бро- дящего вокруг еще спящего дома», передают состояние невыноси- мой усталости и скуки¹. Уайльд подчеркивает, что именно состо- яние вечной неудовлетворенности и скуки — характерная черта изысканного эстета, утомленного и вечно скучающего. Усталая поза лорда Генри становится символом всеобщей усталости, при- знанием всеобщей скуки, царящей повсюду. Это выражено в соче- тании ленивых движений и бесчисленных сигарах, расслабленной позы «усталого гедониста» с его «словесными упражнениями»², подчеркивая острый ум изысканного денди.

Эстет просто «обязан» быть усталым. Эту «обязанность» Уайльд и Хиченз подчеркивают бесчисленным количеством отдельных слов и фраз, описывающих или передающих само состояние скуки: «письма... утомляли его», «Мне было скучно», «устало протянул, чуть помедлив», «принялся лениво обозревать проезжающих», «Да, вечер был невероятно скучным», «казался утомленным». У Хиченза состояние «вечной скуки» великолепно передает опи- сание знойного воскресного полдня в XIII главе, когда «истома царит в воздухе и настраивает на благопристойные беседы ни о чем... Все было овеяно скукой... Колокольный перезвон, воз- вещавший о начале вечерней службы, застыл где-то в воздухе и затих, но никто и не думал шевелиться... Воцарилось молчание. Медленно близился час вечернего чаепития... Амаринт, прочитав все объявления в газете, устало отложил ее, и, едва сдерживая одолевавшую его зевоту, лениво обвел взглядом присутствующих»³.

Сатира Роберта Хиченза направлена на пародирование отно- шения к жизни, призывающего к нарушению всех норм общест- венной морали, предъявляя, таким образом, уайльдовскую пози- цию в самом «подрывающем основы» виде: «Главное, к чему я вас призываю, дети, — учитесь непослушанию. Познать, что такое неповиновение, — познать жизнь»⁴, — заявляет Эсме Амаринт, обращаясь к школьникам. Эти слова вызывают недоумение и ужас у директора школы и учителей, «о чрезвычайном смятении в умах

¹ Там же.

² Jeff Nunokawa, *Tame Passions of Wilde*. — Princeton and Oxford, 2003. — P. 75.

³ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 112.

⁴ Там же, с. 124.

которых свидетельствовали немислимые позы, которые они принимали: кто-то начал что-то выделывать ногами, кто-то — строить невероятные конфигурации из пальцев и всевозможными жестами демонстрировать ужас людей, предчувствующих, что их время уходит»¹. «Учитесь, — продолжал он, — не повиноваться холодному велению разума... А все, что обыденно, необходимо старательно избегать. Вот чему современный ученик в будущем научит своего отсталого учителя...»².

Хиченз в пародийном плане комментирует эстетические пристрастия эпохи, скрывающиеся и подавляемые истинными взаимоотношениями людей и вещей. Он копирует Уайльда в стремлении создать в романе атмосферу эстетизма — великолепия, манерности и искусственности: «В тот вечер после обеда обитатели дома наслаждались музыкой в небольшой гостиной, искусно выполненной в восточном стиле: сводчатый потолок, деревянные резные ширмы, привезенные из Верхнего Египта, персидские драпировки, украшенные вышивкой, диваны и молитвенные коврики, на которых никто никогда не молился»³.

Лорд Генри, как и мистер Амаринт, постоянно меняет свои увлечения. То это католичество, привлекающее его внимание красочностью ритуалов и традиций, то мистицизм. Мистер Амаринт не менее многогранен в своих интересах: «...он или писал какой-нибудь неприличный рассказ, или выпускал эпиграммы в книге с огромными полями, или сочинял пьесу, начинающуюся, как правило, чужими остротами, или злословил по поводу Северного полюса... В данный момент он поклонялся зеленой гвоздике, о чем писали во всех газетах»⁴. В жизни Дориана был период, когда он весь отдался музыке. Затем у него появилась новая страсть: камни, гобелены, драгоценности. Реджи тоже пишет музыку, правда, «в отличие от Сен-Санаса [он] всегда сочиняет за фортепиано»⁵. Хиченз сумел показать, что Реджи, подобно лорду Генри, был всегда во власти быстро сменяющихся настроений: «Надо наслаждаться каждой

¹ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 112.

² Там же, с. 124–125.

³ Там же, с. 52.

⁴ Там же, с. 108.

⁵ Там же, с. 57.

минутой, каждым днем, каждым годом. Наши настроения вносят красоту в жизнь. Поддаваться им — вот смысл жизни»¹. Это созвучно заявлению Уайльда о том, что «гедонизм должен научить людей наслаждаться каждым мгновением жизни, ибо и сама жизнь — лишь преходящее мгновение»². Для его героев важен каждый пустяк, каждая мелочь, способная перевернуть все «с ног на голову»³. «Необходимо приобретать только те вещи, в которых нет ни малейшей необходимости»⁴, — заявляет Уайльд. Хиченз подхватывает эту мысль, утрирует ее, делая лейтмотивом романа: крашенный цветок — «пустяк» — возведен мистером Амаринтом в культ из-за его «необыкновенного цвета», потому как доказывает, что Искусство способно одухотворить Природу.

У Хиченза происходит своеобразная перекличка с Уайльдом по многим аспектам: «Красота не может подвергаться сомнению. Она обладает священным правом на абсолютную власть...»⁵, — говорит один. «Красота никоим образом не может быть обманчива»⁶, — вторит ему другой. Афоризм: «А я и не собираюсь жениться, Гарри. Для этого я слишком влюблен»⁷ — в устах мистера Амаринта звучит так: «Идите к ней, Реджи, скажите, что не любите ее и женитесь на ней»⁸. Герои солидарны в вопросе о том, каким должен быть истинный художник: «Художник, создавая прекрасное произведение искусства, не должен вносить

¹ Там же, с. 77.

² Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. — М.: Эксмо-Пресс, 2001. — С. 158.

³ Всем известны сказки и рассказы на тему, когда люди превращаются в вещи, а неодушевленные предметы оживают. Еще Овидий в «*Metamorphoses*» («Метаморфозы») поведал миру миф об «ожившей» красивой статуе. Даже у реалиста Диккенса присутствует тема перевоплощения, правда, уже в более глобальном масштабе.

Мир абсурда, — тоже своеобразное перевоплощение, преломление самой действительности, показан Кэрроллом в «*Alice's Adventures in Wonderland*» («Приключения Алисы в Стране Чудес»). У Конан Дойля в рассказе «*Lot 249*» («Номер 249»), как и в ранних рассказах о привидениях, необычные предметы оживают и начинают пугать своих обладателей

⁴ Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. — М.: Эксмо-Пресс, 2001. — С. 119.

⁵ Там же, с.37.

⁶ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 56.

⁷ Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. — М.: Эксмо-Пресс, 2001. — С. 67.

⁸ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 97.

в него ничего из своей личной жизни¹, — изрекает лорд Генри. «Когда творческое воображение писателя смешивается с его жизненным опытом, он перестает быть творцом»², — уверен Амаринт. Взгляды героев Уайльда и Хиченза схожи и по поводу оптимизма и пессимизма. Если вспомнить, что лорд Генри говорит об оптимизме: «Я презираю оптимизм. В основе оптимизма лежит обыкновеннейший страх»³, то слова Амаринта звучат ему в унисон: «Оптимизм, точно непонятная болезнь, съедает душу, уничтожает красоту и убивает всякий интерес к жизни»⁴.

Оба поют гимн безрассудству и молодости: «До сих пор было так, что привилегия править миром принадлежала старикам. В славную эпоху безрассудства это право станет привилегией молодости. Поэтому, да здравствует молодость и еще раз молодость! Пока вы молоды, постарайтесь сознательно оставаться легкомысленными!.. Ничто не воспринимайте всерьез, кроме самих себя, не позволяйте вводить себя в заблуждение, думая, что ум важнее лица, или что душа главнее тела... Гениальность заключается в том, чтобы никогда и ни к чему не прикладывать усилий...»⁵; оба героя осуждают здравомыслие, поскольку «откровенное здравомыслие невыносимо»⁶, и считают, что деньги «нужны только тем, кто платит по счетам»⁷. Лорд Генри не привык этого делать. Реджи живет «в долгах как в шелках».

Не ускользнуло от внимания Хиченза и то, что лорд Генри, живя страстями, не любит вспоминать о них впоследствии, и, стремясь к изысканности, не придает никакого значения деталям своих переживаний. Реджи Гастингс тоже предпочитает все предавать забвению: «Нет ничего прекраснее забвения...»⁸ — и, как Уайльд, изысканность видит именно в мелочах (например, в зеленой гвоздике): «Большинство людей глубоко неправы, придавая значение только общезначимым вещам. Я же обожаю

¹ Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. — М.: Эксмо–Пресс, 2001. — С. 26.

² Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 50.

³ Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. — М.: Эксмо–Пресс, 2001. — С. 98.

⁴ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 72.

⁵ Там же, с. 124–125.

⁶ Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. — М.: Эксмо–Пресс, 2001. — С. 58.

⁷ Там же, с. 49.

⁸ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 77.

мелочи. Этот цветок [зеленая гвоздика] — пустяк. А я боготворю его. Я ношу его, потому что он великолепен. Это единственная причина»¹. Назвав роман «Зеленая гвоздика», Хиченз хочет показать все фатовство и несерьезность носителей прославленного цветка: «Лишь немногие носят его, только последователи "высшей философии"»², способные «ничего не бояться, жить, как хочешь, а не по меркам среднего класса, смело следовать своим желаниям, а не подстраиваться под чужие»³ и уверенные в том, что «природа сама решает за нас, выбрать ли нам исковерканный добродетелью ум или предпочесть лицо со следами порока»⁴.

Оба романа — философско-символические. Как пишет М. П. Алексеев, «"Портрет Дориана Грея" — символический портрет лондонского Оскара Уайльда, увиденный глазами Уайльда-дублинца»⁵. Зеленая гвоздика — символ искусственности, надуманности эстетизма: «Он [Реджи] свято верил, что Искусство и только Искусство указывает путь Природе, и с юношеским жаром боготворил все, что считал незаурядным»⁶. Смерть Дориана Грея в романе Уайльда расценивается как победа Искусства над Жизнью, поскольку портрет вновь прекрасен, а уродливый старик мертв. Уайльд остается верен своему культу прекрасного: тот, кто покушается на красоту, — сам становится жертвой. Это подчеркивается тем, что в конце романа, уничтожив портрет, красавец Дориан уничтожает не только свою жизнь, но и красоту: «Лицо у него было морщинистое, увядшее и отталкивающее»⁷. Одновременно, благодаря великой силе искусства, совершается чудо возрождения портрета «во всем сиянии величавого благородства».

Финал «Зеленой гвоздики» также символичен. Отказ Леди Локки выйти замуж за Реджи, который не намерен жениться и уж тем более становиться примерным мужем (поскольку привык вращаться в обществе «усталых гедонистов», с «трудом находя время для ничегонеделанья»), воспринимается им как досадное

¹ Там же, с. 77.

² Там же, с. 8.

³ Там же, с. 77.

⁴ Там же, с. 20.

⁵ Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи. — Л., 1982. — С. 88.

⁶ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 11.

⁷ Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея. — Москва: Эксмо-Пресс, 2001. — С. 260.

недоразумение, несколько задевшее его самолюбие; однако именно ее отказ является знаком того, что он сможет «по-прежнему грешить и выглядеть в высшей степени аристократично в глазах лондонских торговцев»¹, вести богемный образ жизни, символом которого была «огромная гвоздика, вызывающе нелепо зелене[вшая] в петлице его светлого легкого костюма»².

Роль «Зеленой гвоздики» в судьбе Уайльда, объявившего эстетизм своим жизненным кредо, парадоксальна. С одной стороны, она продлила память о его романе «Портрет Дориана Грея» — откровенной проповеди гедонизма, с другой, — стала роковой книгой для эпатажного писателя, для которого красота превыше морали, искусство выше реальности, а наслаждение — самое ценное в жизни. Г. Уильямс³ отмечает, что благодаря счастливому вдохновению, озарившему Роберта Хиченза, студента лондонского музыкального колледжа, он очень удачно выбрал момент для написания блестящей пародии на эстетское движение, бывшее тогда в самом своем расцвете. Книга имела *succes de scandale*⁴. Она заслужила его, поскольку представляла собой острейшую антидекадентскую сатиру, которая, являясь по сути стилистическим комментарием к роману Уайльда «Портрет Дориана Грея», по контрасту, позволяет увидеть, что парадоксы Уайльда имеют не только эстетическое значение (в чем, впрочем, и заключается один из его парадоксов), но и отражают парадоксальность эпохи процветания и прогресса, в которой одновременно обозначились явные признаки начавшегося упадка. Парадоксы и афоризмы Эсме Амаринта на самом деле — завуалированные афоризмы Оскара Уайльда, а сущность всей философии эстетизма выражена в метком и весьма откровенном замечании леди Локки: «Получается, что весь мир должен быть свидетелем наших безумств»⁵.

С выходом «Зеленой гвоздики» судьба Уайльда была во многом предрешена. Даже та часть публики, которая раньше лишь забав-

¹ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 132.

² Там же, с. 43.

³ Williams H. The Contemporary Novel, in Modern English Writers: Being a Study of Imaginative Literature, 1890–1914, Sidgwick & Jackson, Limited, 1919. — P. 355–416.

⁴ *success from scandal* — (фр.) скандальный успех

⁵ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 20.

лялась выходками взбалмошного эстета, почувствовала, что привычные ценности находятся под угрозой. Викторианство просто обязано было нанести удар «проповеднику крайнего аристократического индивидуализма»¹. Судебный процесс над Уайльдом открылся 3 апреля 1895 года. Жизнь «баловня судьбы, блестящая снаружи, но таившая в себе внутренние язвы, разыгралась в гнетущую драму с отвратительным уголовным финалом... [в] монотонный, изнуряющий душу труд, предписанный ему в возмездие за нарушение общественной морали...»².

В 1895 году роман «Зеленая гвоздика» был изъят из продажи, однако навсегда вошел в историю литературы как творческая критика романа «Портрет Дориана Грея», как та самая «высшая форма критики», о которой писал Оскар Уайльд в трактате «Критик как художник».

Интертекстуальность в аспекте парадоксальности

Парадоксальность рушит общепринятое, традиционное; интертекстуальные отношения рассматриваются сквозь призму аномалии.

Пародия — достаточно элитарный жанр, так как она предполагает наличие определенного круга знаний у своего читателя, что позволяет понять подлинный ее смысл, оценить мастерство писателя–пародиста, получить эстетическое удовольствие при угадывании или узнавании объекта, поэтому важную роль в аспекте восприятия и интерпретации пародии играет выявление интертекстуальной зависимости ее от объекта пародирования.

За первым планом пародии всегда скрывается второй план — объект пародии, представляющий собой конкретное произведение, творческую манеру какого–либо автора, литературное направление, взаимоотношения авторов или все взятое вместе. При этом взаимодействие текстов реализуется на уровне первого плана — плана пародии.

¹ Аксельрод Л. И. Мораль и Красота в произведениях Оскара Уайльда. — Иваново–Вознесенск: Основа, 1923. — С. 13.

² Волынский А. О статье Оскара Уайльда «*The Decay of Lying*» // Северный Вестник. Вып. №12. отдел I. — СПб., 1895. — С. 313–315.

Теория интертекстуальности, зародившаяся в середине XX века и получившая глубокое развитие в трудах как отечественных, так и зарубежных исследователей, открывает огромные возможности в плане интерпретации художественных текстов и их взаимосвязи, психологической и социально – прагматической направленности¹. Интертекстуальность — термин, введенный в 1967 году теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой, французской исследовательницей языка и литературы, для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга.

Интертекстуальность можно описывать и изучать с двух позиций — читательской и авторской. С точки зрения читателя, — для более углубленного понимания текста за счет выявления его многомерных связей с другими текстами. С точки зрения автора, интертекстуальность — это также способ порождения собственного текста и утверждения своей творческой индивидуальности через выстраивание сложной системы отношений с текстами других авторов. Интертекстуальный анализ позволяет собрать необходимый материал, на основе которого может быть предложена та или иная интерпретация пародийного текста, которая является средством его понимания во всем многообразии смысловых оттенков и в их художественном единстве. Существует много трактовок определения интертекстуальности, в широком и узком понимании этого слова². В широком смысле, все создаваемые тексты, с одной стороны, в основе своей имеют единый предтекст (культурный контекст, литературную традицию), с другой, — являются интертекстами, поскольку становятся явлениями культуры³. Одним из существенных недостатков этой концепции

¹ Олизько Н. С. Челябинск. Интертекстуальная интерпретация постмодернистского произведения. Сайт филологического ф-та, 2000.

² Цит по: Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. — М.: Интрада, 1976. — С. 226.

³ Каноническое определение интертекстуальности дает Ролан Барт: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых

является невозможность использовать ее в практических целях, т. е. выявлять интертекстуальные связи индивидуальных текстов, поскольку грани между индивидуальными текстами стираются. В этом случае само понятие текста подвергается сомнению.

В узком смысле, под интертекстуальностью понимается соотношение вербальных текстов¹.

Мы будем отталкиваться от концепции французского литературоведа Жерара Женнета², поскольку она наиболее полно отражает все типы интертекстуальных отношений, представленных в «Зеленой гвоздике», как с позиций читателя, так и с позиций писателя. В теории Ж. Женетта соединяются широкая и узкая трактовки понятия интертекстуальности, в которой межтекстовые отношения определяются как транстекстуальность, что подразумевает наличие единого текстового пространства, включенного в феномен интертекстуальности (помимо эффекта соприутствия в тексте заимствований из уже существующих текстов). Ж. Женетт писал о том, что тексты интересны для него, прежде всего, своей транстекстуальностью, т. е. способностью выходить за собственные границы, вступать в явный или скрытый диалог с другими текстами³. Именно «при условии существования единого текстового пространства становится очевидной возможность для текстов свободно приникать друг в друга»⁴. Только тогда становится понятным, почему аллюзии, цитаты,

цитат. Интертекстуальность представляет собой общее поле анонимных формул... бессознательных цитаций, даваемых без кавычек». (Barthes R. *La Mort de l'auteur* // Manteia, 1968. № 5; Barthes R. *Texte (theorie du)* // *Encyclopaedia Universalis*. Paris, 1973.)

¹ Риффатерр М. полагает, что интертекстуальность обнаруживается только тогда, когда чтение от Т к Т' проходит через интерпретанту, благодаря которой происходит скрещение и взаимная трансформация смыслов текстов, вступающих во взаимодействие (условно количество текстов больше двух): Т (текст) – И (интерпретанта) – Т' (интертекст) (Riffaterre M. *La Trace de l'intertexte* // *La Pensee*, 1980. №215.)

² Цит по: Женетт Ж. *Палимпсесты: Литература во второй степени*, 1982. (Genette G. *Palimpsestes. La literature au second degree*. Paris: Seuil, 1982.)

³ Cf.: Genette, G. *The Architext: An Introduction* // Transl. J. E. Lewin. Berkley. – L. A., 1992. – P. 81.

⁴ Цит по: Тименчик Р. Д. *Чужое слово у Ахматовой*//*Русская речь*. 1989, № 3, с. 34.

реминисценции могут быть как вольными, так и невольными заимствованиями¹ — интертекстом, элементами существующего текста, включаемыми в создаваемый текст. Ж. Женетт выделяет пять типов межтекстовых связей:

1. интертекстуальность (соприсутствие в одном тексте двух или более текстов: цитаты, аллюзии, реминисценции);
2. паратекстуальность (отношение текста к его паратексту — окружению текста: заголовку/названию, эпиграфу, предисловию, послесловию, ссылкам/сноскам, иллюстрациям);
3. архитектурность (жанровая связь текстов: роман, ода, поэма);
4. метатекстуальность (критические комментарии одного текста относительно другого, критическая ссылка на свой предтекст);
5. гипотекстуальность, или гипертекстуальность (осмеяние или пародирование одним текстом другого)².

Интертекст способствует реализации двух важных текстовых категорий: связности и цельности, иными словами, смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на предтекст, который осмысливается предшествующей литературой. Интертекстуальность выступает эффективным средством отражения процесса формирования смысла, что позволяет трактовать текст как трансформирующееся поле смыслов, возникающее на пересечении полей смыслов автора и читателя и включающее в себя все бесконечное поле иных текстов, которые могут быть с ними соотнесены в рамках определенной смысловой сферы.

Заимствованные Хичензом элементы на сюжетно — композиционном и идейно — тематическом уровнях, получив новое воплощение, трансформируются, утрируясь, и способствуют, таким образом, выявлению уайльдовской философии, которая уже трактуется и воспринимается под углом зрения Хиченза.

¹ Жирмунский назвал реминисценции «бессознательным действием творческой памяти» (1977. — С. 339.)

² Н. А. Фатеева предлагает выделить шестой класс интертекстуальных взаимодействий — класс, включающий интертекстуальные явления, которые ранее не описывались: интертекст как троп, заимствования/влияния в области стиля. (Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. Известия АН. Серия литературы и языка, 1998, том 57, № 5, с. 25–38.)

Таким образом, основными функциями категории интертекстуальности с позиций автора являются конструирующая и смысло-подражающая.

Читатель же, вступающий в диалог с художественным произведением и его создателем, сталкивается с основной для него, читателя, функцией категории интертекстуальности — коммуникативной, согласно которой текст можно рассматривать в аспекте внутритекстовых и межтекстовых диалогических отношений. Внутритекстовой диалог создается автором как семантическая составляющая текста, включающая его обращенность к читателю. Межтекстовой диалог выявляет связи данного текста с интертекстуальным пространством.

Межтекстовые отношения, как показывают исследования, строятся на двух уровнях — синтагматическом (горизонтальном) и парадигматическом (вертикальном). Гипертекстуальность и метатекстуальность актуализируют межтекстовые отношения на синтагматическом уровне и становятся основой горизонтальной интертекстуальности, когда свернутый прототекст замещает в сознании реципиента целый текст. Паратекстуальность — выступает средством установления парадигматических связей текста и его частей (названия, текстовых реминисценций, цитат, аллюзий), составляющих вертикальный контекст. Таким образом, интертекстуальность актуализирует многомерную связь частей одного текста («Зеленой гвоздики») друг с другом, а также с прецедентным текстом (романом Уайльда) как на уровне содержания, структуры, так и жанрово-стилистических особенностей. Однако это не умаляет достоинств текста «Зеленой гвоздики», поскольку любое произведение, выстраивая свое интертекстуальное поле, переструктурирует весь предшествующий культурный фонд и создает собственный культурный контекст.

Таким образом, интертекстуальный подход к художественному произведению, рассматривающий текст как самостоятельный литературный памятник и как культуру в целом, актуален для понимания и адекватного восприятия любого литературного произведения. При анализе романа «Зеленая гвоздика» действенными могут быть следующие методологические принципы интертекстуального исследования:

- текстологический (превалирует), в центре внимания которого оказываются такие категории поэтики, как стилистические особенности речи героев;
- компаративный (в аспекте поэтики жанра, для выявления степени деривационности вторичного текста);
- аналитический (анализ парадоксального начала в обоих произведениях);
- историко-литературный (для формирования фоновых знаний читателя).

Интертекстуальный анализ направлен на эрудированного читателя, поскольку интертекстуальность основана на введении в текст произведения закодированных фрагментов из другого текста, требующих от читателя интерпретации этих закодированных автором посланий. Для читателя предполагается обязательная и исчерпывающая подключенность к мировой культуре, что должно обеспечивать ему так называемую «интертекстуальную компетенцию», позволяющую ему узнавать цитаты с позиции их содержательной идентификации. Расшифровка полученных сведений носит личностный характер и зависит от знаний в исследуемой области. При этом существенную помощь читателю оказывают разного рода ссылки, сноски, комментарии, направляющие его в нужном направлении.

В современной лингвистике неоднократно рассматривались проблемы интертекстуальности, связанные с ее специфическим проявлением в пародийном жанре (Ю. Н. Тынянов, М. Н. Гузь). Исследование М. Н. Гузь показало, что тексты соотнесены между собой в смысловом отношении¹. Ю. Н. Тыняновым была исследована гипертекстуальность двупланового текста стилизации и пародии². Однако проявление интертекстуальных связей в аспекте парадоксальности еще недостаточно изучено.

В основе анализа особенностей проявления интертекстуальности в романе Хиченза лежит расширенная концепция

¹ Гузь М. Н. Интертекстуальные связи базисного текста и текста пародии (на материале немецкой прозаической пародии): автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10. 02.4. Санкт-Петербург, 1997, 20 с.

² Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь. К теории о пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.

интертекстуальности, рассмотрение межтекстового взаимодействия не только как присутствия в одном тексте элементов другого текста в виде аллюзивных цитат и реминисценций, но и учитывая соотношение текст — жанр ввиду присутствия в обоих текстах многочисленных речевых парадоксов, афористических высказываний, а также обилия аллюзивных парадоксов и цитат¹. Изучение текста, насыщенного афоризмами и парадоксальными изречениями, сконцентрировано на его роли «поставщика» интертекстуальных включений в текст-пародию, автор которой вынужден трансформировать чужую речь в том же, парадоксальном ключе, поскольку текст-оригинал является афористичным произведением. Высмеивание нетрадиционности уайльдовской философии требует от автора пародии таланта и смелости, чтобы «усилить» парадоксальность взглядов Уайльда и тем самым создать комический эффект.

Известно, что творческому мышлению Уайльда была свойственна романтическая ирония, которая «вносит противоречивость, парадоксальность в логическую сферу»². Главной формой проявления иронического мирозерцания Уайльда становится, прежде всего, парадокс. Н. Т. Федоренко относит парадоксы Уайльда к жанру афористики, справедливо отмечая, что традиционной чертой английского афоризма является склонность его к парадоксальности³. Н. Т. Федоренко говорит о парадоксе как о субъективной истине, способе демонстрации собственного «я» и изощренности мысли. Уайльд обращается к викторианской читательской публике, доказывая, что «только глубокая и всеобъемлющая субъективность авторского взгляда на жизнь позволяет достичь впечатления полной объективности форм прекрасного»⁴. Отвергая принципы викторианского мировоззрения, Уайльд «через парадокс творит свой "эстетический" произвол над реальностью. Одновременно в его иронии проявляется

¹ Под аллюзивной цитатой понимается цитата, подвергающаяся семантической трансформации в новом контексте, когда для ее адекватного восприятия читатель должен обратиться к исходному тексту. (Мамаева, 1997, 12.)

² Габитов Р. М. Философия немецкого романтизма. — М., 1978. — С. 77.

³ Федоренко Н. Т., Сокольская Л. И. Афористика. М., — 1990.

⁴ Федоров Н. А. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. — Уфа, 1993. — С.97.

скептицизм по отношению к возможностям духовного обновления викторианцев»¹.

Специфика парадокса как стилистического приема делает возможным изучение интертекстуальных связей под новым углом зрения и позволяет выявить неординарность как протослова, так и нового текста, поскольку интертекстуальные связи двух текстов определяются присутствием парадоксального начала в предтексте, что накладывает определенный отпечаток на текст пародии.

Парадокс связан с ассоциативным мышлением. Границы ассоциативных связей зависят от структуры контекста — с одной стороны, как сдерживающего начала при формировании той или иной ассоциации, близкой и далекой, а с другой стороны, как механизма, разрешающего в известных пределах выбор слова для создания образности значения. Некое сочетание слов помогает автору передать свое отношение к предмету или явлению, выразить свое личное мнение по поводу описываемых событий и, что самое важное, направить читательскую мысль по определенному руслу, чему во многом способствует денотативное (контекстуальное) значение слов и выражений.

Греческое слово «парадокс» определялось Аристотелем как шутка, строящаяся «на сходстве слов, которые обычно имеют один смысл, а в данном случае другой» и основанная «на обмане ожидания человека»². Суждению его противостояли другие, более поздние. В 1642 году испанский писатель Б. Грасиан называл парадоксы «выродками истины»³. В XX веке немецкий писатель Генрих Манн отметил, что «парадокс — остроумная попытка уйти от истины»⁴; английский писатель Б. Шоу утверждал: «парадокс — вот единственная правда»⁵.

Из современных дефиниций парадокса наибольший интерес представляют следующие: парадокс как отклонение от общепринятого мнения; парадокс как вероятная или скрытая, но безусловная истина

¹ Федоров Н. А. Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. — Уфа, 1993. — С. 101.

² Аристотель. Риторика. — М., 1978. — С. 22.

³ Грасиан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика. — М., 1977. — С. 313.

⁴ Цит. по: Манн Г. Собр.соч.в восьми томах, т.5. — М., 1958. — С. 289.

⁵ Федоренко Н. Т., Сокольская Л. И. Афористика. — М., 1990. — С. 68.

(Литературная энциклопедия, 1934); парадокс как явное противоречие; парадокс как отклонение или противопоставление здравому смыслу; парадокс как маркирование путем видимой абсурдности (Ганеев Б. Г. *Парадокс. Парадоксальные высказывания*. 2001).

Все эти определения имеют общую основу — описание парадокса как «грамматически правильного высказывания, имеющего неожиданное противоречие»¹. Понятие противоречия, «отрицание одного объекта другим» играет ведущую роль в характеристике парадоксального высказывания². Если «непротиворечивое высказывание соотнесено гармонически с физическим миром», то появление нового языкового явления приводит к нарушению этой гармонии, к возникновению «противоречия, то есть положения, при котором одно (мысль, высказывание) исключает другое, не совместимое с ним. Таким образом,... противоречие — это новое в старом»³. Наличие противоречий в плане содержания является движущей силой эмоционально-экспрессивной выразительности парадоксов, необходимой для того, чтобы увлечь читателя, вызвать у него «образное освоение жизни»⁴. По Б. Грасиану, «мастерство остроумия состоит в изящном сочетании, в гармоничном сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума»⁵; оно как бы вбирает в себя свойства логики и эстетики, возвышаясь над ними.

Парадоксальность обычно воспринимается как производное от термина «парадокс». Однако существует точка зрения, что «парадокс как самостоятельное суждение следует отличать от стиливого приема — парадоксальности. Парадокс — мнение, противоречащее общепринятому,.. парадоксальность — форма парадокса, придаваемая нередко истине для привлечения к ней внимания»⁶.

Основываясь на специфике парадоксальности как художественного приема, следует отметить его доминирующую роль

¹ Ганеев Б. Г. *Парадокс. Парадоксальные высказывания*. — Уфа, 2001. — С. 9.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Храпченко М. Б. *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы* / 4-изд. М., 1977. — С. 104

⁵ Грасиан Б. *Остроумие, или Искусство изощренного ума* // *Испанская эстетика*. — М., 1977. — С. 175.

⁶ Федоренко Н. Т., Сокольская Л. И. *Афористика*. — М., 1990. — С. 65.

в построении всей системы интертекстуальных связей, особенно в аспекте гипертекстуальности — главным аспекте в отношениях между «Зеленой гвоздикой» и «Портретом Дориана Грея» как между пародией и оригиналом.

Особенностью пародийного (двупланового) текста является то, что в нем «сквозит» текст-предшественник. «Зеленая гвоздика» существует постольку, поскольку через произведение просвечивает второй план — предтекст («Портрет Дориана Грея»), присутствующий в новом тексте в виде цитат, скрытых и явных ссылок, аллюзий, а также трансформированных парадоксов. Выстраивание второго плана — прецедентного текста — зависит от степени знакомства с ним читателя. Чем четче этот план представлен в сознании читателя, тем больше все элементы текста-пародии воспринимаются в сравнении с аналогичными элементами текста-оригинала, и тем осознанней происходит восприятие нового текста. В двуплановом (пародийном) тексте два плана неразделимы.

При рассмотрении механизма интертекстуального взаимодействия необходимо определить, открывает ли интертекст новую смысловую перспективу или, напротив, закрепляет «классическую репрезентацию». Вместе с тем, в интертекстуальных отношениях пародия — оригинал присутствует элемент антагонизма (метатекстуальность). Данное положение актуально для «Зеленой гвоздики», отношение которой к «Портрету Дориана Грея» имеет антагонистический характер. Интертекст принимает форму пародии, объектом которой становится целостный образ и его отдельные элементы. Читателю приходится сравнивать эти два текста; смысл пародии формируется в процессе движения читателя между этими двумя текстами¹. Парадоксальность рушит общепринятое, традиционное; интертекстуальные отношения рассматриваются сквозь призму аномалии, отклонения от нормы. Дж. Хиллис Миллер размышляет о значении приставки *para*: «Пара — это двойной... префикс, означающий одновременно близость и отдаленность, сходство и различие, внутреннюю принадлежность и внешнее положение, ... нечто равное по статусу,

¹ Цит по: Stephens, D. Research on whole language: Support for a new curriculum. Katonach, N Y., 1992. P. 87–88.

но и подчиненное...»¹. В парадоксе присутствует пародийное начало, а в пародии — парадоксальное. Речевые парадоксы и есть отклонение от языковой нормы, а пародия — это большой потенциал языковых форм, способствующих намеренному разрушению языкового канона.

Хиченз как художник

*«Критика — всегда творчество, поскольку критик сам становится художником, создает свое произведение».*²

(О. Уайльд)

Роман «Зеленая гвоздика», написанный в утрированно–парадоксальной манере, еще больше высвечивает неординарность мышления Уайльда. Афоризмы Хиченза, изрекаемые героями в романе–пародии, перекликаются с блестящими афоризмами Уайльда, являясь их своеобразным продолжением и пояснением. Роман Хиченза можно рассматривать как продолжение диалога «усталых гедонистов» на страницах нового произведения. После прочтения «Зеленой гвоздики» создается впечатление, что Оскар Уайльд и Роберт Хиченз соревнуются в искусстве «парадоксальной беседы», и ни один из них не уступает другому в остроумии.

По своему объему «Зеленая гвоздика» меньше «Портрета Дориана Грея». И это не случайно. Если в романе Уайльда события растянуты во времени, и мы знаем, что с момента знакомства Дориана Грея с лордом Генри проходит порядка двадцати лет, то у Хиченза описываемые события занимают совсем небольшой отрезок времени — всего лишь неделю. Уайльд показывает нам целую жизнь, Хиченз — эпизод из этой жизни, иллюстрацию к ней. Однако подобный «эпизод» вполне мог бы вписаться в сюжет уайльдовского романа, стать одной из его глав (недаром многие считали, что «Зеленая гвоздика» и есть новые главы

¹ Miller, J. H. *The Critic as Host//Deconstruction and Criticism*/Ed. H. Bloom et al. — N Y., 1979. P. 219.

² *«The highest Criticism...is more creative than creation...[it] makes the critic creator in his turn...To the critic the work of art is simply a suggestion for a new work of his own...»* (The Critic as Artist. Complete Works of O. Wilde. London, 2000. — P. 1128.)

к роману «Портрет Дориана Грея»). Следуя за Уайльдом в описании героев — «усталых гедонистов» — представителей высшего света викторианской Англии, Хиченз ставит абсолютно иные смысловые акценты, призванные дискредитировать, высмеять «высшую философию» Уайльда, вторгается в «святую святых» его эстетической доктрины. А «высшая философия» — по сути своей и есть философия гедонизма, в понятие которой входит принцип «ничего не воспринимать всерьез», быть осмысленно легкомысленным и обманывать всех, включая самого себя.

Созданию образов приниженного, пародийного плана способствуют многочисленные детали, так называемые, «штрихи к портрету»: книги, которые читают герои, например, Реджи после обеда читает «Сон Геронтия» — драматическую поэму Джона Генри Ньюмана, английского кардинала; Эсме «прочитал полное собрание сочинений Уолтера Безанта» потому, что «он истощает умственные способности»¹ (ведь Эсме не знает, «куда деваться от своего ума»²); миссис Виндзор всегда по воскресеньям читает «*Monsieur, Madame et Bebe*» — популярный в те времена сборник рассказов о семейной жизни. Рассуждения о музыке просто «поражают» читателя своим «осмысленным легкомыслием»: миссис Виндзор считает, что «оперу [„Фауст“] следует время от времени перекраивать, как старую, надоевшую шляпку. Если бы, например, можно было бы к музыке Гуно добавить кое-что из Сен-Санса или Брюно, вышло бы просто очаровательно»³, и, ссылаясь на Эсме Амаринта, сетует на то, что «в музыке за последние сто лет ничего не создано»⁴.

В самом начале романа Уайльда Дориан Грей — восемнадцатилетний юноша, наивный и восторженный, прекрасный душой и телом, который постепенно превращается в нравственного уродца, идущего на поводу у своих изменных желаний. У Хиченза же все начинается с того, что юный и очаровательный Реджинальд Гастингс уже прослыл грешником: «Общество считало его безнравственным, однако ему нравилось иметь репутацию грешника — скрытые пороки, считал он, придавали ему некоторый

¹ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. СПб.: Алетейя, 2009. — С. 75.

² Там же, с. 74.

³ Там же, с. 17.

⁴ Там же, с. 34.

шарм»¹. В романе Уайльда мы становимся свидетелями знакомства Дориана и лорда Уоттона. Хиченз подчеркивает, что Реджи и Эсме Амаринт знакомы давно. Если в романе Уайльда Дориан Грей лишь подвержен влиянию лорда Генри, то в «Зеленой гвоздике» Хиченза Реджи является отражением мистера Амаринта и, «к сожалению, копирует не только его изречения... Лорд Реджи и мистер Амаринт большие друзья. Они практически неразлучны»² и «так же похожи друг на друга, как Труляля и Траляля»³. Однажды в разговоре с Реджи леди Локки произносит в ответ такую фразу: «Зато вы его [Эсме] знаете слишком хорошо»⁴. Этим изречением автор недвусмысленно намекает на характер взаимоотношений Оскара Уайльда и Альфреда Дугласа. Дориан Грей и лорд Генри тоже настолько близки, что, как пишет А. Ойяла, «о них следует говорить скорее как об одном человеке с присущими ему различиями, чем как о двух разных людях... Но лорд Генри существовал исключительно в интеллектуальной сфере; это был просто голос, просто интеллект. Дориан Грей, напротив, жил только в физической сфере: он превратился в осязаемую душу, воплощенный опыт. Взаимоотношения между ними настолько же тонкие и сложные, как между душой и телом»⁵.

Эсме Амаринт, как и лорд Генри, доводит разговорное искусство до полного совершенства: «Он выражается афоризмами... Если бы он замолчал, то перестал бы дышать»⁶. Амаринт говорит о себе: «Я ироничен от рождения, и моим предсмертным изречением будет афоризм. Как прекрасно умирать с афоризмом на устах!»⁷ На фоне атмосферы искусственности парадоксы Амаринта и окружающих его подражателей не просто изысканны; за ними стоит нечто более глубокое, чем просто эпатаж. Под маской цинизма скрывается не только насмешка, пародия, но и острый ум, освободившийся от всяких иллюзий, и тоскующая душа, скрывающая свое бесплодное тяготение к прекрасному. Однако над

¹ Там же, с. 10–11.

² Там же, с. 21.

³ Там же, с. 20.

⁴ Там же, с. 111.

⁵ Ojala A. *Aestheticism and Oscar Wilde*. — Helsinki, 1955. — P. 207.

⁶ Хиченз Р. *Зеленая гвоздика*. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 111.

⁷ Там же, с. 24.

красноречием Реджи Гастингса Хиченз иронизирует: «Реджи всегда говорил правду, особенно тогда, когда хотел блеснуть остроумием»¹.

Сюжет романа «Зеленая гвоздика» прост. Действие, начавшись в Лондоне, переносится в Суррей, графство на юге Англии. События происходят в комфортабельном английском доме с характерным названием «Пристанище», где несколько изысканных аристократов ведут беседы на эстетические темы. В непрерывном фейерверке остроумия проскакивают «несколько изумительных, прозрачных афоризмов,.. подобных утренней росе, сверкающей в лучах солнца»². Все, что герои Хиченза говорят о добре и зле, о правде и лжи, о жизни и искусстве — чистейшие парадоксы: «...только умная острота достойна улыбки, глупая — всегда вызывает смех. Это тот пробный камень, которым я испытываю шутку»³; «Искусство избавляет от мирской суеты»⁴; «...правда — голая правда может легко сойти за удачную остроту»⁵; «Правду следует выбирать так же тщательно, как и ложь, а к выбору достоинств надобно подходить с тем же вниманием, что и к выбору врагов»⁶.

Афоризмы Хиченза не только подражают афоризмам Уайльда; они свидетельствуют и о таланте самого Хиченза. Они также противостоят обычной морали, ибо систематически называют белым то, что до сих пор считалось черным: «Если бы он [лорд Реджинальд Гастингс] пожелал согрешить против школьной морали, он согрешил бы, даже наперекор общественному мнению. Это то, что я называю нравственным мужеством»⁷. Эсме Амаринт называет «высшей философией принцип — ничего не бояться, жить так, как хочешь, смело следовать своим желаниям»⁸. Такая перелицовка нравственности звучит дерзко: «Лишь немногие осмеливаются нарушать нормы морали... и бросить вызов всему естественному. И чем становится для них жизнь? Они всегда слышат шаги

¹ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 9.

² Там же, с. 115.

³ Там же, с. 13.

⁴ Там же, с. 12.

⁵ Там же, с. 9.

⁶ Там же, с. 29.

⁷ Там же, с. 19.

⁸ Там же, с. 77.

приставленного к ним детектива»¹. Но именно над дерзостью нарушителей, доходящей до цинизма и парадоксальности, Хиченз иронизирует, подвергает ее критике, рисуя все смешные и мелкие стороны персонажей; к примеру, Реджи гордится тем, что «смеялся на похоронах брата... и считал, что [его] смех прекрасен. Плакать—то может каждый», поскольку уверен, что «нет ничего более трогательного, чем неприличное»².

Пародист влагает разумную критику своих героев в уста привлекательной представительницы здравого смысла леди Локки, которая на парадоксальное высказывание мадам Вальтези: «Люди удивляются любому благородному поступку» — критически заявляет: «Если мы способны удивить мир добрым поступком, мы же и виноваты; сами к этому приучили»³.

Ничто не проходит мимо внимания Хиченза. Любая деталь, любой нюанс из «Портрета Дориана Грея» утрируется, гипертрофируется. Ничто не остается незамеченным. Если Лорд Генри безнравственен лишь в свои речах, но не в поступках, то о Реджи и Эсме «поговаривают», что они грешники. Лорд Генри получает прозвище «Принц Парадокс». Мистера Амаринта, как и Уайльда, «цитирует пол—Лондона... его афоризмы у всех на устах... Он так остроумен. Его изречения избавляют от многих хлопот и, прежде всего, от необходимости думать и постоянно выискивать мысли в собственной голове. Ведь это удел глупцов»⁴. У мистера Амаринта, судя по всему, литературный талант (прямой намек на Оскара Уайльда) — он выпустил книгу афоризмов в дорогом переплете и намеревается издать «истинную правду о тайных грехах... в дымчато—алом переплете с россыпью золотых дьяволов»⁵ и не где—нибудь, а в Обществе по Распространению Христианских Знаний; он также собирается «переиздать книги Джорджа Мердита в собственном переводе "на английский язык"»⁶. Амаринт пишет песни и исполняет их под собственный аккомпанемент мягким, вкрадчивым голосом, который «всегда лучше слушать

¹ Там же, с. 86.

² Там же, с. 13.

³ Там же, с. 115.

⁴ Там же, с. 32.

⁵ Там же, с. 29.

⁶ Там же, с. 40.

на расстоянии»¹. Безусловно, тем самым Хиченз трактует талант Оскара Уайльда в сниженном, пародийном плане.

Каждый образ, созданный Уайльдом, каждую реплику, произнесенную его героями, он, пародируя, подвергает тщательному анализу и критике.

«Зеленая гвоздика» заканчивается чем-то вроде проповеди, в которой Хиченз словами Амаринта дает блестящую формулировку эстетизма, бросающего вызов жизни и природе: «Лицо должно быть молодым, а душа — старой. Лицо должно оставаться беззаботным, а душа — знать все. Только тогда рождается очарование»². «Забудьте такие слова, как добродетель или порок. Не существует таких понятий, как добро и зло. Есть только искусство. Презирайте все традиционное... Стремитесь к нетрадиционному... и помните, что говорили Флобер и Уолтер Пейтер, а также то, что единственной истиной является осмысленное легкомыслие сознательных глупцов»³.

Литературная пародия как художественная критика обязана открывать новое и в объекте, и в адресате пародирования; чем убедительнее пародист это делает, тем значительнее его критическое творение. Роман «Зеленая гвоздика» вошел в историю литературы как творческая критика романа «Портрет Дориана Грея», как та самая высшая форма критики, о которой писал Оскар Уайльд. «Зеленая гвоздика» является особого рода художественной критикой, в которой мысль, извлеченная из объекта пародирования, выворачивается наизнанку благодаря гиперболическому освоению специфических черт, присущих как творчеству Оскара Уайльда, так и характерных для английской литературы тенденций этого периода в целом, а именно — взаимодействию романтической и реалистической эстетики. Комический образ складывается благодаря акценту, сделанному на нравственной стороне жизни.

Однако идейно-эмоциональная оценка Робертом Хичензом творчества Оскара Уайльда носит амбивалентный характер. Критическая установка, изначально присущая пародии, не мешает

¹ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 55.

² Там же, с. 117.

³ Там же, с. 127.

Хичензу мастерски изображать и сильные, яркие стороны пародируемого произведения. Таковыми являются картины описания природы, обстановки гостиных, внешности героев. Вот, к примеру: «Звуки, доносившиеся с Пикадилли, монотонные, однообразные, почему-то напомнили ему шум морского прибоя, самый рокот которого настраивал на легкую мечтательность. Сквозь зашторенные окна в комнату пробивался мягкий желтоватый свет тихого летнего вечера, бросавший нежный отблеск на туалетный прибор из чеканного серебра, на шелковый халат, висевший на крючке за дверь, на огромный букет роз «Слава Дижона», благоухавших в вазе цвета слоновой кости, которая стояла на письменном столе из красного дерева. В ореоле золотистого сияния юноша был похож на ангела — одного из тех ангелов, которые отрешенно взирают на мирскую суету с церковных витражей работы Берн-Джонса. Ни бледность ланит, ни томность взора юноши никоим образом не нарушали сие поразительное сходство. И сейчас, глядя на отражение в зеркале своей неземной красоты, он откровенно любовался собой, то, выставляя вперед ногу в шелковом чулке и лакированном ботинке, то немного отступая назад и глядя на себя вполоборота»¹. Хиченз не ставит под сомнение эстетическую ценность «Портрета Дориана Грея», он подражает Оскару Уайльду, одновременно над ним иронизируя, и, таким образом, создает блестящую пародию, которая сама является образцом детального, вдумчивого литературоведческого анализа, результатом «высшей критики» Роберта Хиченза.

Роман — главный герой пародии

«В классическом понимании в пародии на роман мы должны узнать роман».

(М. М. Бахтин)

Пародия представляет особый интерес для изучения истории литературы, поскольку она выявляет интертекстуальные связи между текстом-оригиналом и текстом-пародией. Пародируются не только отдельные авторы, художественные

¹ Там же, с.8–9.

произведения, но и стили, жанры, темы, литературные школы и творческие методы. Высвеченная остроумием пародиста, «гипертрофированная стилевая примета или совокупность примет [предстает] читательскому взору намеренно сниженной, как бы разоблаченной»¹. Являясь орудием острой литературной борьбы, пародия с новых позиций ниспровергает старое или же со старых дискредитирует новое. Пародия — всегда оценка; в этом она сближается с критикой². Но пародия шире критики, поскольку это еще и художественная переработка пародируемого произведения. Она всегда субъективна и адресована, прежде всего, тем, кто понимает, о чем идет речь.

В качестве художника критик занят преимущественно тем сугубо личным, индивидуальным и неповторимым, что возникает в его памяти и воображении при осмыслении критикуемого объекта. Пародия дает возможность расширить наши представления о восприятии творчества писателя его современниками, позволяет рассмотреть его творческое наследие в контексте эпохи.

Слово «пародия» происходит от греческого слова *parodia* (букв. — перепев, перепеснь) — подражание художественному произведению, имеющее целью создание комического эффекта; последний может быть основан на несоответствии темы и стиля: высокая тематика в сочетании с низким стилем (травестия); наоборот, высокая стилистика в сочетании с низкой темой (бурлеск) — или же на преувеличенном, чрезмерном использовании какого-либо стилистического приема. Высмеиваться может как неподобающий стиль, так и недостойная действительность.

Теоретики пародии по-разному подходят к решению проблемы определения пародии. Так, русский теоретик пародии Н. Ф. Остолопов требует от пародии следования оригиналу с обязательным привнесением «другого смысла», подчеркивает значение смыслового контраста и «обращения на другой предмет». Ю. Н. Тынянов называет необходимым условием существования пародии наличие второго плана — плана объекта. А. А. Морозов

¹ Цит. по: Паперная Э, Розенберг А. Парнас дыбом (литературные пародии). М.: Художественная литература, 1990.

² Михайлова Н. И. О прозаической пародии на «Роман в стихах (с сайта feb-web.ru/feb/pushkin/serial/im9/im9-215-htm от 13. 09. 2009.)

подтверждает, что пародия существует только в «паре» со своим оригиналом, а позиция по отношению к оригиналу является внутренним конструктивным признаком пародии. В. И. Новиков полагает, что минимальной и необходимой единицей языка пародии является комический образ пародируемого произведения. Пародия — это такое произведение искусства, в котором существует соотношение трех языковых планов¹, утверждает В. И. Новиков. Сквозь первый план текста обязательно просвечивает его второй план — текст произведения, которое излагается особым, новым способом так, что серьезное становится смешным, «высокое» — «низким». Каждый элемент нового текста изображает какую-то черту текста, который становится объектом пародии. Тем самым создается третий план пародии, задающий интертекстуальную игру и обнаруживающий иронико-юмористическое мастерство ее автора².

М. В. Вербицкая подчеркивает, что «основная категория, определяющая пародию как самостоятельное лингвостилистическое явление — это категория сходства/различия, при этом все элементы сходства с протословом являются реализацией вертикального контекста пародии. Стиль пародии не тождественен стилю протослова, но определяется им, поскольку то, насколько пародия узнаваема, зависит от воспроизведения в ней релевантных черт стиля пародируемого автора»³. Цель пародии — создание комического эффекта пародируемого произведения (М. В. Вербицкая); при взаимодействии первого плана (пародии) и второго плана (объекта пародии) происходит обязательное для пародии «смещение смысла», что приводит к возникновению комического эффекта.

Исследовательница Л. А. Иванова дает свое определение пародии: «пародия — особый жанр литературы, один из видов вторичных текстов, объектом изображения которого, его вторым

¹ Новиков В. И. Книга о пародии. — М., 1989.

² Цит по: Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия АН. серия литературы и языка, 1998, том 57, № 5, С. 25–38.

³ Вербицкая М. В. Филологические основы литературной пародии и пародирования. Диссертация на соискание уч. степени кандидата филологических наук. М.: МГУ, 1980. — С. 38.

планом является другое произведение, художественные приемы какого–либо писателя, тематика, идейное содержание, целое литературное направление и т. п., целью которого является создание комического образа объекта и его идейно–эмоциональная оценка», и полагает, что «данное определение достаточно полно отражает понимание природы жанра современными исследователями, не претендуя, однако, на окончательное решение проблемы определения пародии»¹.

Существование различных оттенков в определении жанра пародии обусловлено многообразием ее форм. И не удивительно, что некоторые авторы считают, что пародия должна обязательно содержать насмешку над автором, другие полагают, что пародия обязана подчеркивать недостатки самого произведения, третьи, напротив, видят предназначение пародии в том, чтобы приносить удовольствие. К последним относится Кеннет Бейкер², который выделяет пять типов пародий: 1/ пародия, открыто направленная против исходного произведения; 2/ пародия, базирующаяся на хорошо известном тексте; 3/ пародия, базирующаяся на хорошо известном тексте для описания абсолютно других явлений и предметов; 4/ пародия, в которой оригиналу придается противоположное значение; 5/ пародия–подражание, подчеркивающая достоинства исходного произведения (автора, стиля, литературного направления).

Сколько бы ни существовало определений жанра пародии, одно несомненно, что он призван подчеркивать особенности (как недостатки, так и достоинства) художественного произведения и/или автора во всем их многообразии: писательскую манеру, стиль, эстетические пристрастия и общественно–политические взгляды. В пародии присутствует сложный синтез утверждения и отрицания, создающий особую атмосферу амбивалентности вокруг пародии; пародия — всегда критика, комментарий.

¹ Иванова Л. А. «Романы в сжатом изложении» Ф. Брета Гарта и развитие американской литературной пародии второй половины XIX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Великий Новгород, 2001. Диссертация выполнена на кафедре зарубежной литературы Гуманитарного института НовГУ имени Ярослава Мудрого.

² Kenneth Baker. Unauthorized versions: Poems and their Parodies, 1990.

Стремление сопровождать всякую серьезную обработку материала его параллельной комической (пародийной) обработкой было присуще изобразительному искусству римлян. Литературно–художественное сознание римлян не представляло себе серьезной формы без ее смехового эквивалента. Серьезная прямая форма казалась только фрагментом, только половиной целого; полнота целого восстанавливалась лишь после прибавления смехового ее напарника. Все серьезное должно было иметь смехового дублера. Как в сатирналиях шут дублировал царя, раб — господина, так и во всех формах культуры и литературы создавались такие же смеховые дублеры. Смеяться и осмеивать европейские культуры учились у Рима. Римская литература создала разнообразные формы пародийного, непрямого слова: эпиграммы, бессюжетные диалоги, сатиры, пародии и т. п.¹

Пародийная литература средневековья тоже была чрезвычайно богатой. В ней прослеживается не только наследие Рима, но и богатая европейская традиция. Средневековый смех — праздничный смех. «Пасхальный смех» выражался в веселых шутках проповедника, которые не только допускались, но и приветствовались, поскольку смех, вызванный ими, воспринимался как некое веселое возрождение после поста. «Рождественский смех» сопровождал исполнение церковных песен, псалмов, хоралов, которые пелись на мотив уличных песен. Роль пародии в средние века была весьма существенной: она подготовила появление романа², который родился «не в узколитературном процессе борьбы направлений, стилей, отвлеченных мировоззрений, а в сложной многовековой борьбе культур и языков»³, в условиях высокоразвитого культурного общения.

«Романное слово», подготовленное «пародийно–травестирующим словом» и богатым античным наследием, раскрыло свои возможности и сыграло огромную роль в формировании нового литературно–языкового сознания. Появление готического

¹ Цит по: Бахтин М. М. Из предыстории романного слова, 1940.

² Великого ренессансного романа Рабле (1493–1553), Сервантеса (1547–1616).

³ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. — С. 446.

романа стало первым шагом на пути к романтизму. Роман ужасов Горация Уолпола (1717–1797) «Замок Отранто» (*The Castle of Otranto*, 1764) вводил читателя от реальной действительности, будоражил чувства и развивал воображение. В 1757 году философ Эдмунд Берк (1729–1797) в эссе «Возвышенное и прекрасное» (*The Sublime and Beautiful*) анализировал «удовольствие, полученное от таинственного и пугающего»¹. За Уолполом последовали Клара Рив (1729–1807) со своим романом «Старый английский барон» (*The Old English Baron*, 1777) и Анна Радклиф (1764–1823), написавшая в 1794 году роман «Удольфские тайны» (*The Mysteries of Udolpho*), который имел огромный успех. Одним из самых интересных мистических романов XVIII столетия считался «Монах» (*The Monk*, 1796), созданный молодым Мэтью Льюисом (1775–1818). Черты «позднего готического жанра» (*later gothic genre*), который процветал в эпоху романтизма в 1790–1820 годы в произведениях: «Франкенштейн» (*Frankenstein*, 1818) Мэри Шелли; «Мельмот — скиталец» (*Melmoth the Wanderer*, 1820) Чарльза Роберта Мэтьюрина — прослеживаются в повести Стивенсона «Странный случай доктора Джекилла и мистера Хайда» (*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) и в романе Уайльда «Портрет Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*, 1890).

Как проповедник нового эстетизма Оскар Уайльд страстно провозглашал необходимость нового романа, который отразил бы главный, с его точки зрения, принцип искусства: «Искусство ничего не выражает кроме себя самого»². Задумав придать новую форму старой известной легенде о том, как молодой человек продает душу дьяволу в обмен на вечную молодость, Уайльд опирался на один из самых известных романов «тайны и ужаса» 20-х годов XIX века «Мельмот — скиталец» Чарльза Мэтьюрина, решив, однако, по-своему сочетать очевидную мораль с художественным эффектом. С другой стороны, влияние романа о наслаждении и

¹ Carter R. and McRae J. *Guide to English Literature: Britain and Ireland*. — London: The Penguin, 1995. — P. 88–89.

² «*Art never expresses anything but itself.*» (*The Decay of Lying. Complete Works of Oscar Wilde*. — Collins Classics. Harper Collins Publishers, 1994. — P. 1073–1080.)

скуке («Наоборот» Гюисманса, 1884) также нашло отражение в эстетическом романе Уайльда «Портрет Дориана Грея». Таким образом, его эстетическое мировоззрение привело к разрыву с традиционно реалистическими принципами отражения действительности, и в своем собственном творчестве он выступил за романтическую форму изображения жизни в фантастическом романе, в котором он символически написал трагедию эстетизма. Дориан — мученик эстетизма, заключает «фаустовскую сделку с душой» (совестью) — меняется с портретом ролями, чтобы «сохраниться как произведение искусства»¹.

Пародийный роман, хоть и построен как роман, не может быть отнесен к жанру романа. Даже независимый пародийный роман, каким является «Зеленая гвоздика», не относится к жанру романа, поскольку форма романа в пародийном романе вовсе не жанр, а предмет изображения; роман здесь — герой пародии. Пародийные жанры не являются теми жанрами, которые они пародируют, то есть пародийная ода не есть ода, пародийный сонет не есть сонет, пародийный роман не есть роман. Все они составляют как бы особый «внежанровый или междужанровый мир» (М. М. Бахтин), объединенный, во-первых, общностью цели: создать «смеховой и критический корректив ко всем существующим прямым жанрам, языкам, стилям, голосам, заставить ощутить за ними иную, не уловленную ими противоречивую реальность»², и, во-вторых, общностью предмета, коим является язык (стиль). «В классическом понимании в пародии на роман мы должны узнать роман, узнать его форму, его специфический стиль, его манеру видеть, отбирать, оценивать мир, его "романное мировоззрение". Пародия может изобразить и высмеять эти особенности романа лучше или хуже, глубже или поверхностнее»³. Но перед нами не роман, а образ романа. Так, «Зеленая гвоздика» — образ уайльдовского стиля. Именно этот стиль и является подлинным героем пародийного произведения.

Таким образом, своеобразие пародии в том, что пародия на любой литературный жанр (роман, оду, поэму...), составляя с ним

¹ Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи. — Л., 1982. — С. 258.

² Цит по: Бахтин М. М. Из предыстории романного слова, 1940.

³ Там же.

единое структурно–композиционное целое, не превращается в жанр, выбранный для пародирования, — она остается пародией (пародийным романом, одой, поэмой и т. д.), комически переосмысливая объект.

Большой редкостью является пародия, сопоставимая с жанром романа. История располагает примерами удачного воплощения замыслов больших по объему пародийных произведений. В России это была прозаическая пародия «Московский европеец» (1837 г.) на роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Автор повести «Московский европеец» неизвестен, но существует гипотеза, что им мог быть М. Н. Загоскин (1789–1852)¹. Приблизительно в это же время (во второй половине XIX века) и в американской литературе появляются пародии на романтические произведения. Наиболее яркими представителями этого направления в Америке были Марк Твен и Брет Гарт («Романы в сжатом изложении», 1867 г., серия блестящих пародий на известных писателей: Ч. Диккенса, Э. Дж. Булвер–Литтона, А. Дюма, В. Гюго и Ф. Купера). В английской литературе к числу таких пародий, без сомнений, принадлежит «Зеленая гвоздика» Роберта Хиченза (1894 г.) — острая сатира на эстетство и его лидеров.

Пародия или пародийная стилизация?

«Чтобы быть существенной и продуктивной, пародия должна быть именно пародийной стилизацией».

(М. М. Бахтин)

Многие ученые (С. Ф. Остолопов, Ю. Н. Тынянов, А. А. Морозов, М. В. Вербицкая и другие) не считают пародию самостоятельным жанром, видя в ней лишь второстепенную художественную форму, вводя в обиход понятия «второго плана», «привнесение другого смысла». М. В. Вербицкая, например, вводит термин

¹ Загоскин М. Н. (1789–1852) — известный романист. Первый его роман «Юрий Милославский» (1829 г.) принес автору известность. Последующие романы и повести ничего не прибавили к его славе. По количеству написанного Загоскин М. Н. превзошел многих писателей, однако по силе таланта он принадлежит к числу второстепенных и в наше время почти совсем забытых авторов.

«вторичный текст» для обозначения совокупности жанров, базисным свойством которых является их стилистическая несамостоятельность (подражание, перифраз, пародия, стилизация, пародийная стилизация, комментарий, рецензия и т. д.). В современных исследованиях вторичными называются тексты, авторы которых намеренно воспроизводят определенные элементы лингвостилистической и композиционной структуры произведения другого автора или целого литературного направления. При определении того или иного вида вторичных текстов учитываются следующие аспекты: форма и содержание произведения, предмет изображения, приемы создания имитационного произведения, авторская идейно-эмоциональная оценка протослова¹.

М. В. Вербицкая, изучая проблему имитационных жанров², выделяет пародию, которая изображает произведение — «протослов в единстве его формы и содержания, при этом то, что было формой оригинала, становится содержанием пародии, а авторская оценка пародии направлена на протослов и его эстетическую ценность, творческие возможности автора и т. д.»³ «При сопоставлении с оригиналом вторичные тексты ярко выявляют в нем те его свойства, которые воспроизводятся в них»⁴, и стилистически маркированные элементы протослова неизменно остаются стилистически маркированными и в пародийном тексте.

Все виды «вторичных текстов» — варианты деривационных преобразований⁵. Понятие «деривация» в таком контексте используется в его широком смысле как образование текста (Т₂) от текста (Т₁) — процесс образования одного текста на базе

¹ Вербицкая М. В., Тыналиева В. К. Вторичный текст и вторичные элементы в составе развернутого произведения речи. Фрунзе, 1984.

² Вербицкая М. В. Филологические основы литературной пародии и пародирования. Диссертация на соискание уч. степени кандидата филологических наук. М.: МГУ, 1980. — С. 78.

³ Там же, с. 19.

⁴ Тюленин. С. В. «Вторичный» текст как средство прагмалингвистического изучения оригинала. Диссертация кандидата филологических наук. — М., МГУ, 2000. — С. 8–9.

⁵ Голев Н. Д. К основаниям деривационной интерпретации вторичных текстов // Труды по лингвистике (с сайта lingvo.asu.ru. от 11. 09. 2009.)

другого, преобразование исходного текста, сохраняющего свою мотивирующую роль в деривационной структуре вторичного текста. Вторичный же текст в таком понимании есть продолжение, развитие, функция исходного текста. Производство вторичных текстов имеет деривационный характер по той причине, что в его основе лежат процедуры свертывания и развертывания, иными словами, восприятия и воспроизводства речевого сообщения. При восприятии текста происходит его свертывание в некий «смысловый сгусток» (инвариант), который при воспроизведении развертывается в новую текстовую форму (вариант) (С. Д. Кацнельсон, 1972; А. Д. Швейцер, 1988; Л. Н. Мурзин, 1991). В результате «мы можем квалифицировать вторичные тексты как своеобразные «кодовые трансформации», когда потенциальная вариативность вторичных текстов делает актуальным ее первый компонент»¹ («Зеленая Гвоздика» — новая текстовая форма как вариант высвечивает «Портрет Дориана Грея» как инвариант — «смысловой сгусток»). Кодовые трансформации, проистекающие при восприятии Т1 («Портрет Дориана Грея») и его воспроизводстве в виде вторичного текста Т2 («Зеленая гвоздика») можно выявить, сопоставляя Т1 и Т2, и таким образом определить степень деривационности вторичного текста.

Принцип деривации охватывает не только разные уровни (от фонетического до текстового), но и разные планы (формальный, содержательный и функциональный) межтекстовых отношений.

Классификация на уровне формы (внешней/внутренней) касается облика текста (графического, звукового, прозаического/поэтического) и его объема (увеличение/уменьшение). Классификация на уровне содержания выстраивается по наличию/отсутствию новых содержательных компонентов (пародия, стилизация, комментарий, рецензия, которые рассматриваются как усложнение/упрощение исходного текста по содержательной линии). Классификация по линии функции связана с жанровыми трансформациями текстов (жанр вторичного текста отличается от жанра прототекста). Вторичные тексты, или производные тексты,

¹ Голев Н. Д. К основаниям деривационной интерпретации вторичных текстов // Труды по лингвистике (с сайта lingvo.asu.ru. от 11. 09. 2009.)

таким образом, имеют разную степень деривационности в плане формы, содержания и функции.

В аспекте деривационных преобразований «Зеленая гвоздика» демонстрирует высшую степень деривационности, когда, приблизившись к нулевой отметке по линии формы и предъявив новое содержание, она, несмотря на принадлежность к имитационному жанру, остается функционально эквивалентной жанру прозаического романа. Степень деривационности в «Зеленой гвоздике» настолько высока, что это приводит к деактуализации вторичности (воспроизведения «Портрета Дориана Грея» не происходит), пародия («Зеленая гвоздика») выступает как самостоятельное, параллельное по содержанию и равное по форме прототексту («Портрет Дориана Грея») произведение и воссоздает «пародируемый язык как существенное целое, обладающее своей внутренней логикой и раскрывающее неразрывно связанный с пародируемым языком особый мир»¹. Присутствие в романе Хиченза «жанровой памяти» о романе Уайльда «Портрет Дориана Грея» позволяет говорить о «диалогичности текстов».

На основании компаративного лингвопоэтического анализа двух произведений можно выявить тождество текстов, подтверждаемое их функциональной эквивалентностью на уровне их структурно-семантической организации и диалогичности («деактуализацией вторичности»). При этом произведение Хиченза характеризуется «интертекстуальной ретроспекцией» (свойством текста обращать читателя к содержанительно-фактической информации, имеющейся в оригинале²) и отличается своей «удвоенной» парадоксальностью и афористичностью. Языковые средства вторичного текста (Т2), отсылающие к оригиналу (Т1), выводят читателя ко второму, параллельному сообщению, и только лингвостилистический анализ может дать ответ, при помощи каких языковых средств писатель воплощает свой идейно-художественный замысел и как эти языковые средства реализуются во вторичном тексте. Метод лингвопоэтического сопоставления тематически

¹ Бахтин М. М. Слово о романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 174–175.

² Салова Г. С. Лингвостилистические особенности текста английской стихотворной пародии. Автореферат диссертации канд. Филол. наук. — М., 1982.

и функционально–стилистически близких текстов («Портрета Дориана Грея» и «Зеленой гвоздики») позволяет определить в каждом из них роль языковых средств (афоризмов, речевых парадоксов, контрастов, оксюморонов) в раскрытии СПИ — «содержательно–подтекстовой информации» (И. Р. Гальперин), в основе которой «лежит способность человека к параллельному восприятию... двух разных, но связанных между собой сообщений одновременно»¹.

Роман Хиченза — пародия на дендизм, написанная по образу и подобию романа Уайльда «Портрет Дориана Грея», является тематически и функционально–стилистически близким протослову текстом в результате временного принятия Хичензом чужой точки зрения на мир и чужого стиля речи (стиля Оскара Уайльда). Он «сознательно изображает те же предметы и явления действительности, что и имитируемый им писатель, точно воспроизводя при этом все особенности его стиля, но делает он это не с целью восприятия воспроизводимого стиля как положительного образца, достойного серьезного подражания»², а с целью комического переосмысления, причем не столько стиля и содержания текста–оригинала, сколько эстетической доктрины и жизненной позиции его автора.

«Зеленая гвоздика» как и всякая творческая критика, имеет свои особенные цели и законы. В ней главенствует субъект; при этом роль объекта снижена. Роберт Хиченз (субъект) при написании пародии руководствовался повышенной заинтересованностью в объекте пародирования (Уайльде) с целью дискредитации и его самого, и его «высшей философии», отраженной в романе «Портрет Дориана Грея». Таким образом, объектом «нападок» Хиченза стал «внелитературный» объект. Однако в этом нет никакого противоречия теоретику пародии Н. Ф. Остолопову, который полагал, что пародия должна быть направлена против литературного, а не внелитературного объекта. И вот почему. Уайльд не отрицал, что в его романе «много личного». Свое отношение

¹ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981. — С. 40.

² Вербицкая М. В. Литературная пародия как объект филологического исследования. Тбилиси: Издание Тбилисского университета, 1987. — С. 408.

к героям произведения он определил так: «Бэзил Холлуорд — это я сам. Лорд Генри — тот, за кого меня принимают. Дориан — тот, кем я хотел бы стать, может быть со временем»¹. В своем произведении Уайльд выразил свои эстетические пристрастия, показал нам свое отношение к жизни, к людям, иными словами, облек в литературную форму свое ЭГО, которое само становится литературным объектом; против него и направлена остроумная пародия Хиченза. Пародист призывает на помощь весь свой писательский талант, с успехом используя литературную форму романа для низвержения жизненной позиции Уайльда, и создает блестящую... пародийную стилизацию. По мнению М. М. Бахтина, «чтобы быть существенной и продуктивной, пародия должна быть именно пародийной стилизацией»². Хиченз «формирует высказывание через подражание некоему образцу»³ (роману Оскара Уайльда), насыщая его интертекстуальными включениями, и выпускает анонимно некую «своеобразную языковую аллюзию»⁴, повторяющую до мельчайших подробностей не только уайльдовский стиль, но и высвечивая викторианскую «эпоху в ее собственных способах выражения»⁵, тем самым желая создать иллюзию, что автор произведения — Оскар Уайльд. Хиченз намеренно и явно имитирует его творческую манеру, важнейшие особенности его стиля; у него тот же подбор слов, та же манера письма, тот же круг тем, похожие персонажи. Однако он гипертрофирует черты оригинала, придает им ироническую окраску, и в этом его стилизация становится «близко родственной... пародии», которая «подчеркнуто резко изменяет, гиперболизирует черты прототипного стиля»⁶ и которая по сути своей является сатирическим разоблачением эстетической доктрины Уайльда.

¹ Letter to Ralph Payne, February 1894, Letters. — P. 352.

² Бахтин М. М. Слово о романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Художественная литература, 1975. — С. 174–175.

³ Cf: Sierotwinski S. Slownikterminon literackich, p. 263.

⁴ Ibid.

⁵ Локс К. Стилизация // Словарь литературных терминов. Т. 2. СПб. — С. 871–872.

⁶ Троицкий В. Стилизация // Словарь литературоведческих терминов. М., 1974. — С. 373.

«Зеленая гвоздика», более того, может рассматриваться как пародийный стилистический комментарий к роману Уайльда, в котором пересекаются два стиля (языка) — пародируемый и пародирующий. В «Зеленой гвоздике», как и в любой пародии, акценты пародируемого языка смещаются, высвечивая одни моменты и оставляя в тени другие. Пародирующий язык при этом приобретает черты гипертрофированной афористичности, поскольку служит для высмеивания неподражаемых высказываний Оскара Уайльда. Язык афоризмов становится фоном, на котором строится и воспринимается пародия. Блестящие парадоксы пронизывают ткань всего повествования. Мы чувствуем присутствие пародируемого языка, узнаем его темп, ритм. Как отмечает М. М. Бахтин, «в пародии происходит словесная дуэль двух речевых субъектов»¹. Роберт Хиченз, как и Оскар Уайльд, изрекает блестящие парадоксы. А те афоризмы Уайльда, которые он переиначивает и трактует по-своему, лишь подчеркивают его талант как художника-пародиста.

Таким образом, «Зеленая гвоздика» есть «намеренный диалогизированный гибрид», в котором активно сотрудничают языки и стили обоих авторов, Хиченза и Уайльда. Мы становимся свидетелями продолжения диалога «усталых гедонистов» на страницах нового романа, в котором речевые парадоксы также играют ведущую роль и которые автору пришлось переосмыслить и по-своему трансформировать, чтобы они зазвучали «еще парадоксальнее». «Пародируя прямое слово, прощупывая его границы, его смешные стороны, выявляя его характерно-типическое лицо»², Хиченз смотрит на него извне, «чужими глазами», с точки зрения другого возможного языка и стиля. Таким образом, пародируется, травестируется, высмеивается исходный «прямой стиль» — язык, который не только изображает, но и сам служит предметом изображения. «Пародирование помогает ощутить те стороны предмета, которые в данный жанр, в данный стиль не укладываются. "Пародийно-травестирующее" творчество вносит постоянный корректив смеха и критики в одно-стороннюю серьезность высокого прямого слова»³.

¹ Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи. Л., 1982. — С. 258.

² Там же.

³ Там же.

«Чужое слово»

«Внимание пародиста направлено на предмет, коим является "чужое слово" об этом предмете».

(М. М. Бахтин)

Основываясь на идеях И. В. Арнольд¹, понимающей интертекстуальность как включение в текст «другого голоса» — других текстов с иным субъектом речи, — можно выделить следующие виды «чужого слова»: цитаты, скрытые и явные, аллюзии и реминисценции образов, мотивов, идей, художественных приемов, известные имена и названия. Поскольку в качестве основного признака включения «другого голоса» в текст И. В. Арнольд определяет смену субъекта речи, все виды «чужого слова» — свидетельство связи художественных текстов, принадлежащих разным авторам. И. В. Арнольд сравнивает интертекстуальность с оптическим полем, а цитату — с линзой, сквозь которую смотрит читатель. Идея восприятия интертекстуальности как поля использует и С. А. Казаева², которая полагает, что полевая структура интертекстуальности представляет собой совокупность «нечетких множеств». В центре этого поля находятся цитаты, на периферии — аллюзии и реминисценции.

Подобные «тексты–вкрапления»³ выполняют в художественном произведении структурно–смысловую роль. Однако границы между «своим» и «чужим» словом бывают размыты, поскольку «чужое добро» (*Пауль Леманн*) подвергается переработке и имитированию, а некоторые виды произведений строятся преимущественно из чужих текстов⁴. В средние века «чужим словом» на чужом языке было, прежде всего, священное слово Библии, Евангелия, апостолов, отцов и учителей церкви. К «чужому добру», однако, относились по–разному: кто–то с благоговением, а кто–то и с насмешкой. Тексты, составленные из «лоскутков»

¹ Арнольд И. В. Проблемы интертекстуальности. — СПб., 2002. — С. 72.

² Казаева С. А. Особенности реализации категории интертекстуальности в современных английских научных и газетных текстах.

Диссертация кандидата филологических наук. — СПб., 2003, 169 с. РГБ ОД, 61:04–10/1033.

³ Валгина Н. С. Теория текста/учебное пособие. М.: Логос, 2003.

⁴ Например, центон (*centon*) — произведение, составленное из цитат.

Библии, представляли собой пародии на священное писание. Образцом такой пародии можно считать «Вечерню Киприана», или «Киприанов пир»¹ («*Coena Cypriani*»), составленную из отдельных эпизодов из Библии таким образом, что получается грандиозная картина пира, на котором пьют, едят, веселятся все лица священной истории от Адама и Евы до Христа и его апостолов. В пародии происходит игра со священным словом, что само по себе считается кощунственным.

Хиченз, подражая средневековой традиции, в своем произведении часто иронизирует над священной тематикой. Так, например, Реджи признается, что «даже представить себе не мог, что Библия настолько художественное произведение. В Книге Иова есть места, за которые [ему] не стыдно»². А у мистера Амаринта «была идея выпустить свою версию Библии, оставив лишь художественные, с его точки зрения, места...»³.

Специфика функционирования «чужого слова» в пародийном тексте заключается в том, что оно служит идее не столько воспроизведения предтекста с целью его трансформации, сколько ради его дискредитации. А в тексте, отмеченном афористичностью, каким является «Зеленая гвоздика», «чужое слово» служит не просто средством достижения указанной цели, но также помогает созданию разного рода парадоксов: речевых, сюжетных, ситуативных.

Так, в «Зеленой гвоздике» происходит своеобразная текстуальная переключка с «Портретом Дориана Грея». Хиченз применяет разнообразные формы явного, полускрытого и скрытого цитирования, различные степени отчуждения или освоения цитируемого «чужого слова». Пародист использует образы и мотивы, наводящие на воспоминание о другом произведении, причем там и тогда, когда это производит неожиданно-комический эффект. Фразы–цитаты «составляют своеобразные вехи в повествовании; с их помощью выстраивается сюжетная

¹ Святой Киприан Карфагенский — один из наиболее почитаемых Отцов Церкви. По преданию, он первым из африканских епископов принял мученический венец и был причислен к лику святых.

² Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 60.

³ Там же, с. 108.

линия, слагаются характеристики, сплетаясь в единое жесткое, крепко сотканное кружево — событий, оценок, характеристик, то лирико-эпических, то иронически-сатирических»¹. Мистер Амаринт практически дословно цитирует лорда Генри, когда призывает мальчика-хориста Джимми Сандза беречь молодость: «Ах, милый мальчик, пользуйтесь своей молодостью. Пользуйтесь плодами своей молодости, пока время не отнимет их у вас. Живите ощущениями, пока годы не смоют их. Что может сравниться с нежной молодостью? Джимми, ведь настанет время, когда ваше лицо состарится, карие очи потускнеют, алые губы поблекнут, и вы превратитесь в немощного, обрюзгшего, трясущегося сатира с каменным сердцем... Ах, Джимми, Джимми, пользуйтесь молодостью»².

Если призыв лорда Генри, обращенный к благородному Дориану, возымел действие на очаровательного юношу и явился основой сюжетного парадокса романа Уайльда (портрет начал «стареть» вместо вечно юного героя), то подобная апелляция мистера Амаринта к простодушному мальчику-хористу звучит нелепо, поскольку бедный подросток, «охваченный тягостным смущением»³, никак не может взять в толк, что хочет от него этот странный джентльмен с зеленой гвоздикой в петлице его фрака. Парадоксальность ситуации налицо.

Основными формами интертекстуального взаимодействия, как уже отмечалось, являются цитаты, аллюзии и реминисценции. Цитата (от лат. *cito* — вызываю, привожу) — дословное воспроизведение отрывка из текста, сопровождаемое ссылкой на источник. Однако, как мы уже видели в только что приведенном примере — монологе мистера Амаринта о молодости, — возможно скрытое цитирование чужих строк, вкрапленных в авторский текст, без какого бы то ни было выделения, отсылок.

Аллюзия (от лат. *allusion* — шутка, намек) — риторическая фигура, отсылающая к историческому событию или литературному произведению, предположительно известному читателю. Вот, к примеру: «Я же, с вашего позволения, отправлюсь

¹ Валгина Н. С. Теория текста / учебное пособие. М.: Логос, 2003.

² Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 90.

³ Там же.

в розарий, — промолвил Эсме, — и буду упиваться ароматом роз. Нет ничего восхитительнее пьянящего благоухания распустившихся *La France*. Вы не будете возражать, миссис Виндзор? Умоляю, только не называйте меня вольнодумцем. Это напечалит мне о несчастном Александре»¹. Поясним, что сорт чайной розы *LaFrance* явился выражением симпатий республиканской Франции к самодержавной России при кончине императора Александра III (1845–1894), прославившего миротворцем², — на его гроб был возложен присланный из Франции чудный венок из этих роз вперемешку с фиалками *Le Tzar*³. Однако Александра III–миротворца совершенно невозможно было «заподозрить» в вольнодумстве, поскольку эпоха его правления была отмечена жестокими цензурными гонениями⁴. В данном контексте аллюзия намекает

¹ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 57.

² Несмотря на непростые отношения с Германией, в 1887 году Александру удалось, при помощи непосредственных переговоров с императором Вильгельмом I, оказать Франции крупную услугу устранением натянутого положения, вызванного сосредоточением на ее границе значительных германских войск, которые были собраны под предлогом маневров, и которые Вильгельм согласился немедленно отозвать оттуда. В 1891 Александр официально возвестил миру о состоявшемся сближении между самодержавной Россией и республиканской Францией. Затем последовали известные морские демонстрации в Кронштадте и Тулоне, причем император, чествуя французских морских гостей, стоя выслушал «Марсельезу» и провозгласил тост за здоровье президента французской республики Карно. Сближением с Францией и воздержанием от вооруженного вмешательства в дела балканских государств мир в Европе надолго был обеспечен, вследствие чего Александр III и получил титул Миротворца, часто прилагаемый к его имени и в России, и за границей. (с сайта: <http://www.rulex.ru/01010230.htm> от 08. 09. 2009.)

³ У русского царя обнаружился нефрит — неизлечимая болезнь, от которой он скончался в 1894 году в возрасте 49 лет.

⁴ С 1883–1885 были закрыты следующие издания: ежедневная газета «Голос», выражавшая довольно умеренную позицию либеральной бюрократии; политическая и литературная газета «Страна», сочетавшая либеральные и монархические идеи; издаваемая в Петербурге газета «Светоч», а также «Дело» — тоже один из наиболее прогрессивных органов своего времени. В 1884 году произошла расправа с «Отечественными записками» — самая серьезная из цензурных расправ 1880–х г.г. (О коренных проблемах русской действительности они и не заикались. Но и такая критика вызывала недовольство властей. Рейфман П. С. Из истории русской,

не только на хорошо известный факт/образ, извлекая из него дополнительную информацию, но и создает логический парадокс.

Аллюзия часто является средством создания межтекстовых связей путем «расширенного переноса свойств и качеств... литературных персонажей и событий на те, о которых идет речь в данном высказывании»¹. Мадам Вальтези чрезвычайно раздражена тем, что Томми, сыну леди Локки «почти что удалось заставить [ее] почувствовать себя каким-то Томом Тидлером!.. Томми уверял меня, что все, что от меня потребуется, — это просто бегать»². Надо сказать, что Том Тидлер — персонаж детской игры, старинное название которой «Том Бездельник». В сознании ребенка «просто бегать» означает «бездельничать», поэтому, следуя детской логике, Томми и предложил мадам Вальтези поучаствовать в детской забаве в роли Тома Тидлера.

Мистер Амаринт призывает молодое поколение быть «осмысленно легкомысленным» и «жить для своего удовольствия, а не в угоду общественному мнению, и не ради условной морали миссис Гранди» — «неряшливой, беспомощной... предводительницы провалившегося и снискавшего дурную славу мероприятия»³. Сравнение общественного мнения с миссис Гранди, персонажем пьесы Мортон (1798 г.) — явное свидетельство изошренности мысли Амаринта.

Под реминисценцией (от лат. *reminiscentia* — воспоминание, припоминание) обычно понимают присутствующие в художественных текстах отсылки к предшествующим культурно-историческим фактам, произведениям и их авторам. «Пойду, прилягу и почитаю "Упадок лжи" Оскара Уайльда, — заявляет мадам Вальтези. — Эта книга всегда навевает на меня сон. Она, как и он сам, так же неординарна, но абсолютно лишена изящества»⁴. Хиченз подчеркивает свое нелицеприятное отношение к Уайльду и его произведению. Там, где нужно высмеять персонаж,

советской и постсоветской цензуры. Курс лекций по истории литературы. Библиотека Гумер, 2003.)

¹ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М.: Наука, 1981. — С. 110.

² Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 98.

³ Там же, с. 123.

⁴ Там же, с. 81.

реминисценция приобретает черты пародийности. Когда мистер Амаринт говорит о «простоте сюжета "Сорделло"»¹, драматической поэмы Роберта Браунинга, сюжет которой на самом деле туманен, или, когда он воздает хвалу почкам в остром соусе: «Они дышат поэзией, как Тернеровские закаты или улыбка Джоконды»², реминисценция воспринимается в парадоксальном ключе. Текст Хиченза «пестрит» подобного рода интертекстуальными включениями и, безусловно, рассчитан на эрудированного читателя.

Хиченз иронизирует над «основателем высшей философии»: «Амаринт был безмятежно–грациозен в своих высказываниях о прелестях и очарованиях природы и ни в чем не уступал Вергилию»³, а также высмеивает невежество мадам Вальтези, которое, как нельзя лучше, иллюстрирует ее же высказывание: «А правду ли говорят, что мистер Хоис ознакомил свою паству с учением Махатмы в ризнице после службы в прошлое воскресенье?.. Говорят, что ему удалось убедить Крошку Тич читать проповеди до конца сезона. Я понимаю, это не просто, учитывая акустику зала. Нынче во всем такая конкуренция»⁴. Если не знать, что Хью Хоис (1838–1901) — английский проповедник, Махатма Ганди (1869–1948) — идеолог и один из руководителей национально–освободительного движения в Индии, а Крошка Тич (1867–1928) — английский комедиант, то абсурдность высказывания останется читателем не замеченной и переосмысления фразы не произойдет; следовательно, известные имена не станут реминисценциями.

К реминисценции также относится воспроизведение мотива — компонента произведения, обладающего повышенной значимостью за счет его повторяемости и узнаваемости. Таким мотивом становится образ Фауста. В «Зеленой гвоздике» повествование просто окутано «фаустовским» духом: «Сегодня вечером дают "Фауста"»⁵; «"Фауст", безусловно, великолепен!»⁶; «О! Смотрите! Леди Локки с лордом Реджи выходят из сада. Вам не напоминает

¹ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 28.

² Там же, с. 24.

³ Там же, с. 89.

⁴ Там же, с. 65.

⁵ Там же, с. 12.

⁶ Там же, с. 17.

это сцену из "Фауста", когда Марта появляется с Мефистофелем?»¹; «Жители Чинкота... воспринимали [проповедь] с очень равнодушным выражением лица, как оперу "Фауст" в конце сезона»². Здесь реминисценция выполняет свою основную функцию — функцию напоминания о том, что в основе сюжета оригинала пародии — романа Уайльда «Портрет Дориана Грея» — лежит «фаустовский мотив» — мотив сделки с совестью.

Художественный текст, построенный на реминисценциях, превращается в интертекст — текст, сотканный из образцов предшествующей и окружающей культуры. Читатель, не увидевший в художественном тексте ничего необычного или увидевший, но не получивший ни малейшего представления, о чем автор ведет речь, пройдет мимо этого своеобразного художественного средства³. Таким образом, для автора реминисценция — это способ «напомнить» читателю о каких-то культурных фактах, для читателя — вспомнить о чем-то знакомом, лучше понять, что хотел сказать автор.

Библейские сюжеты и мифологические образы позволяют Хичензу продолжить и по-своему гипертрофировать уайльдовскую манеру парадоксального высказывания. Так, мистер Амаринт утверждает, что сомнение «намного прекраснее доверия» на том основании, что «апостол Фома был в некоторой степени эстетом, — в картинах он всегда ценил сомнительную игру света и тени»⁴. Или, призывая школьников исполнить церковный гимн, он обещает слушать их с таким же благоговением, как «Улисс слушал [сладкоголосое пение сирен]»⁵. Восторгаясь красотой ночи, Эсме восклицает: «Наступила глубокая ночь... Юный Эндимион витает в облаках, а его сентиментальная Селена наблюдает за ним из жемчужной колесницы»⁶. Имена античных богов рожают систему образных средств, например: «Он [Реджи] ступал мягко и неслышно, за что некоторые филистимляне окрестили его

¹ Там же, с. 99.

² Там же, с. 109.

³ В помощь читателю в русском переводе «Зеленой гвоздики» даются ссылки/комментарии к тексту. (примеч. автора)

⁴ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 73.

⁵ Там же, с. 127.

⁶ Там же, с. 104.

Агагом»¹. Используя аллюзивные образы в сочетании с крылатыми выражениями, пародист создает собственные неподражаемые высказывания: «Завтра я обедаю с Оскаром Уайльдом, а это можно делать только с постом и молитвой»². Афоризмы Хиченза порой ни в чем не уступают уайльдовским, поскольку пародист, заимствуя стилистические приемы «мастера парадоксальной беседы», наполняет их угадываемыми интертекстуальными вкраплениями: «Раньше была любовь с первого взгляда, а теперь бывает развод с первого взгляда»³; «Я уверена, что впечатление оставляет только первая чашка, как, впрочем, и последнее слово»⁴.

Даже просто упоминание известных имен служит материалом для творческого осмысления автором пародии объекта пародирования. Неоднократное повторение имени английского художника Тернера, чьи пейзажи «подают пример» природе, — нацелено на высмеивание уайльдовской доктрины о том, что природа должна подражать искусству: «Небеса так отчаянно стремятся к подражанию, что я не в силах продолжать. Почему эти закаты так невыносимо, до боли, копируют Тернера?»⁵ Дополнительную смысловую функцию несут также названия, используемые автором пародии. К примеру, «Пристанище» — название комфортабельного дома в Суррее придумано миссис Виндзор с целью создания видимости атмосферы «паломничества», которое ежегодно совершают несколько «отшельников» — усталых гедонистов. А крепкий бульон Бовриль в ее устах трактуется как «порочный напиток», от которого «все тайное вдруг становится явным»⁶, — дань моде. Миссис Виндзор изо всех сил старается поддерживать имидж *mondaine* (светской львицы), позволяющей себе слегка улыбнуться искрометной *bon mot* (шутке) мистера Амаринта. Вкрапление в текст «чужого», иноязычного слова подчеркивает «изысканность» светского общества. Такую же функцию несет применение автором своего авторского текста в качестве «чужого голоса». Хиченз использует свой авторский текст, преподнесенный

¹ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 11.

² Там же, с. 28.

³ Там же, с. 98.

⁴ Там же, с. 47.

⁵ Там же, с. 125.

⁶ Там же, с. 17.

от «чужого» имени, например, от имени мистера Амаринта: «Песня случайного прохожего» или «О чудо—луна с нетленным ликом!» Автор прозаического текста — Хиченз; автор стихотворного — Амаринт, герой произведения. Создается эффект соприсутствия «текста в тексте», когда «песни мистера Амаринта» оказываются «чужим словом», включенным в основной текст Роберта Хиченза. Однако с точки зрения содержания, оба текста прекрасно дополняют друг друга.

Таким образом, интертекстуальные включения в текст, сотканный из афоризмов благодаря контакту «своего» и «чужого» слова, создают условия для смысловых и структурных трансформаций текста в парадоксальном ключе. По мнению Н. С. Валгиной, «расцвеченный узнаваемыми образами, текст привлекает ассоциативными связями, оригинальными вкраплениями в целях иронико—сатирического осмеяния какого—либо явления, позиции критикуемого автора»¹. «Чужое слово» — это не просто элемент эрудиции автора или чисто внешнее украшение, но, прежде всего, художественный прием, способствующий глубокому и многогранному освоению не только вторичного текста, но и прототекста.

Хиченз расширяет текст своего произведения за счет «чужого слова», без которого произведение не может иметь исчерпывающий, с точки зрения автора, коммуникативный потенциал. В его романе широко представлен целый спектр интертекстуальных включений, подчеркивающих не только доминантный смысл основного текста (романа Уайльда), но, прежде всего, в принятом, пародийном плане высвечивающих эстетические пристрастия писателя—парадоксалиста. Название «Зеленая гвоздика «кричит» о стремлении автора донести до читателя собственный идейно—художественный замысел и создать условия для восприятия и интерпретации его произведения в рамках определенного смыслового подтекста. Обществу было известно имя того, кто придумал «ядовитый цветок изысканности».

Впервые зеленая гвоздика появилась в лондонском свете на премьере пьесы Уайльда «Веер леди Уиндермир», 20 февраля 1892 года. В этот день он попросил нескольких друзей вставить в петлицу зеленые гвоздики. «И что все это значит?» — спросил

¹ Валгина Н. С. Теория текста/учебное пособие. — М.: Логос, 2003.

Уайльда художник Грэм Робертсон. Тот ответил: «Ничего не значит, но пусть все ломают головы». Леди Локки, героиня романа Хиченза, также недоумевают: «Сегодня вечером в опере я видела около дюжины мужчин с зеленой гвоздикой, и все они выглядели одинаково: виляющая походка, потупленный взор и даже один и тот же поворот головы... Что это, как не принадлежность к какому-то клубу или обществу?»¹ На что другая героиня романа миссис Виндзор отвечает: «Эмили, дорогая, зеленая гвоздика отнюдь не является символом. Все мужчины, о которых вы говорите, носят ее, чтобы казаться оригинальными»². Однако странный цветок — выкрашенная в зеленый цвет гвоздика — символизировал уайльдовское представление о том, что Природа всегда отстает от Искусства, которое призвано показывать ей пример. У Хиченза есть высказывание и по этому поводу: «...зеленых гвоздик не существует. Они же крашеные. И в этом их прелесть. Мистер Амаринт считает, что они скоро найдут отражение в природе, которой приходится копировать искусство, оттого что сама она так неизобретательна. Однако этого пока еще не произошло. Во всяком случае, этим летом»³.

«Ядовитый цветок изысканности» прижился не только в Англии и Европе. Так уже в начале XX века корреспонденты московских газет, описывая внешность русских эстетов, нередко указывали на зеленые гвоздики за ушами и в волосах.

«Имя» произведения

«Заглавие лишь постепенно, лист за листом, раскрывает книгу.

*Книга и есть развернутое до конца заглавие, заглавие же —
стянутая до объема двух-трех слов книга».*

(С. Д. Кржижановский)

По определению Ж. Женетта, название произведения, наряду с эпиграфом, предисловием, ссылками, иллюстрациями и другими элементами текстового окружения, является паратекстом —

¹ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. СПб.: Алетейя, 2009. — С. 19.

² Там же.

³ Там же, с. 22.

тем, что делает текст книгой и что позволяет предложить его в этом качестве читающей публике¹. В аспекте его теории транс-текстуальности отношение текста к его паратексту именуется паратекстуальностью. Заглавие по-разному соотносится с текстом произведения: оно может отсутствовать в самом тексте, и в этом случае возникает как бы «извне», но оно может встретиться в тексте, и не раз, как, например, у Хиченза в романе «Зеленая гвоздика».

Ж. Женетт рассматривает заголовок не просто как паратекстуальный элемент, но как сложное целое. Ученый оперирует понятием «заголовочной комплекс» (*«titular apparatus»*), который содержит не только «имя» произведения, но и целый ряд единиц информации: имя автора, дату, место издания², а также набор взаимосвязанных функций и, прежде всего, функцию идентификации произведения. Другая его функция, описательная, дает ключ к интерпретации текста. Функция коннотации всегда сопровождается денотативным описанием текста, а функция привлечения внимания читателя побуждает купить книгу³. Исходя из функций заглавия, Ж. Женетт предлагает свою классификацию, выделяя тематические и рематические заголовки⁴. Тематические сообщают читателю место, время, лейтмотив, предмет повествования, вводят героев, т. е. отражают содержание текста⁵. Рематические заглавия, по мнению, Ж. Женетта, фиксируют принадлежность текста к определенному жанру или роду литературы (ода, эссе, мемуары и т. д.)⁶.

Так, в терминах Ж. Женетта, название романа «Зеленая гвоздика» — тематический заголовок, а его жанр (пародия) — рематический заголовок. Таким образом, заглавие находится с текстом в своеобразных тема-рематических отношениях. Первоначально название является темой художественного сообщения. Текст же по отношению к названию всегда находится на втором месте и чаще

¹ Genette, G. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge UP, 1987. — P. 1.

² *Ibid.*, p. 56.

³ *Ibid.*, p. 89–90.

⁴ В отечественном литературоведении такая классификация пересекается с традиционным подразделением на заглавия и подзаголовки.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶ *Ibid.*, p. 86.

всего является ремой. Только по мере чтения художественного текста название вбирает в себя содержание всего художественного произведения... и, пройдя через текст, становится ремой целого художественного произведения, а функция номинации (присвоения имени) текста постепенно трансформируется в функцию предикации* (присвоения признака) текста¹.

Паратекст (напомним, что этим термином обозначено текстовое окружение) в значительной мере влияет на характер взаимоотношений между книгой, автором и читателем. Заголовок как элемент паратекста идентифицирует литературное произведение, называет его, представляет читателю и, одновременно, «выражает основной замысел, идею, концепт создателя текста»². Название произведения, как никакой другой элемент паратекста, реализует смысловую амбивалентность греческой приставки *para* (означающей «одновременно... внутреннюю принадлежность и внешнее положение»³), поскольку «имя» текста соединяет в себе и внешние, и внутренние его функции.

Внешняя, или интертекстуальная функция названия основывается на его условной независимости как текстового знака (стоит перед текстом и выделено другим шрифтом) и служит для ориентации во множестве текстов: представляет его читателю и помогает понять авторский замысел. Задача заголовка как первого знака текста — привлечь внимание читателя, установить с ним контакт. А «клюнет» читатель или нет — все зависит только от него, от его фоновых знаний, предыдущего опыта, эрудиции.

Отечественные литературоведы (И. В. Арнольд, А. В. Ламзина) рассматривают заголовок как ключ к интерпретации авторского замысла, как один из способов декодирования основной идеи произведения. Исследователи полагают, что анализ произведения

¹ *Функция предикации — признак, выделяемый названием, который распространяется на все изображаемое. (примеч. автора)

Цит по: Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии // проблемы структурной лингвистики. — М., 1989.

² Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1984. — С. 133.

³ Miller, J. H. The Critic as Host//Deconstruction and Criticism/Ed. H. Bloom et al. — N. Y., 1979. — P.219.

читателем имеет принципиальное значение и задача литературоведения — научить читателя правильно и организованно работать над текстом. Так, акцент делается на внешней функции заголовка — представить произведение читателю и помочь ему понять авторский замысел, авторскую интенцию. Заглавие художественного произведения, как известно, реализует различные интенции. Оно, во-первых, соотносит сам текст с его художественным миром: главными героями, временем действия (эпохой). В этом случае заглавие обычно представлено в виде имени персонажа либо названия события. Во-вторых, заглавие выражает авторское видение изображаемых событий, реализует его замысел. Заглавие есть не что иное, как первая интерпретация произведения, причем, интерпретация, предлагаемая самим автором. В-третьих, оно устанавливает контакт с адресатом текста и предполагает его творческое сопереживание и оценку, иными словами, когда «доминирование рецептивной интенции названия обнажает адресованность заглавия воспринимающему сознанию; такое имя проблематизирует произведение, оно ищет адекватной читательской интерпретации»¹. А «имя» пародии, безусловно, рассчитано на эрудированного читателя, который сможет адекватно переосмыслить и первую, и вторую интенции названия. Таким образом, заглавие организует читательское восприятие текста и выполняет важные прогнозирующие и ориентирующие функции, актуализируя категорию проспекции.

С реализации внешней функции заглавия начинается ожидание знакомства с текстом. На этом этапе формируется установка на чтение данного произведения. Читатель видит заголовок и получает сигнал к чтению. Однако у разных художественных произведений может быть одинаковое название; к примеру, «Зеленой звездикой» можно было назвать книгу и о цветах, и о духах, и обо всем, что угодно. Для более точного указания к «имени» текста добавляют имя автора, что необходимо при наличии одинаковых заголовков у нескольких авторов. Роберт Хиченз не стал обозначать свое авторство, он поступил иначе — выпустил роман под

¹ Цит по: Тюпа В. И. Произведение и его имя // Литературный текст: проблемы и методы исследования. VI Аспекты теоретической поэтики. М. — Тверь, 2000.

символическим названием «Зеленая гвоздика» анонимно, желая выдать его за новое, еще более откровенное творение Оскара Уайльда в целях дискредитации «его создателя».

Хичензу, как мы знаем, удалось приписать авторство книги Уайльду¹. Антидекадентская сатира попала в цель благодаря броскому заголовку, который привлек внимание читателей, красноречиво намекая о содержании текста. Но только прочитав произведение, читатель, заинтригованный названием, мог узнать, что же конкретно имел в виду автор, назвав так свой роман, поскольку только ретроспективный взгляд на прочитанное выявляет все связи заглавия с текстом, определяет предикацию названия и реализует его внутритекстовую функцию, объединяющую те его функции, которые «имя» произведения выполняет непосредственно в тексте.

Именно на внутритекстовой функции заголовка делают акцент представители иной концепции «имени» текста. И. Р. Гальперин акцентирует внимание на функциях номинации и предикации. Н. А. Кожина уделяет внимание взаимосвязи внутренних и внешних функций названия². Смысл заголовка, по мнению В. А. Кухаренко, реализуется только в неразрывной связи с уже воспринятым и освоенным текстом, только ретроспективно (при возвращении к заголовку после прочтения)³. И. В. Арнольд высказывает ту же мысль, отмечая, что декодирование названия как «сильной позиции» становится возможным только в процессе взаимодействия с основным текстом⁴.

Заглавие художественного произведения служит «актуализатором практически всех текстовых категорий»⁵. Так, категория

¹ см. главу «Тот самый Хиченз».

² Кожина Н. А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры типологии // проблемы структурной лингвистики. — М., 1989. — С. 168.

³ Кухаренко В. А. Интерпретация текста. — М., 1988. — С. 95.

С заглавия начинается цель прогнозирования, но полное понимание названия приходит позже: «При дальнейшем чтении понимание заглавия постепенно углубляется, читатель уясняет для себя структуру целого и окончательно осознает ее, прочитав текст до конца».

⁴ Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И. В. Арнольд // Иностранные языки в школе. — 1978. — № 4. — с. 31.

⁵ Кухаренко В. А. Интерпретация текста. — М., 1988. — С. 90.

информативности проявляется в номинативной функции заглавия, которое называет текст и соответственно содержит информацию о его теме, героях, времени действия. Заглавие выделяет центральную фигуру внутреннего мира текста, образ главного героя — мистера Амаринта (Уайльда), создавшего «некий культ... зеленой гвоздики»¹, чем «ввел в конфуз саму природу»².

Категория завершенности «находит свое выражение в ограничительной функции заголовка, который отделяет один завершённый текст от другого»³. Категория модальности проявляется в способности заглавия выражать различные типы оценок и передавать субъективное отношение к изображаемому в произведении. Так, у Хиченза название «Зеленая гвоздика» — слово-символ искусственности, оценочен: носитель зеленой гвоздики — грешник, с точки зрения общественной морали, а, по мнению Амаринта, — эстет, денди, последователь «высшей философии», проповедник «изысканного искусства безрассудства, искусства, которое в скором времени займет достойное место рядом с живописью, музыкой, литературой»⁴.

Выбор удачного названия текста в значительной степени гарантирует произведению успех, поскольку заглавие призвано не только установить контакт с читателем, но и вызвать у него интерес, оказать на него эмоциональное воздействие. Для привлечения внимания читателей Хиченз использует языковое средство — оксюморон *зеленая гвоздика* — сочетание несочетаемого (в природе нет гвоздик изумрудного цвета), обозначающее искусственность эстетизма, подчеркивающее неординарность, нетрадиционность эстетической доктрины Уайльда. В структурном отношении заглавие «Зеленая гвоздика» выражено подчинительным словосочетанием, достаточно лаконичным и одновременно семантически емким, которое, прикрепленное к конкретному герою произведения, постепенно, по мере развертывания текста расширяет объем своего значения.

¹ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 131.

² Там же, с. 108.

³ Кухаренко В. А. Интерпретация текста. — М., 1988. — С. 91.

⁴ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 126.

Роман начинается с упоминания о зеленой гвоздике: «Он воткнул зеленую гвоздику в петлицу своего фрака...»¹ и заканчивается разговором о ней: «Вероятно, когда–нибудь вы выбросите зеленую гвоздику»². Хиченз вводит «образ» зеленой гвоздики в самом начале повествования, чтобы как можно быстрее выделить ключевой образ текста, обозначенный словосочетанием *зеленая гвоздика* и вынесенный в заголовок для организации всего текста. Автор идет на специальное объяснение того, что хочет сказать заглавием; объяснение это располагается внутри текста и принадлежит автору и его персонажам. Оно обнаруживается ближе к началу произведения, поскольку Хичензу важно, чтобы читатель пораньше избрал верное направление продвижения по тексту, разгадал его замысел и проследил, как изначальный смысл заглавия преломляется и изменяется в тексте.

История возникновения «ядовитого цветка изысканности» собирается из «лоскутков» повествования. По мере прочтения романа у читателя вырисовывается картина появления зеленой гвоздики в лондонском обществе. Мы узнаем, что мистер Амаринт «придумал носить зеленую гвоздику», поскольку она «прекрасно гармонировала с цветом абсента»³, и носит он «этот цветок, потому что у него необычный цвет»⁴. Каждый день несколько зеленых гвоздик он получает из Ковент–Гардена. И не только он. У мистера Амаринта много последователей: его молодой друг лорд Реджи становится «олицетворением крашеного цветка»; «около дюжины мужчин... с потупленным взором и виляющей походкой»⁵, для которых мистер Амаринт является «духовным отцом»; «очарованный зеленым чудом» Джимми Сандз, запевала, которого «гвоздика особенно притягивала»⁶. Им чуть было не стал маленький Томми, сын леди Локки, однако, мать вовремя вмешалась, заявив: «Я не хочу, чтобы мой сын украшал себя цветами»⁷, и не позволила сыну военного стать «неизвестно кем». В конце романа леди

¹ Хиченз Р. Зеленая гвоздика. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 8.

² Там же, с. 132.

³ Там же, с. 21.

⁴ Там же, с. 77.

⁵ Там же, с. 19.

⁶ Там же, с. 84.

⁷ Там же, с. 101.

Локки советует лорду Реджи «[вынуть] этот жуткий зеленый цветок из петлицы... фрака»¹, на что тот отвечает, «изящно усаживаясь в экипаж: О! Она вскоре выйдет из моды»².

Так, название «Зеленая гвоздика», выполняя «тематизирующую функцию» (И. В. Арнольд А. В. Ламзина) в тексте (оно представляет основную тему, отображенную автором в произведении), не только существенно расширяет понимание заявленной в нем темы, но и приобретает символическое значение. Символический смысл названия формируется и развивается в пределах всего текста. Зеленая гвоздика, чей «божественный цвет вызывает трепет», — это уже не только символ победы Искусства над Природой, «некое сказочное творение с изумрудными волосами и бриллиантовыми очами»³. Зеленая гвоздика, которая «слишком прекрасна, чтобы быть творением природы»⁴, приобретает другие оттенки смысла и становится вызовом «коварной действительности», символом безнравственности и однополой любви. Только с учетом символического значения заглавия в контексте целого определяется и многозначность лексических единиц с семантикой *зеленый*: молодой, свежий, юный, безрассудный, и повторяемость прилагательного *зеленый*: «нежная зелень овощей», «запад, окрашенный золотисто-зелеными полосками», «зеленое чудо».

Таким образом, заглавие «Зеленая гвоздика» участвует в семантико-символической организации текста. Оно проходит «зеленой нитью» через весь текст, при этом преобразуясь и наполняясь новыми значениями. Его повторы в начале текста имеют тематический характер. В конце — рематический. Однако в полном объеме смысл заголовка раскрывается только ретроспективно, когда словосочетание *зеленая гвоздика* обогащается в тексте эмоциональными коннотациями. Так, Реджи, восхищается «абсолютной неестественностью» цветка. Миссис Виндзор тоже находит прелесть зеленых гвоздик в том, что они крашеные. У хористов зеленая гвоздика «вызывала восторг. Они

¹ Там же, с. 131.

² Там же, с. 132.

³ Там же, с. 100.

⁴ Там же.

таращились на нее широко раскрытыми глазами, не веря в то, что это живой цветок»¹. Только леди Локки относится к цветку с отвращением, поскольку для нее «этот жуткий цветок» — символ безнравственности тех мужчин, которые носят его, чтобы казаться оригинальными, но которые на самом-то деле «настолько испорчены, что не могут признать даже собственную извращенность и смотрят на мир затуманенным взором», их разум «искусственно закрашен красильщиком»².

Между заглавием и текстом существуют особые отношения. Читатель видит, как «имя» произведения, по мере развертывания текста, преобразуется, наполняется новым содержанием и приобретает метафорическое и символическое значение, неповторимый эмоциональный оттенок. Прикрепленное к конкретному герою название произведения, насыщенное эмоциональными обозначениями, вкупе с семантическими преобразованиями, приобретает обобщающий характер и становится знаком типичного, в значении которого всегда сочетаются конкретизация, основанная на обязательной связи заглавия с конкретной ситуацией (представленной в тексте), и генерализация — его обобщающая сила, воздействующая на все элементы текста как единого целого (В. А. Кухаренко).

Обогащенное «новыми смыслами», заглавие в аспекте ретроспекции воспринимается как обобщающий знак — рема; первичная интерпретация текста взаимодействует уже с читательской интерпретацией целостного произведения с учетом всех его связей. Заголовок связывает тему с ремой в результате сквозной повторяемости словосочетания *зеленая гвоздика*, вынесенного в заголовок. В «содружестве» с предыдущим опытом читателя, его эрудицией оно способствует формированию индивидуального представления о тексте, а текст, в свою очередь, приобретает «индивидуальное художественное значение» (И. В. Арнольд).

Таким образом, заглавие, с которого начинается чтение, оказывается «рамочным знаком» (*зеленая гвоздика* — в начале, и *зеленая гвоздика* — в конце), требующим возвращения к себе. Этим оно связывает конец с началом, т. е. непосредственно

¹ Хиченз Р. *Зеленая гвоздика*. — СПб.: Алетейя, 2009. — С. 83.

² Там же, с. 131.

участвует в актуализации не только категории связности, но и категории ретроспекции. Иными словами, «имя» произведения, обладая двойственной природой, является выражением двух противоположных категорий — проспекции и ретроспекции, которые взаимно дополняют друг друга, рассматривая заглавие с разных сторон. Заголовок направляет читательское внимание, «предсказывает» возможное развитие темы (сюжета), однако расшифровка его истинного смысла происходит только в результате освоения семантической специфики названия, которая в том и заключается, что в нем (в заглавии) одновременно осуществляются и конкретизация, и генерализация значения. Наиболее полно знаковый статус заголовка может быть определен только после прочтения произведения, когда выявлены его связи со всем текстом. Заголовок «до» и «после» прочтения текста — это две крайние позиции заглавия как текстового знака, и все его достоинства и недостатки можно оценить лишь после прочтения текста, поскольку его смысл в полном объеме реализуется только ретроспективно, при актуализации как внутренних, так и внешних его функций.

Победителей не судят

«Оскар Уайльд — один из тех писателей XIX века, которого читают и с интересом изучают в XXI веке».

(Н. Я. Дьяконова)

В западном и в русском литературоведении всегда присутствовал интерес к английскому декадансу, имевшему особую, эстетическую, окраску, и непосредственно к личности Оскара Уайльда как человека и художника. Уайльд — многогранная личность. Прожив короткую, но яркую жизнь, он сумел реализовать свой талант во многих литературных жанрах. Он — и поэт, и драматург, и блистательный денди, и изысканный эстет.

Интерес к Уайльду в значительной мере связан с тем, что он, объявив себя «профессором эстетики» и «символом искусства и культуры своего века», теоретически обосновав превосходство искусства над жизнью, на практике заставил его держать ответ перед ней. Уайльд призывает пересмотреть нравственные

ценности, стремится преобразовать мораль. Он против религиозных догм, заставляющих безропотно следовать общепринятым правилам поведения. У него эстетика противопоставляется этике из соображений превосходства искусства над жизнью, силы воображения над этикой жизни. Уайльд выступает за торжество эстетических принципов, но, парадоксально, показывает их подчинение морали. Красота души для него становится важнее красоты внешней. Нравственный аспект усиливается авторским сожалением о том, что жизнь, «полная бесчувственности и вседозволенности», недостойна художника, поборника истинной, то есть всесторонней, явной и тайной красоты.

Согласно парадоксальной концепции Уайльда, искусство способно изменить и одухотворить этику, оно может повлиять на этику, именно потому, что истинное искусство выше морали и добродетели и не подчиняется никаким этическим законам. Именно этот парадокс оказался стержневым в жизни и творчестве Уайльда, который навсегда остался мечтателем, несмотря на то, что осознал неизбежную победу жизни над искусством. В сущности, все творчество Уайльда основано на парадоксальном соотношении его теории и практики.

Внимание исследователей неизменно сосредоточено на учении писателя о высшем назначении красоты и искусства, о превосходстве искусства над жизнью и об обязанности художника воспроизводить в искусстве не жалкую действительность, а идеал красоты; этот культ на самом деле парадоксален, так как за культом красоты ради красоты — высшего начала — чувствуется скорбь об уродливости действительности, о несовместимости ее с подлинно прекрасным, которое должно бы составлять ее сущность. Превознесение эстетизма как единственного адекватного мирозерцания у него лишь внешне противоречит его моральным поискам, так как за дерзкими эстетскими изречениями стоят скорбные размышления о несовершенстве вселенной, которой раздирающая ее борьба интересов никогда не позволит достигнуть красоты, сосредоточенной в искусстве благодаря таланту художника-творца. Речь идет о провозглашении не столько достойного преклонения превосходства искусства над жизнью, сколько о скорбной неизбежности этого превосходства в условиях неблагополучного мира.

Некоторые исследователи называют Уайльда философом–про­роком, который и сам стремится к прекрасному, и призывает к этому все человечество, облекая свои идеи в блистатель­ную форму литературного парадокса, выражающего всю слож­ность его мировоззрения. Он великолепный рассказчик и собе­седник–импровизатор, мастер диалога, эрудит и острослов, для которого философия эстетизма становится формой, которую он, хотя и провозглашает более важной, чем содержание, рассматри­вает в неразрывной с ним связи и даже в подчинении ему. Сочета­ние несочетаемого, единство и борьба формы и содержания, борьба жизненного начала с эстетическим привели Уайльда к новому восприятию действительности после его позорного судебного процесса; оно нашло отражение в «Балладе Редингской тюрьмы» («*De Profundis*», 1897), где автор говорит о том, что жить надо для страдания. Ему становится близка философия всеедин­ства, в основе которой лежит добро и правда, любовь и сострада­ние ко всему человечеству.

Его произведения, как он и предсказывал, не умерли. Ныне, когда лучшие из них оценены по достоинству, он предстает перед читателями разными своими сторонами: смеющийся и плачу­щий, изрекающий афоризмы и парадоксы, привлекательный в своем стремлении к искусству вымысла, к отказу от морали запретов во имя морали сочувствия.

Уайльда проходят в школе, его произведения используются для изучения английского языка, о нем читают лекции на гумани­тарных факультетах университетов, его пьесы ставятся на луч­ших сценах мира. Выходят новые издания и новые переводы на разные языки. Изучается и его влияние на последующие течения и направления в литературе. Исследуются различные проблемы и источники его творчества: нравственные, философские, стилистические. Много нового и интересного мы узнаем из монографии Ричарда Элманна «Оскар Уайльд» («*Oscar Wilde*», 1987) и понимаем, что Уайльд противился «упрощению жизни»¹ всеми средствами, прежде всего своим творчеством, избрав метод контраста и парадокса как оригинальный способ отражения

¹ Элманн Р. Оскар Уайльд // Литературные биографии. — М.: Издательст­во Независимая Газета, 2000. — С. 127.

и познания действительности... «Язык — ярчайшее его достижение, — пишет Эллманн. — В потоке его речи мягкая уступка и решительный отказ плавно перетекают одно в другое. Он берет чужое тяжеловесное высказывание и перефразирует его под новым углом зрения, в свете новых принципов. Успокаивающие банальности и усталые очевидности старшего поколения он внезапно пронизывает юношеской непримиримостью, некоей перво-священнической дерзостью, властно требующей к себе внимания»¹.

Ян Смолл в книге «Новый Оскар Уайльд» («*Oscar Wilde. Revalued*», 1993) уже по-новому интерпретирует известные всем факты из биографии Оскара Уайльда. «Новый» подход к Уайльду состоял в том, что интерес к его творчеству вытеснил интерес к подробностям жизни «салонного эстета», чему во многом способствовало углубление в конце XX века интереса к проблемам формы, композиции, стиля. Это коснулось и Уайльда, о котором появилось много отдельных изданий, свидетельствующих о возрождении серьезного интереса к творчеству писателя. Кроме того, многие специалисты в области литературоведения и искусствоведения по крупицам продолжают собирать материалы об Уайльде, которые представляют научный интерес². Мелисса Нокс впервые предложила психологический подход к изучению жизни и творчества Уайльда, проследив и проанализировав влияние малоизвестных событий из детства писателя на его последующую судьбу, связав его талант с тенденцией к саморазрушению. Мотивы многих поступков Уайльда, приводящих всех в недоумение, Мелисса Нокс ищет в его подсознании и в нем видит истоки внешней дерзости и бравады: «Для того чтобы воскресить Уайльда, необходимо рассматривать всю его противоречивую фигуру в контексте его жизни. Противоречия, которые Уайльд находил во всем, что считалось неоспоримым, заслуживают самого тщательного биографического исследования. Это будет попыткой выявить причины противоречивости его натуры»³. Вряд ли метод Мелиссы

¹ Эллманн Р. Оскар Уайльд // Литературные биографии. — М.: Издательство Независимая Газета, 2000. — С. 12.

² Knox, Melissa. Oscar Wilde. A Long and Lovely Suicide. — London, 1994.

³ «*To resurrect O.W. it becomes necessary to fit each of the images that he created of himself into the mosaic of his life. Wilde, who tried to show the contradictions*

Нокс позволяет оценить всю сложность Уайльда–писателя, но он не лишен интереса.

В современном русском литературоведении интерес к Уайльду разгорелся с новой силой (С. Колесник, Т. Боборыкина, М. Соколянский, А. Образцова). В диссертации С. А. Колесник «Проза Оскара Уайльда» (1973 г.) сделана попытка опровергнуть представление об Уайльде как о художнике полностью равнодушном к проблемам этики и морали. На материале прозаических произведений писателя исследовательница убедительно демонстрирует тенденцию Уайльда к поэтизации «добра». Однако характерное для ее работы резкое противопоставление Уайльда–теоретика Уайльду–художнику лишает исследователя возможности представить творчество писателя–парадоксалиста как единое целое.

В 1981 году Т. А. Боборыкина рассматривает эстетизм Оскара Уайльда как систему, основой которой является единство творческого метода писателя и его теоретических взглядов. Не настаивая на установлении тождества между теорией Уайльда и его художественной практикой, исследовательница пытается найти точки их соприкосновения. В ее работе предпринята попытка представить драматургию Уайльда в качестве одного из аспектов определенной художественной системы, важнейшие элементы которой, порой не всегда вполне сочетаемые, находятся в состоянии диалектической взаимосвязи. Т. А. Боборыкина приходит к выводу об особой двуединой природе эстетического идеала писателя, в основе которого лежит идея гармонического единства красоты и неограниченной, ничем не стесняемой свободы личности.

М. Г. Соколянский, автор первой и единственной монографии об Уайльде на русском языке («Оскар Уайльд. Очерк Творчества», 1990), прослеживает творческую эволюцию писателя–парадоксалиста. А. Г. Образцова в книге «Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда» (2001 г.) пишет о том, что «историкам театра особенно дороги Уайльд–драматург и познание мира, скрытое в его пьесах»¹, между тем как диалоги писателя об искусстве чрезвычайно важны для изучения его творческой биографии.

in every truth, deserves a biographical study that reveals them and attempts to show their purposes in his total personality.» (Ibid. P.Xi)

¹ Образцова А. Г. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. — СПб., 2001. — С. 12.

Таким образом, одних исследователей Уайльд больше интересует как драматург, других как эссеист и критик, но и те, и другие не отрицают его значения как «короля парадокса», у которого за культом красоты чувствуется скорбь об уродливости действительности и желание воспевать прекрасное для того, чтобы заставить жизнь подражать искусству и стремиться к совершенству.

В отличие от Оскара Уайльда, его современник Роберт Хиченз, известный в основном как романист, часто воспринимался критиками (*Табером Купером, 1912; Гарольдом Уильямсом, 1919; Абелем Шевалье, 1925*) как писатель, не оправдавший надежд своей молодости. Отдавая должное таланту автора, продемонстрированному в «Зеленой гвоздике», они были озадачены заурядностью его последующих работ¹. Более шестидесяти лет Хиченз занимался литературным трудом, много экспериментировал, писал не только романтические новеллы, но и фантастические рассказы, детективы и даже сценарии к фильмам. Однако, написав множество романов и коротких рассказов, он, как и многие художники, создал свои самые лучшие произведения в начале своей карьеры. Поздние его произведения, отличавшиеся жанровым разнообразием, хоть и вызывали определенный интерес, по сути своей повторяли мотивы его ранних работ.

Лучшим романом Хиченза, бесспорно, считается «Зеленая гвоздика» — сатира на эстетское движение, книга, ставшая в Англии сенсацией и вызвавшая серьезный резонанс в обществе. В литературных кругах России о ней заговорили еще в конце XIX века, правда, авторство романа долгое время приписывалось Оскару Уайльду (*З. Венгерова, 1897, К. И. Чуковский, 1912*). Так, Т. В. Павлова сообщает в статье «Оскар Уайльд в русской литературе» (1991 г.), со ссылкой на архивные документы, что К. И. Чуковский, готовивший в 1912 году собрание сочинений Уайльда, обратился к находившемуся в Париже М. А. Волошину (1877–1932), художнику, литературному критику, переводчику, с предложением разыскать и перевести на русский язык произведение Оскара Уайльда «*The Green Carnation*», которое он, Чуковский, по его словам, не мог достать в России. К. И. Чуковский не знал, что роман

¹ Critical Essay by Lacon. «Mr Robert Hichens», in *Lectures to Living Authors*, Houghton Mifflin Company, 1925. — P. 93–99.

«Зеленая гвоздика» был напечатан в журнале «Русская мысль» еще в 1899 году, причем под фамилией своего настоящего автора. В 1918 г. журнал «Русская мысль» был закрыт и, вероятно, сей факт явился причиной того, что перевод (*Мотылева*) исчез из поля зрения широкой публики и хранится где-то под спудом, доступный лишь узкому кругу читателей. Совсем недавно, в марте 2009 года издательство *Алетейя* выпустило роман Хиченза в русском переводе О. В. Акимовой.

Р. С. Сегодня, к сожалению, Роберт Хиченз практически забыт. Если о нем и вспоминают, то только в связи с именем Оскара Уайльда, в судьбе которого «Зеленая гвоздика» оказалась «цветком зла». Однако, обладая теми качествами по-настоящему блестящей пародии, которые позволяют помнить о пародируемом произведении, роман Хиченза «Зеленая гвоздика» продлил память о романе Уайльда «Портрет Дориана Грея.

«Ядовитый цветок изысканности» оправдал—таки свое «странно—прекрасное» название, навсегда оставив автора «Зеленой гвоздики» в тени славы его заклятого друга — «короля парадокса» Оскара Уайльда. Что это? Каприз судьбы или очередной парадокс? А, может быть, Всевышняя Справедливость, о которой писал Уайльд—философ, испытавший боль падения с вершины славы в бездну унижения, сохранивший при этом достоинство и до конца отстаивавший право быть самим собой?

Афоризмы и парадоксы

Правда — голая правда — может легко сойти за удачную остроту.

Ему нравилось иметь репутацию грешника — скрытые пороки, считал он, придавали ему некоторый шарм.

Чувство долга — это болезнь, которая разрушает психику точно так же, как тяжелая болезнь губит тело.

Только умная острота достойна улыбки, глупая — всегда вызывает смех. Это тот пробный камень, которым я испытываю шутку.

Комедия всегда граничит с трагедией — момент наивысшего драматизма всегда пронизан тонким юмором.

Наши мысли окрашены чувствами, как ткань красками.

Все настоящее просто неприлично.

Сумасбродство часто прельщает здравомыслящих людей.

Нет ничего трогательнее, чем неприличное.

Воображением нельзя управлять. Его нельзя заставить работать. Оно должно быть восприимчивым, как волшебные струны арфы — к движению воздуха, или как тихая гладь пруда — к малейшему дуновению ветерка.

Не носитесь за ощущениями, как любопытный прохожий, бегущий по тротуару в поисках новой кондитерской. Просто не избегайте их, не отказывайтесь от них. Любое ощущение, плохое оно или хорошее, — полезно. Вся наша жизнь строится из ощущений.

Если мы будем бояться наших чувств, копаться в них, стараться быть осмотрительными, то неизбежно станем воплощением предсказуемости, а это губительно для нас самих.

Я знаю, что дух правит телом, но я никогда не знаю, что буду делать вечером, пока не настанет вечер. Я просто жду вдохновения.

До чего же утомительны эти женщины! Они всякий раз готовы продемонстрировать нам свое превосходство. Таким образом они йнаше ничтожество.

На мой взгляд, оперу следует время от времени перекраивать, как старую, надоевшую шляпку. Если бы, например, можно было бы к музыке Гуно добавить кое-что из Сен-Санса или Бруно, вышло бы просто очаровательно!

Мужчины могут иметь женский образ мыслей точно так же, как и женщины — мужской.

Он всегда делает то, что хочет, не считаясь ни с мнением света, ни с тем, что скажет священник или какой-нибудь ортодокс. Например, если бы он пожелал согрешить против школьной морали, он согрешил бы даже наперекор общественному мнению. Это то, что я называю настоящим нравственным мужеством.

Добродетель есть не что иное, как трусость, и все мы подвержены болезни, которая толкает нас на совершение поступков, которые считаются греховными. Когда мы подавляем наши желания, мы загоняем эту болезнь внутрь. Когда мы поддаемся искушению, то выпускаем ее наружу. Известно, что скрытая форма кори намного опаснее ее открытого проявления.

Весь мир должен быть свидетелем наших безумств.

Мистер Амаринт никогда ни над кем не смеется, он заставляет смеяться других.

Поверьте, именно добропорядочные женщины в возрасте представляют собой опасность для общества.

Добродетель с годами истощает мозг, подобно тому, как порок со временем испещряет морщинами лицо. Увы! Природа сама решает за нас, выбрать ли нам исковерканный добродетелью ум или предпочесть лицо со следами порока. Как верно сказано!

Его грехи спасают его от старости. Грешник с сердцем ягненка в стаде взрослых праведников. Это так необычно!

Моя дорогая Эмили, зеленых гвоздик не существует в природе. Они же крашенные. И в этом их прелесть. Мистер Амаринт считает, что они скоро найдут свое отражение в природе, которой постоянно приходится копировать искусство, оттого что сама она так неизобретательна. Однако этого пока еще не произошло.

Вы не знаете, почему добродетельные женщины всегда носят большие шляпы? Желают показать, какое у них большое сердце?

Что касается меня, то я не изменился, и в этом секрет моего превосходства. Я никогда не меняюсь. Я ироничен от рождения, и моим предсмертным изречением будет афоризм. Как прекрасно умирать с афоризмом на устах! А ведь сколько людей уходит в мир иной в мольбах и слезах; одни умирают, раздав все свое имущество, как коробейники; другие, напротив, не оставляют ни шиллинга. Что же касается меня, то я не собираюсь опускаться до такого, поскольку у меня нет денег.

Лично я считаю постыдным платить кому-то деньги. Даже когда они у меня есть. Вот давать деньги — это прекрасно.

Настоящие французы всегда говорят неправильно. Вот почему речь простого парижанина всегда неразборчива для образованного иностранца... все иностранцы образованные люди.

Жаль, однако, что не каждому дано почувствовать себя грешником — ведь только праведники способны ощутить себя грешниками — и это их единственное преимущество, которому я поистине завидую. Праведник всегда чувствует себя грешником, в то время как несчастный грешник, как бы он ни старался, всегда будет чувствовать себя праведником. Звезды так несправедливы!

По-моему, осознанно запьянеть так же глупо, как случайно протрезветь.

Людам свойственно иметь веру в то, на что они надеются, особенно когда речь идет о полиции. Каждый верит, что представители власти всегда встанут на сторону закона. А законы... для того и существуют, чтобы те же представители власти забывали о них.

Браки, кстати сказать, тоже заключаются для того, чтобы суды не прекращали заниматься бракоразводными процессами.

Брак — это та же тюрьма. Брак не только выявляет тайные инстинкты, но и порождает условности — такие же бескровные, как белые лилии, такие же болезненно-непорочные, как душа девственницы, такие же холодные, как труп.

Увы! Лишь немногие способны противостоять абсурдным пережиткам прошлого — всякого рода клятвам и обещаниям.

Ничто так не губит человека, как клятвенные обещания, только если они не являются лживыми.

Изысканно лгать — это искусство. Говорить правду — необходимость, вызванная жизнью, которая так скучна и неинтересна, как ничто на свете. Жизнь — первый филистимлянин на земле.

Верность скорее свидетельствует об ограниченности, в то время как неверность — явный признак ума.

К сожалению, добродетель всегда написана на лице. Ее невозможно скрыть.

Добродетель не спрячешь. Она как город, построенный на холме. Можно скрывать грехи, по крайней мере, какое-то время, и нести их, как порфиноносную свечу, держа ее свет под спудом. Но добродетель не спрячешь. Праведников выдает необычная форма носа, просветленный лик, очертание рта, религиозная поступь. Очень больно смотреть на то, как праведник в обществе грешников пытается ничем от них не отличаться. Он может пить, богохульствовать, одеваться в алые одежды, танцевать канкан, но он все рано останется праведником. Атмосфера Мулен Руж никогда не станет для него привычной. Порочность ему не к лицу. Она для него как одежда с чужого плеча.

Завтра я обедаю с Оскаром Уайльдом, а это можно делать только с постом и молитвой.

Нелегко быть грешником, хотя глупцы думают иначе. Красиво грешить — одно из сложнейших искусств. В наш век едва ли наберется человек шесть, кто владел бы этим искусством.

Искусство грешить, как живопись, имеет свою технику и как музыка — свою гармонию и дисгармонию.

Грешник—дилетант — это просто ремесленник, какие встречаются на каждом шагу, увы! Так часто он портит свое произведение фальшивыми аккордами и октавами, а свои полотна — неверными оттенками цвета. Его грех — мазня, по сравнению с шедеврами, которые бросают вызов коварной действительности. И только гению подвластен изысканный грех... Впрочем, как и создание прекрасной картины или музыкального шедевра.

Грех — загадка для Вселенной, а то, что таит в себе неизвестность, пугает людей, поскольку мир подобен ребенку, лишенному детского очарования и невинности.

Грешник должен быть изобретателем, творцом и доводить свои грехи, дарованные ему Природой, до совершенства. Истинный художник возносит их, и никакие преграды не могут остановить его. Ему не хватает дня, и уже под покровом ночной тишины он продолжает трудиться над своим творением, дабы совершенствовать свой грех. А наутро, после бессонной ночи он слабой улыбкой встречает отражающийся в окнах рассвет, такой же бледный и усталый, как и он сам. Художник, создающий новое искусство греха, выше творца новой религии.

Всякие там религии — это те же куклы для битья и забрасывания камнями, низвергаемые почтеннейшими матронами. А назовите мне хотя бы один грех, который был бы низвергнут!

Увы, люди редко говорят правду, ту правду, которую стоит говорить. Правду следует выбирать так же тщательно, как и ложь, а к выбору достоинств надобно подходить с тем же вниманием, что и к выбору врагов.

Тщеславие — одно из самых великих достоинств, однако не всякий понимает это и не считает, что это то, за что надо бороться, и что следует стремиться именно к тщеславию. Многие

мужчины и женщины нашли в нем спасение, однако обыватели преклоняются перед скромностью.

Женщин так мало интересуют подробности о мужчинах, не имеющих к ним никакого отношения.

Именно реальные события отмечают ход нашей жизни и отсчитывают отведенное нам количество ударов необъятного сердца времени.

Если вы заметили, все неверующие люди обычно низкорослые и приземистые.

Говорят, ей удалось уговорить одного каноника поверить в Тридцать Девять Заповедей после того, как он проповедовал против них, и — о чудо! прямо в соборе. Мне говорили, что обращать каноников в другую веру очень трудно.

Его изречения избавляют от многих хлопот и, прежде всего, от необходимости думать и постоянно выискивать мысли в собственной голове. Ведь это удел глупцов.

Простая пища и я — вещи несовместимые, если только мы не встречаемся в неподобающее время.

Что касается меня, я никогда не теряю ни настроения, ни присутствия духа. Я способен терять все, кроме этих двух вещей, и уверен, что способность терять — это искусство, причем очень тонкое искусство, которым владеют немногие. Ведь найти что-нибудь может каждый. В этом нет ничего необычного. Взять, к примеру, уличного подметалу, — ему ничего не стоит найти шиллинг на дороге. Необычен будет лишь тот подметала, который способен шиллинг потерять.

Истинный художник — всегда дилетант. Он, как истинный мученик, живет только верой.

Он всегда повторяет свои афоризмы дважды — чтобы ни от кого не ускользнул их тонкий смысл. Повторение — один из секретов успеха.

Те, у кого благие намерения часто совершают неблагоприятные поступки. Их можно сравнить с дамами, одетыми нелепо исключительно из благочестивых побуждений. Благие намерения поистине неблагоприятны.

Благими намерениями вымощена дорога в ад! Лишь те, у кого нет никаких намерений, достигают совершенства.

Иметь намерения — это удел среднего класса.

Все пожилые джентльмены, познавшие жизнь, такие добропорядочные. Оказывается, для человека познание жизни весьма губительно.

Было бы ошибкой считать, что писатель или художник должен засорять свои творческие мозги знаниями, впечатлениями или какого-либо рода фактами.

Увы, нынешний век стал веком понятий, Британская энциклопедия стала для нас богом, а сказки, которые ничему не учат, — дьяволом. Мы идем в Британский музей за культурой, а к архиепископу Фаррару — за наставлениями и считаем, что таким образом развиваемся. С таким же успехом мы могли бы вернуться к выдумкам Дарвина или очаровательным проповедям Джона Стюарта Милля. По крайней мере, они увлекательны, и никто никогда не пытался в них поверить.

Я никогда не пью больше одной чашки, из принципа. Я уверена, что впечатление оставляет только первая чашка, как, впрочем, и последнее слово.

Терпеть не могу присутствовать на чаепитии, не принимая в нем участия, — всегда ощущаю себя прислугой.

Я вот уверен, что только заурядные люди всегда все делают до конца. Они планируют каждый свой день, каждый час. У них на все есть свое, специально отведенное время. Хотел бы и я выкроить время для безделья. Вот это было бы оригинально.

У них (у военных) нет никаких представлений ни о ком и ни о чем. Они были бы намного обаятельнее, если бы могли хотя бы сделать вид, что кое-что знают.

Я сделал все, чтобы не выглядеть оригинальным.

А нам следовало бы обсуждать то, что интересует всех, начиная с Библии и заканчивая дешевым сыром.

Позвольте заметить, что никому из нас не удастся походить на свои идеалы. Признаюсь, у меня их нет, и... крайне глупо их иметь.

К сожалению, многие ошибочно считают, что мысли отражаются на лице. Допустим, порок еще может добавить морщин или изменить очертания лица. И все. Лица — маски, данные нам для того, чтобы как раз скрывать наши мысли. Разумеется, иногда маска может немного сползти, обнажив нашу истинную сущность, но это происходит только тогда, когда мы совершаем глупость или бываем слишком эмоциональны. Это не более чем досадная случайность. Внешнее проявление нашего внутреннего состояния происходит значительно реже, чем считают глупцы.

Нет на свете более абсурдной теории, чем та, что художник выражает себя исключительно в искусстве. Истинный художник, помимо собственного восприятия действительности, должен обладать творческим воображением, одновременно впитывая в себя мнение общества, и никоим образом не путая и не смешивая реальность и фантазию.

Когда творческое воображение писателя смешивается с его жизненным опытом, он перестает быть творцом.

Если вы хотите создавать поистине чувственную поэзию, вы обязаны вести исключительно аскетический образ жизни.

Жизнь слишком длинна и приятна, чтобы тратить время на чтение.

Оскар Уайльд! Он совершил ужасную ошибку в своем романе «Портрет Дориана Грея». После каждого акта жестокости лицо на портрете, наоборот, должно было приобретать ангельское выражение.

Бедный Оскар! Он до ужаса правдив. Этим он напоминает мне Джорджа Вашингтона.

Привычка не может быть продолжительной. Иначе мы интересовались бы политикой и спокойно выносили бы присутствие адвокатов в обществе.

Любящие матери... очень часто импульсивны, как в любви, так и в ненависти. Их разум, без всяких на то причин, всегда в ладу с чувством.

Лорд Реджи исполнял церковный гимн собственного сочинения и искреннее считал его прекрасным. Это был гимн без слов, но как мягко утверждал сам лорд Реджи, у гимнов не должно быть слов.

Нет ничего интереснее, чем говорить с праведниками о собственных грехах. Ничто не внушает такого самодовольства. Одним из величайших преимуществ так называемого грешника является то, что ему всегда есть о чем поведать праведнику. Разве вы никогда не замечали, что грешника абсолютно не интересуется праведник, в то время как праведник испытывает нездоровое любопытство к поступкам грешника.

Полагаю, религия — самая неоднозначная вещь на свете. Ведь считается, что все мы верим в одно и то же, только по-разному. Это все равно что есть всем вместе из одного блюда, но разноцветными ложками, то и дело избивая этими ложками друг друга, как это делают дети.

Красивые голоса всегда лучше слушать на расстоянии.

Красота никоим образом не может быть обманчива.

Женщины, гонимые обществом из нравственных побуждений, должны быть исключительно правдивы.

Очень глупо разрешать людям хлестать вас кнутом за то, в чем они же и виноваты.

Общество обожает лишь одно, разумеется, помимо греха... Несправедливость.

Мне достаточно взглянуть на человека, чтобы определить, что он умеет. Из ста человек я безошибочно угадываю дантиста.

На свете нет такого понятия, как удача. Существует только талант.

Разве вы никогда не замечали, что всякий раз, когда человек терпит неудачу, его друзья говорят о нем, что он талантлив, потому что они в него верят. Я не сомневаюсь, что только талантливый человек способен подняться вновь после падения, как, впрочем, и в том, что только умная женщина способна заполучить самое худшее и самое необходимое зло на свете — мужа.

Все умные люди циничны. Ведь цинизм — просто искусство видеть вещи такими, какими они являются на самом деле, а не такими, какими нам хотелось бы их видеть.

Если кто-нибудь станет отрицать, что Христианство породило христиан, или скажет, что любовь больше, чем ненависть, способна погубить женщину, а благочестие — ошибка природы, его тут же назовут циником. Тем не менее, все это правда, хоть и нелепая до абсурда.

В мире существуют не более пяти неоспоримых истин, и если вы не желаете попасть впросак, необходимо уметь определять, что, а главное, где будет считаться истиной. Везде — своя правда. То, что в Лондоне считается истиной, в деревне нередко оказывается ложью.

Не сомневаюсь, что нынче в деревне много благочестивых христиан, но благочестивы они лишь потому, что живут в деревне, во всяком случае, большинство из них.

О наших достоинствах можно сказать, что они, к счастью или к несчастью, чистая случайность, собственно, как и наши пороки.

Он, как хамелеон, меняет свою окраску, в зависимости от того, что или кто находится вблизи него. Он может мгновенно стать алым вместо белого.

Многие респектабельные дамы без прошлого сами положили конец своему существованию. Говорят, что умирать естественным путем нынче не в моде, но без сомнения, ситуация со временем изменится.

Приходится выбирать одно из двух: быть либо опасным, либо скучным. Общество любит балансировать на краю пропасти.

Уверяю вас, если вы будете оставаться приличным человеком, то неизбежно станете его смертельным врагом. Точно так же общество не прощает богатым американцам их респектабельность, и она становится для них помехой.

Оскар Уайльд считает, что нет ничего лучше излишеств.

Излишество — большое зло... Излишество во всем — символ нашего века.

В отказе от еды, питья, брака и от всего остального есть что-то привлекательное. Впрочем, следует признать, что обет безбрачия ныне все больше входит в моду. Молодые люди не хотят жениться. Будем надеяться, что шаг в нужном направлении сделан.

Посредственный англиканский псалом, как ничто другое в этом мире, лишен фантазии, поэтики. Неудачный псалом напоминает мне телегу с лошастью на параде в Духов день.

Он настоящий священник! Разве кроме тех случаев, когда проповедует. Тогда, я думаю, он считает, что гораздо благочестивее не быть им.

В Лондоне священники чередуют хоральное пение и чтение проповедей, причем для хора отводится полчаса, а для проповеди — всего лишь пять минут. Все строго, по секундомеру!

Они (англичане) всегда покидают зал во время исполнения арии, а не в антракте, дабы не привлекать к себе много внимания. То же касается и церковной службы.

У англичан столько любопытных заблуждений, например, умение оставаться в тени считается респектабельностью. И если о вас заговорили в обществе, вы уже грешник. О настоящих грешниках, напротив, никогда не болтают в свете. Половина молодых людей в Лондоне, чьи имена у всех на устах, — чрезмерно и безнадежно добродетельны. И они сами об этом знают, поэтому так безлики. Ужасно осознавать себя праведником.

Сегодня гораздо чаще можно встретить лицемерного грешника, чем лицемерного праведника. Количество порядочных людей в обществе, безусловно, поражает, разумеется, если знаешь, где их искать, но они ужасно боятся быть обнаруженными.

Общество абсолютно откровенно говорит о грешниках, но в совершенной тайне хранит ляпсусы праведников.

Добродетельные женщины приобрели привычку рассуждать о грешниках; пройдет совсем немного времени и безнравственные мужчины будут не прочь поговорить о праведниках.

Сегодня практически невозможно оклеветать женщину. Женщины сами настолько увлечены клеветой на мужчин, что у них просто не остается времени ни на что другое.

Она делает одну большую ошибку. Она судит о состоянии общества по своим вечеринкам и на все смотрит глазами судьи,

ведущего бракоразводный процесс. Не удивительно, что она превратилась в грозу светского общества.

Они (женщины) склонны думать, что все религиозные догмы — богохульство. Просто удивительно, насколько они готовы искать богохульство там, где его нет. Женщины постоянно путают проповедь со сквернословием.

Только истинная доктрина находит выражение в искусстве, к примеру, в музыке вера выражается через безверие, а в искусстве — добродетель через порок.

Веру можно черпать из музыки и из живописи точно так же, как из книг и проповедей.

Наука часто бывает вором. Искусство же — щедрый благодетель. Оно всегда будет нашим прибежищем в старости, когда силы покинут нас. Особенно это касается музыки, хорошей музыки. В ней выкристаллизовывается догма. В ней гений находит выход своим высоким мыслям и вдохновению, веру и надежду, и выражает их в своем искусстве, музыке, живописи.

Римлянам, несмотря на все их заблуждения, не откажешь в музыкальности.

Певцы природы, на мой взгляд, наихудшие исполнители.

Никакие обстоятельства не способны меня растревожить, поскольку, слава Господу, я не склонен философствовать и никогда ничего не воспринимаю всерьез.

Обстоятельства — это удары, наносимые нам жизнью. Одни из нас должны терпеть эти удары, подставляя под них голые спины, другим позволительно принимать удары судьбы, прикрывшись одеждой, — вот и вся разница.

Я считаю оптимизм непонятной болезнью, которая съедает душу, уничтожает красоту и убивает всякий интерес к жизни.

Ничто так не отталкивает, как добродетель, кроме, пожалуй, здорового духа в здоровом теле.

Вечная улыбка намного хуже выражения вечной скорби на лице. Первая отменяет все возможности, другая предполагает их тысячу.

Какая может быть драма без злодеяния? Лязг оружия — вот музыка вселенной. Я постоянно слышу, что доверие — это прекрасно. А ведь сомнение намного прекраснее. Создается впечатление, что людям неведомо величайшее очарование сомнения. Доверие вызывает лишь скуку, а сомнение охватывает нас целиком.

Пока вы пребываете в сомнении, вы живете. Если же вас убаюкало доверие, то, по всей вероятности, вы уже мертвы.

Быть счастливым и быть несчастным — одно и то же.

Быть счастливым, в обычном понимании слова, — находиться в состоянии психического расстройства, которое требует серьезного лечения.

Счастливые люди представляют собой ценность, но только в качестве фона, оттеняющего красоту и очарование несчастных людей. Алый и черный — самое великолепное сочетание цветов.

Перестать сомневаться равносильно отчаянию, разумеется, для истинных гениев. Именно по этой причине многие становятся скептиками. Таким образом они спасаются от интеллектуального исчезновения.

Сначала мы хотим, чтобы другим нравилось то же, что и нам. Но как только мы узнаем человека ближе, наша любовь к нему готовится расправить крылья, чтобы вылететь в окно.

Постоянное сомнение всегда приводит к истинной преданности. Недоумение и недоверие разжигают страсть и, таким образом, влекут за собой невероятные трагедии, которые только

и наполняют жизнь смыслом. Женщины когда-то могли это чувствовать, а мужчины — нет. Поэтому тогда миром правили женщины. Но разум мужчин уже пробуждается ото сна, и они постепенно становятся загадкой для остальных.

Слух всегда готов к разочарованию.

Он живет ощущениями, в то время как другие живут верой, убеждениями либо предрассудками. Он способен сделать несчастной любую женщину. И это прекрасно!

В наш век ум — сущий дьявол.

Несчастный человек! Вам остается только применить радикальную меру — стать известным писателем.

Как правило, любовь приходит к нам постепенно, не сразу. Сначала мы изучаем человека, шаг за шагом, пытаемся понять, что он собой представляет, и только потом решаем, достоин ли он нашего внимания и заботы.

Большинство людей глубоко неправы, не уделяя внимания мелочам. Я же обожаю мелочи. Этот цветок — пустяк. А я боготворю его.

Нет ничего прекраснее забвения, разумеется, если оно касается не вас.

Я ношу этот цветок, потому что у него необычный цвет. Это единственная причина.

Природа отстает от искусства, не поспевает за ним. Ей всегда требуется время.

Высшая философия — это принцип — принцип ничего не бояться, жить, как хочешь, а не по меркам среднего класса, смело следовать своим желанием, а не подстраиваться под чужие.

Ему всегда удается избегать таких нелепых, абсурдных вещей, как последствия.

Грех всегда отыскивает его сам. И всякий раз где-нибудь вне дома.

Я живу ощущениями. Если мы будем руководствоваться целями, мы притупим наши ощущения, а нам следует наслаждаться каждой минутой, каждым днем, каждым годом. Наши настроения вносят красоту в жизнь. Истинный смысл жизни как раз и состоит в том, чтобы поддаваться всем своим настроениям.

Он хвалился тем, что подвержен пороку и готов испытывать ощущения, которые, к сожалению, так опасны и порой противоречат человеческой природе.

Миссис Виндзор посмотрела ей вслед, внезапно ощутив некое подозрение, которое недалекие женщины склонны называть прозорливостью.

Решительно, такая жара просто неприлична. В такую погоду хочется ничего не делать и быть самим собой.

Многие из них (из женщин) готовы причинять себе страшные мучения, как священники Ваала, если им не удастся обзавестись мужем, который возьмет на себя эту миссию.

Циник девятнадцатого века, лишенный сарказма, напоминает гуся без шалфея и лука. Я же предпочитаю быть гусем, приготовленным по всем правилам.

Самый большой недостаток известности заключается в том, что она всегда носит траур. Если об известном человеке ходит только дурная слава, он ограничивается траурной лентой, если же его репутация безупречна, он облачается в полный траур.

Почему одаренность и траур всегда неразлучны?

Когда люди приобретают известность, они становятся ужасно напыщенными, и даже пятиминутное общение с ними превращается в каторжный труд. Глупость же досрочно освобождает от заключения, а полное невежество гарантирует вам полное освобождение, не прибегая к помощи полиции.

Да, надо отдать должное его уму, он знает отличный рецепт, как заставить мир смеяться и считать его умным. Единственная ошибка, которую он совершает, — иногда предлагает лишь рецепт, а не само блюдо, которое следует готовить по этому рецепту. Невозможно насытиться рецептом, как бы замечателен и оригинален он не был. Это все равно, что читать путеводитель, сидя дома, вместо того чтобы путешествовать.

Ах! Что, что может сравниться с молодостью — единственным богатством, которое стоит беречь, с ее соблазнами, которые заставляют краснеть от стыда, молодостью с ее божественными страстями и бурными проявлениями чувств! Пока вы молоды, весь мир принадлежит вам, мир, убеленный сединами, вызывающий уважение подобно почтенному старцу, который уже не в состоянии согрешить.

Соломон, должно быть, прожил прекрасную жизнь. Он понимал искусство жизни, магию ощущений. Почему бы нам не жить ради ощущений, а не ради людей? К чему весь этот мир? Зачем нам проявлять заботу о нем? Ведь мир — это монстр, наполненный предрассудками, напичканный предубеждениями, изъязвленный так называемыми добродетелями. Мир — ограниченный, самодовольный педант. Искусство жизни заключается в том, чтобы бросать вызов этому миру. Да, именно вызов. Вот для чего стоит жить, а не для того, чтобы молча подчиняться условностям этого мира.

Все наши поступки делятся на три категории: хорошие поступки, плохие поступки, которые допустимы, и плохие поступки, которые недопустимы. Если вы совершаете хорошие поступки, вас уважают праведники, если вы совершаете плохие поступки, которые допустимы, вы вызываете уважение у грешников. Но, если

вы делаете что-то недопустимое с точки зрения традиционной морали, то и те и другие набрасываются на вас и уничтожают.

До чего же я ненавижу слово «естественный». Для меня оно символизирует все, что относится к среднему классу, все, что можно назвать джингоизмом, все, что бесцветно, бесформенно и бесполезно. Возможно, само слово и звучит красиво, но оно все равно что фальшивая монета.

Все люди, живущие в этом мире, некоторые вещи считают естественными, а какие-то — неестественными. Я не имею в виду индивидуализм. Ребенка, который ненавидит свою мать, и женщину, которая не хочет иметь детей, обоих сочтут ненормальными. Мужчина прослышет нетрадиционным, если не способен полюбить женщину. Ребенок покажется странным, если вместо того, чтобы играть в крикет или мечтать об игре в футбол, он будет любоваться картинами или восхищаться божественной наготой греческой статуи. Если наши достоинства не вписываются в общепринятые рамки, они считаются нетрадиционными. Если наши грехи нарушают установленные понятия, они также считаются нетрадиционными. Мы обязаны быть естественными в любых наших проявлениях. Будь то грехи или добродетели, они должны быть традиционными.

Следует жить и умирать так, как принято, а не как, например, Бранвел Бронте — умер стоя, и весь мир расценил это как богохульство с его стороны. А почему мы должны жить стоя, а умирать лежа? У Байрона его изуродованная стопа стала притчей во языцех.

Для некоторых людей отклонения в психике так же естественны, как и физическое уродство. Для одного будет нормальным жить, как Чарльз Кингсли, проповедуя добро, для других будет естественным проводить время в притоне, курить опиум, лежа на узкой койке, уткнувшись лицом в ноги такого же, как он приятеля-грешника.

Меня влечет все необычное, извращенный ум, искаженные формы. Я одинаково восхищаюсь и женщинами с длинными

шеями на полотнах Берн Джонса, и увядшей розой, воспетой Уолтером Пейтером.

Природа и женщины одинаково несовершенны, но с той только разницей, что природа откровенно груба, а женщины грубо откровенны.

Лишь немногие осмеливаются нарушать нормы морали, установленные нашей образцовой матерью – природой, и бросить вызов всему естественному. Многие женщины начинают пить, а многие мужчины предаваться пороку за закрытой дверью, ключ от которой лежит у них в кармане. И чем становится для них жизнь? Они всегда слышат шаги приставленного к ним детектива.

Я уверен, что суть вопроса в количественном преобладании людей с искаженной психикой. А их меньшинство. Ведь если бы каждый второй был с изуродованной стопой, никто бы не называл его уродом.

Увы! Это всеобщее заблуждение. Неординарных людей появляется все больше и, по мнению среднего класса, они становятся обычным явлением. На самом – то деле все мы страдаем от тирании меньшинства. Неплохо бы составить перепись грешников.

Самым настоящим бедствием, от которого нам никуда не деться, является возраст. Почему мы приходим в состояние безграничного волнения, когда речь заходит о возрасте? Возраст — это не что иное, как состояние души, в то время как молодость — всегда состояние тела. А кому интересно состояние нашей души? Важно то, как мы себя ведем, а не то, что мы собой представляем.

Люди раскрываются не в поступках... я хочу сказать, что наши поступки не обнажают нашу суть. Ведь наше поведение всегда обманчиво. Но именно это украшает жизнь и делает ее интересной. Мы постоянно лжем. Действуя открыто, мы лжем окружающим. Действуя тайно, мы лжем самим себе. Мы охвачены чудес-

ной страстью к так называемой игре, предаваясь наслаждению и надев на лицо маску. Мы играем либо на публику, либо для себя. И то и другое вызывает интерес. Однако второе особенно увлекает. Мы играем скрытыми пороками и тайными добродетелями ради собственного удовольствия. И наши пороки, и наши добродетели одинаково эгоистичны, причудливы и полны фантазии. Достоинства мы превращаем в пороки, а пороки — в достоинства. В первом случае мы ублажаем общество, а во втором — себя. И нет ничего удивительного в том, если мы относимся со всей серьезностью и готовимся со всей ответственностью к выполнению долга перед самим собой.

Если бы оно (собственное «я».) было, зачем бы мы тогда постоянно пытались убедиться в его существовании? Мы все время хотим до него достучаться, совершая какие-то поступки. Но в ответ слышим: «Его нет дома». Тогда мы вновь совершаем поступки, но уже другие, и вновь стучимся. И опять в ответ — тишина. Мы ломимся в закрытую дверь и каждый раз слышим один и тот же ответ: «Его нет дома».

Я исповедую высшую философию — ... ничего не воспринимать всерьез, и, обманывая других, всегда, если есть возможность, быть одним из числа обманутых вами.

Пользуйтесь плодами своей молодости, пока время не отнимет их у вас. Живите ощущениями, пока годы не смоют их.

Что же касается малых детей, их она искренне считала злом, с которым необходимо бороться законодательными мерами.

Мы все себе в чем-то отказываем. И наше самоотречение тоже исполнено грусти, равно как и величия. Мы часто бываем великодушны, когда от чего-то отрекаемся.

Я уверен, что самоотречение — глупость. Я только однажды отказался от наслаждения, и воспоминания об этом до сих пор преследуют меня, пугая, как привидение. Почему люди думают, что опустошать свои души — проявление святости? Ведь мы

явились на свет для того, чтобы проявить свою сущность, а не для того, чтобы поститься дважды в неделю. Однако лишь немногие способны к самовыражению.

Для него брак просто означал то, что добродетельная женщина, которой нравилось целовать его, откроет на его имя счет в банке и позволит с ней жить, когда он будет к этому расположен. Он решил, что такой союз будет неплох, особенно если этой добродетельной женщине со временем надоест его целовать, и, таким образом, он освободится от единственной неприятной обязанности, которая сопровождает брак.

Пошлость теперь стала настолько обычным явлением, что потеряла свое очарование, и я нисколько не удивлюсь, если хорошие манеры и рыцарство снова войдут в моду. Вы бы носили ее (красную мантию), небрежно набросив на плечи, и так же грациозно, как вы носите ваши грехи.

Обыкновенный буржуа имеет внешность язычника и ограниченность иудея.

Умен не тот, кто делает деньги, а тот, кто их тратит. Умный бедняк — вот кто истинный гений. Об этом я могу судить по себе.

Ему следует больше общаться с образованными людьми, а не посещать традиционные спектакли в экспериментальном театре, чей девиз звучит приблизительно так: «Если я не смогу шокировать вас, я буду не я». Какое, должно быть, архаичное ощущение; наверное, такое же, как родиться на краю света или обучаться в грамматической школе.

Я бы многое отдал, чтобы почувствовать себя не собой хотя бы на полчаса.

Он вовсе не был застенчив, но не имел ни малейшего представления о процедуре ухаживания за женщиной. Само понятие представлялось ему абсурдным и поражало своей ничтожностью. Оно ему казалось старомодным.

Женщины всегда чего-то ждут. Они, как подростки, живут своими надеждами.

Каждый остается самим собой. Однако есть люди, которые не только сохраняют собственное «я», но и добавляют к нему множество других. И я многим обязан другим, но надеюсь, мне не придется возвращать долги.

Долг чести — самое прекрасное, что есть на свете.

Почему женщины всегда пишут о настоящем? Неужели потому, что у них нет прошлого? Жить без прошлого — все равно, что ходить без брюк. Мне это кажется абсолютно неприличным.

Не существует такого понятия, как прилично или неприлично, точно так же, как нет понятия хорошо или плохо. Можно говорить лишь о наличии или отсутствии таланта.

Ради всего святого, не полагайтесь на разум. Это равносильно чужому влиянию. Лучше умереть. Доверяйте только своим чувствам.

У меня нет привычки что-либо предлагать. Это привилегия Парламента. Пусть там занимаются предложениями и предположениями. Это их привилегия.

Художник всегда знает, а не предполагает.

Идите к ней, скажите, что не любите ее и женитесь на ней. Это именно то, что хотят слышать истинные леди.

Они так не подходят друг другу. Им следует пожениться... Сегодня родственные души никогда не сочетаются браком. Обычно они сбегают на континент и живут там, ожидая постановления о разводе.

В наш век люди быстро раскаиваются в содеянном. Раньше была любовь с первого взгляда, а теперь бывает развод с первого взгляда.

Я зажег огонь, старательно раздувая меха, и сумел—таки заставить потрескивать прутья в костре, который все еще ярко горит. Наверное, я слишком гениален, и в этом—то все и дело. Мои афоризмы у всех на устах.

Для него — что жениться, что согрешить — одно и то же. Он никогда не унывает, и, как юный греческий бог, всегда весел.

Она (зеленая гвоздика) потому и восхитительна, что абсолютно неестественна. Все необычное — гениально. Все заурядное — примитивно.

Только тогда, когда мы вкушаем прелесть забвения, мы познаем искусство жизни. Лично я мечтаю о том, чтобы меня все забыли, но, увы! Я забываем. Даже те, кого я уже давно забыл, помнят меня, и мне приходится притворяться, что я их тоже помню, а это так утомительно.

Поэт, который вкладывает смысл в свои стихи, мало похож на поэта.

С годами приходит безрассудство, а с ним и печальный опыт. Мужчины с опытом всегда веселы. Они видят все, как есть. Увы! До тех пор пока мы не можем видеть вещи такими, какие они есть на самом деле, мы не знаем, что такое жизнь.

Признаюсь, безбожное веселье влечет меня своим великолепием. Это напоминает мне хор заговорщиков в «Гугенотах».

Да, детство — пора невольного подслушивания. Мы часто слышим столько всего ненужного! Мы слышим то, что не следует слышать.

А зрелость — пора, когда мы говорим то, что не следует говорить. Только делать это следует намеренно, иначе вас сочтут чрезвычайно неприличным. Это и есть искусство общения. Цель — это все. Безыскусная непристойность обречена на провал.

Почему неизвестные поэты настолько неэстетичны и почему они воображают себя грешниками? Какие странные фантазии у необразованных людей. Среди неизвестных поэтов нет ни одного грешника, а среди истинных художников — ни одного праведника. А уж если кто-то и захочет быть праведником, он должен сделать праведность своей профессией, всепоглощающим занятием, не оставляющим места больше ни для чего. Это должно стать его профессией. Вы когда-нибудь встречали праведника, который на какое-то время переставал им быть? Нет, добродетель подобна водовороту. Она затягивает и сбивает с ног.

Наслаждение так же пугает воображение праведников, как если бы воскресная школа случайно оказалась в Мулен Руж, или если бы мистер Тул сочинил каламбур. Порой мне хочется стать праведником, чтобы испытать нечто подобное.

Каждый раз когда я чувствую усталость, я думаю, что мой дед был, вероятно, неутомимым странником.

Как приятно чувствовать себя праведницей, не так ли? Намного приятнее, чем просто добродетельной женщиной.

Надеюсь, мистер Смит не затянет свою проповедь. Хотя он, кажется, из тех, кто любит их читать. Люди, которым нечего сказать, как правило, очень долго читают проповеди, ведь так? Они, я уверена, уповают на то, что в этот момент им есть о чем поведать пастве.

Люди, уповающие вслух, крайне утомительны.

Там будут те, с кем борется мистер Смит, искореняя праздность. Я надеюсь, он не уничтожит все пороки прежде чем мы доберемся до места. Мне хотелось бы взглянуть хоть на один.

Все священники... готовы искоренять наши грехи еще до того, как мы совершаем их.

Сколько людей выглядит очень опрятно — и это все, что о них можно сказать. Половина известных мне мужчин именно такова.

Их единственный талант состоит в том, что они умеют умываться. Возможно, именно поэтому гении умываются редко. Они боятся, что их примут за тех, которые только и умеют, что быть опрятными.

Когда стоишь, то постоянно отвлекаешься, осматриваешься и думаешь только о том, чтобы сесть. — Это равносильно тому, когда вас просят остаться, а сами ждут, уйдете ли вы.

В следующий раз он сможет, говоря о каре небесной, не грозить проклятием, и это будет равносильно тому, как если бы он прочитал молитву.

Иметь пылкий темперамент — это грех, с которым следует бороться, чтобы его искоренить. В наши дни, как я успел заметить, любой совершаемый грех оправдывается пылким темпераментом.

Уверен, что темперамент является путеводной звездой для любого человека.

Быть слепым — прекрасно. Зрячие, как правило, избегают тех вещей, которые сулят наивысшее блаженство... Быть ведомым намного прекраснее, чем самому искать путь.

Его афоризмы и есть его мнение. Его речи и есть его поступки. Если он замолчит, то перестанет дышать.

В воскресный полдень серьезные люди часто становятся легкомысленными, а легкомысленные люди часто оказываются в постели на грани слез.

Газеты так утомляют. Интересно, как выглядит журналист? Я всегда представлял его человеком с очень большой головой, знаете ли, чрезвычайно большой, оттого что в ней ничего нет — пусто.

Те, кто говорят серьезно, напоминают тех, кто бьет щебень на дороге — они оставляют пыль и осколки.

Давайте поговорим о религии. Мне хочется почувствовать себя набожным.

Легкое невежество так эстетично.

Я интересуюсь этим (чаепитием) лишь потому, что не испытываю жажду. Чаепитие тем и восхитительно, что никто не хочет пить чай. По этой причине мы от него в восторге. Оно похоже на смерть. В нем, как в смерти, есть что-то изысканно-восхитительное — оно удивительно бессмысленно.

Завтра я почувствую себя благодетелем, поскольку намереваюсь сочинить для детей несколько блестящих афоризмов, подобных утренней росе, сверкающей в лучах солнца.

Говорить стоит только о том, что забывается. Так же, как и делать стоит только то, что способно удивить мир.

Люди способны удивляться любому благородному поступку.

Если мы способны удивлять мир добрыми поступками, мы же и виноваты.

Для меня нет ничего ужаснее, чем обнаружить добродетель в человеке, которого никогда не подозревал в праведности. Это то же самое, что найти иголку в стоге сена и уколиться. Если в нас есть благородство, то об этом следует предупреждать.

Благородство похоже на живую мышь. Оно вызывает такую же реакцию.

Действительно, добродетель изумляет нас больше, чем порок. Ведь, согласитесь, нас не удивляет человек, превратившийся в грешника. Но каково же наше удивление, когда нас пытаются заставить поверить в то, что кто-то стал праведником!

Терпеть не могу праведников. — В таком случае, вам просто необходимо держать одного из них на поводке возле себя. Всегда

приятно иметь рядом того, кого ненавидишь. Это все равно, что пережить шторм или родиться сиротой.

Когда-то я был знаком с одним сиротой от рождения. Ему посчастливилось никогда не испытывать ни материнских ласк, ни заботливых нравоучений отца. В нем было что-то величественное. Человек, не познавший ничьих забот. Жаль, что не все рождаются сиротами!

У меня двое сыновей, и их интерес к моему прошлому сродни моему беспокойству за их будущее.

Они обожают крикет и не любят читать стихи. Именно таких мальчиков англичане считают примерными.

Девочки всегда примерны, пока не выйдут замуж. А после замужества это уже не имеет никакого значения.

Юных англичанок можно сравнить с деревенским маслом. Они такие же свежие. Увы, больше о них сказать нечего.

Все, что заслуживает внимания, должно слегка утратить свою свежесть. Любой плод несъедобен на стадии своего цветения.

Душа, которая чиста и наивна, вряд ли может называться душой. Она должна быть окрашена чувствами. Только чувства могут творить чудеса. Их глубина и яркость способны одухотворить даже портрет.

Лицо должно быть молодым, а душа — старой. Лицо должно оставаться беззаботным, а душа — знать все. Только тогда рождается очарование.

Очарование — это искусство. Оно так же, как искусство, не может быть хорошим или плохим. Именно по той причине, что мы различаем хорошее и плохое искусство, у нас в Англии его не существует.

У нас есть только Королевская академия, которая славится своей отвратительной кухней и прической президента, имеющего благие намерения.

Наши художники, вслед за мистером Грантом Алленом, называют свои неудавшиеся работы «халтурой». Они любят это слово. Оно оправдывает все, что плохо сделано. Они открыто и даже с важностью говорят о своей несостоятельности и продолжают зарабатывать себе на пропитание, жертвуя своей гениальностью, как Молох детьми.

Люди склонны верить в иллюзию. Мистер Грант Аллен, несомненно, мог бы стать Дарвиным, но Дарвин никогда бы не смог быть Грантом Алленом. Однако какой смысл говорить о том, чего нет? В Англии нет искусства.

Может быть, обсудим последний роман? К сожалению, я его не читала. Мне сказали, что в нем куча непристойных афоризмов и нет никакого намека на сюжет. Совсем как в жизни!

Кто-то на днях сказал мне, что жизнь похожа на французскую комедию. Она также полна сюрпризов.

Беседа всегда имеет обыкновение вестись в каком-либо русле.

Добродетельные женщины любят читать проповеди тем, кто им нравится.

Быть прекрасным значит быть совершенством. Быть умным достаточно просто. Так трудно быть прекрасным. Даже Байрон имел изъян, несмотря на свою гениальность. И потом, умным можно стать. Сотни глупцов овладевают способностью мыслить. Именно потому общество так утомляет. Везде на приемах то и дело встречаешь людей, демонстрирующих свои умственные способности, щеголяющих своей ловкостью. Истинный художник никогда не будет выпячивать свой дар.

Без мужчин трудно поддерживать идиллию. — Это все равно, что принимать ванну, насыпав в нее простую соль вместо морской.

Облагораживающее влияние истинно добродетельной женщины разъедает так же, как кислота.

РЕЧЬ МИСТЕРА АМАРИНТА ПЕРЕД ШКОЛЬНИКАМИ

Во все времена душа человека, так или иначе, стремилась к безрассудству, как природа стремится подражать искусству, а старость и опыт черпают вдохновение у молодости, чье удивительное легкомыслие таится в греховной книге страсти. Испокон веков существовали искренние поборники безрассудства, одержимые священным желанием достигнуть высших его форм, и которые с невероятным упорством продолжают проявлять желание проникнуть в океан человеческих чувств и достучаться до вечно мятущихся душ избранных. Однако, несмотря на то что на заре цивилизации уже существовали одержимые искатели безумств, их поиски никогда не проходили с такой беззаветной преданностью и такой очаровательной самоотверженностью, как это происходит сегодня. Мы только сейчас начинаем осваивать азы прекрасного искусства безрассудства.

Здесь Эсме переложил свою трость в другую руку и взглянул на лорда Реджи с нежной, самодовольной улыбкой, и даже не откашлявшись, продолжил:

— Человеческий разум, однако, склонен к некоторым заблуждениям, которые очень мешают надлежащему развитию безрассудства и ужасно тормозит эволюцию традиционного в нетрадиционное, разумного в абсурдное. Приведу только несколько примеров. Из века в век непросвещенные существа — философы, мудрецы и мыслители, — говорят нам, что дети должны слушаться родителей, старики должны направлять молодых, что красота — это творение природы, а разум правит миром. Из века в век нам внушают мысль о том, что в самоотречении мы находим покой, а в отказе от пищи — удовольствие.

Мужчины и женщины, вместо того чтобы услышать друг друга, остаются глухи к соблазнительным призывам безрассудства. Они так и сходят в могилу со всеми своими высокими представлениями о жизни, не успев ни высказаться, ни выразиться, ни оставить следа среди тех одержимых здравомыслящих людей, которые их окружали. Искусство безрассудства большинством из них

затаптывается в пыли, а они сами — несчастные благоразумные существа — приносятся в жертву приличиям, респектабельности, здравому смыслу и еще тысячам абсурдных идолов, названия которых так же раздражают слух, как и монотонные соловьиные трели, звучащие диссонансом в последние дни мая, и чьи имена, будь они написаны на бумаге или, как раньше, нацарапаны слоновой костью на воцеленных табличках, неприятны глазу так же, как кричащие краски Атлантического океана или невообразимое уродство ясного летнего дня в центральных графствах Англии.

Но, наконец, кажется, появилась надежда на лучшее — на вспышку зари в доселе мрачном небе. Малиновая звезда взошла на востоке, указывая всем благоразумным людям — и мужчинам, и женщинам — выход из узкой, прямой колеи, по которой они так долго брели, спотыкаясь. Я с трепетом осмеливаюсь верить в то, что грядет яркая эпоха расцвета безудержного безрассудства, и поэтому я обращаюсь к вам, прелестные юные создания, и призываю вас ценить вашу молодость. Будьте изысканно безрассудны. Поскольку только в молодости, в нежной, восхитительной молодости, вы можете приобрести начатки прекрасного искусства безрассудства. Старая, мы настолько обрастаем отвратительным лишайником мудрости и опыта, покрываемся наростами знаний и сгибаемся под их тяжестью, что нам остается только учиться. Мы теряем способность учиться, и с нами происходит то, что неизбежно происходит со всеми учителями.

В этом месте выступления Эсме лицо директора школы, невзрачной личности, выдававшей собственное чванство за здравомыслие, начало меняться — как проектор меняет картинку на экране — и каждое выражение лица имело оттенок тревоги и негодования. Оглядываясь украдкой, он смотрел на детей, переминаясь с ноги на ногу, как мальчик, которому читают нравоучения. Эсме отметил его беспокойство с большим удовольствием.

— Одни поучают других для того, чтобы скрыть свое невежество, другие улыбаются, чтобы скрыть свои слезы или грех, или чтобы отвлечь внимание любопытных от размаха и непоколебимой стойкости собственной добродетели. Прекрасное молодое поколение учится жить для своего удовольствия, а не в угоду общественному мнению, и не ради условной морали Миссис Гранди, которая очень скоро останется сидеть в одиночестве

в своих старомодных нарядах, неряшливая, беспомощная, без своей *debutante*, — некая предводительница провалившегося и снискавшего дурную славу мероприятия. Да, благоразумию приходит конец, и звезды уже начинают сверкать на лиловом небосклоне безрассудства.

Увы! Не всем нам дано быть истинно легкомысленными. Обычай стареть превращает благоразумие в привычку, передаваемую из поколения в поколение тысячами из нас, и все попытки нарушить эту традицию, и мои, и лорда Реджи, — здесь он указал белой пухлой рукой на Реджи, — и еще лишь нескольких, совсем немногих людей, среди которых я могу выделить мистера Оскара Уайльда, пока не увенчались успехом — нам не удалось вырвать с корнем это ядовитое растение из цепких рук человеческой природы. То, что считалось тлетворным для наших ограниченных предков, по-прежнему остается безнравственным для многих из нас. Мы до сих пор руководствуемся старыми добродетелями, и все еще пугаемся новых грехов. Мы по-прежнему боимся оказаться в ласковых объятиях безрассудства и потопить наши нравственные порывы в глубине его прекрасных очей. Однако многие из нас уже в достаточно почтенном возрасте, и поверьте мне, пожилые люди быстро теряют божественную способность к неповиновению. Главное, к чему я вас призываю, дети, — учитесь непослушанию. Познать, что такое неповиновение, — познать жизнь.

Услышав эти слова, директор школы встал в первую позицию и неожиданно резко выдохнул «гм», что выдавало сильные, хоть и невысказанные эмоции. Эсме отреагировал на этот звук легким повышением голоса:

— Учитесь, — продолжал он, — не повиноваться холодному велению разума, поскольку разум действует на жизнь, как мороз на воду и превращает живые потоки незаурядного в застывшую реку заурядного. А все, что обыденно необходимо старательно избегать. Вот чему современный ученик в будущем научит своего отсталого учителя. Это то, что вы сможете, если у вас хватит смелости, внушить своим священникам и учителям, которые придут к вам за наставлениями.

О чрезвычайном смятении в умах присутствующих учителей свидетельствовали немислимые позы, какие они принимали: кто-то начал что-то выделывать ногами, кто-то — строить

невероятные конфигурации из пальцев и всевозможными жестами демонстрировать ужас людей, предчувствующих, что их время уходит. Эсме тем временем продолжал:

— До сих пор было так, что привилегия править миром принадлежала старикам. В славную эпоху безрассудства это право станет привилегией молодости. Поэтому, да здравствует молодость и еще раз молодость! Пока вы молоды постарайтесь сознательно оставаться легкомысленными!

При этих словах лица детей выразили молчаливое согласие, а лицо Эсме осветила спокойная улыбка.

— Очень трудно сохранить молодость, особенно к тридцати годам, — продолжал он, — и крайне непросто оставаться поистине легкомысленным в любом возрасте. Но мы не должны отчаиваться. Гениальность заключается в том, чтобы никогда и ни к чему не прикладывать усилий, и как ни странно, она довольно распространенное явление. Если мы не станем прикладывать усилий, не будет повода спрашивать, почему даже самый умный из нас не сумел в свое время научиться владеть прекрасным искусством безрассудства. Всегда следует переходить на личности, и, поскольку эгоизм едва ли менее эстетичен, чем его родной брат тщеславие, мне не стоит извиняться за то, что сейчас я ссылаюсь, и достаточно откровенно, на себя. Я, — здесь он сделал особый акцент, — я неординарен, и долгие годы я тщетно пытался это не скрывать. Я всегда старался привлечь внимание общества к моему изысканному дару, внедрить его в бездушный мир, заявить о нем, заклеить им бессердечный, жестокий мир, возвысить этот дар так, чтобы все могли заметить его, но все мои попытки были напрасны. Я потерпел неудачу, но не отчаиваюсь. Все не так безнадежно. Я верю, что моя неординарность начинает получать, наконец, заслуженное признание. Я верю, что несколько утонченных душ начинают понимать, что творческая неординарность, совершенство безрассудства имеют яркое и славное будущее. Я нетрадиционен, и таковым являюсь уже много лет. Я эстет. Лежа на каминном ковре, я упиваюсь страстоцветами, я ношу бриджи из белой парчи, а друзьям своим вместо вечернего чая предлагаю нарцисс — жонкиль. Однако, когда эстетизм получил признание в Бейсуотере — квартале Лондона, выстроенном для утех бедствующей знати, я потерял к нему всякий интерес и

переключился на другое. Это произошло в один из удивительных дней во время прогулки по цветущим садам Ричмонда, когда я изобрел новое искусство — искусство парадоксальной беседы.

Наша буржуазная страна не дала мне возможности запатентовать мое изысканное изобретение, которому подражают дюжины людей намного старше и глупее меня, но еще никто не осмелился соперничать со мной в моем искусстве беседы. Мне нет равных, особенно в искусстве парадоксальной беседы. Мое присутствие на вечеринках, ужинах, приемах неизменно вызывает восторг, а приглашения на мои обеды всегда встречают аплодисментами, которые обременительны и вряд ли необходимы для такого восхитительно тщеславного человека, как я.

В этом месте Эсме Амаринт, лицо которого постепенно приобрело гневно-страдальческое выражение, остановился, и, глядя на запад, окрашенный золотисто-зелеными полосками с россыпью розоватых облачков, воскликнул голосом, выражавшим скорбь:

— Небеса так отчаянно стремятся к подражанию, что я не в силах продолжать. Почему эти закаты так невыносимо, до боли, копируют Тернера? — Он огляделся в поисках ответа, но поскольку никто не изъявил желания что-либо сказать, он одной рукой прикрыл глаза, как бы стараясь отстраниться от некоего жуткого зрелища, и продолжил уже не так оживленно:

— Для истинного художника тщеславие так же естественно, как для истинного филистимлянина посещение Королевской академии. Я довел искусство парадоксальной беседы до совершенства, но мне ужасно мешала вопиющая вселенская мудрость, которая настаивала на том, чтобы воспринимать меня серьезно. Ничто не следует воспринимать всерьез, за исключением дохода и театров. Я же не являюсь ни тем, ни другим, хотя я непостижимым образом утончен. Мою карьеру, однако, восприняли всерьез. Мои лекции серьезно обсуждались, мои пьесы критикуют со всей ответственностью неучи от литературы, которые любят называть себя «людьми прессы». Мои стихи бойкотируются похотливыми издателями, а мой роман *«Душа Берти Браун»* разрушил репутацию журнала, который считался преуспевающим среди нечестивцев эпохи. Священники объявили меня монстром, а монстры считают, что я должен стать священником, и все это происходит со мной оттого, что я — творец парадоксальности, человек, который

осмелился быть абсурдным. Я проповедую изысканное искусство безрассудства, искусство, которое в скором времени займет достойное место рядом с живописью, музыкой, литературой. Я родился неординарным. Я живу неординарно. И я умру неординарно, поскольку нет ничего нелепее смерти человека, прожившего грешником, а не страдальцем — праведником.

Моя женитьба — абсурд, поскольку брак — одна из наиболее восхитительных глупостей когда-либо придуманных богатым воображением. Мы все абсурдны, но не все мы творцы, потому как не все мы осознаем это. Художник же обязан понимать это. Если мы серьезно относимся к браку, если мы серьезно воспринимаем жизнь и если мы умираем с подобающей важностью, мы выглядим глупо, но мы этого не замечаем, и, таким образом, наша глупость бессмысленна. Я же — творец, потому что сознательно легкомыслен, и сегодня хочу внушить вам мысль о том, что, если вы хотите жить непристойно, вы тоже должны быть осознанно легкомысленны. Вы должны делать глупости, но у вас не должно возникать ощущения, что вы делаете что-то разумное, иначе вы пополните ряды здравомыслящих людей, которые неизменно, безнадежно и навсегда останутся средним классом.

В этом месте он прервал свою речь, потому что какой-то малыш, который стоял впереди всей группы, собравшейся под кедром, вдруг разразился потоком слез, и его, пронзительно кричащего, пришлось отвести в дальний угол сада. Эсме проследил взглядом за вздрагивающей от рыданий фигуркой и заметил:

— Этот малыш ведет себя глупо. Но он не художник, потому что он не осознает нелепость своего поведения. Запомните! Будьте сонательны, пренебрегайте условностями, будьте молоды и всегда легкомысленны. Ничто не воспринимайте всерьез, кроме самих себя, не позволяйте вводить себя в заблуждение, думая, что ум важнее лица, или что душа главнее тела. Забудьте такие слова, как добродетель или порок. Не существует таких понятий, как добро и зло. Есть только искусство. Презирайте все традиционное, бегите от всего общепринятого, как если бы вы бежали от семи смертных добродетелей. Стремитесь к нетрадиционному. Избегайте холодного прикосновения Природы. Одно лишь это способно сделать весь мир обыкновенным. Забудьте свой катехизис и помните, что говорили Флобер и Уолтер Пейтер,

а также то, что единственной истиной является осмысленное легкомыслие сознательных глупцов! А теперь спойте ваш гимн, спойте его осознанно, стоя под этим кедром, а мы будем слушать вас осознанно, как Улисс слушал...

Но в этот миг с губ миссис Виндзор сорвалось тихое и проникновенное «тсс-с», и Эсме сделал паузу.

— Спойте нам, повторил он, — И мы будем слушать вас так, как старики слушают молодые голоса, как соловей слушает хорошо подготовленного вокалиста, как

Природа прислушивается к искусству. Пойте нам, прекрасные создания, пойте до тех пор, пока мы не забудем о том, что вы поете церковный гимн, и не zapomним только то, что вы молоды и что когда-нибудь, в отдаленном будущем, вы уже не будете больше невинными созданиями.

Последние слова, нежные и сладкие, как мед в сотах, прозвучали маняще, а сам он при этом стоял и мечтательно взирал на детей, которые прямо на глазах заливались румянцем и начинали суетиться, поскольку не привыкли к тому, чтобы к ним обращались вот так, напрямую, да еще в такой причудливой манере. Когда Амаринт остановился, все учителя испытали облегчение, о чем свидетельствовало резкое оживление на лужайке. Они снова встали в первую позицию, с их лиц исчезло мученическое выражение, а пальцы рук прекратили хаотично кривиться. Директор школы, наконец, придя в себя, выступил вперед и объявил о том, что будет исполняться гимн. В тихом вечернем воздухе полилась, как фимиам, хорошо знакомая мелодия, исчезающая в сумеречном небе. Пронзительно взлетали и опускались детские голоса, пока не прозвучало «Аминь».

БИБЛИОГРАФИЯ

Художественная литература

1. Уайльд, Оскар. Избранные произведения в 2-х томах. (Составление и вступительная статья Н. Пальцева. Художник как критик. Критика как искусство). — М.: Республика, 1993.
2. Уайльд О. Полное собрание сочинений. — Спб., изд. А. Ф. Маркса, 1913. т.4. — 127 с.
3. Уайльд Оскар. Афоризмы. — М.: Эксмо-Пресс, 2000.
4. Уайльд Оскар. Эссе. Замыслы (пер. Зверева и др.). Собр. соч. в 3 тт. Том 3. — М., 2000.
5. Уайльд, Оскар. Замыслы. ПСС под ред. Чуковского К. И. — СПб., 1912.
6. Уайльд, Оскар. Повести. Пьесы. Сказки. Исповедь. — М.: Эксмо-Пресс, 2001. — 575 с.
7. Уайльд, Оскар. Портрет Дориана Грея. Роман. Пьесы. Поэтическое наследие. Афоризмы. Парадоксы. — М.: Эксмо-Пресс, 2001, 574 с.
8. Английские и шотландские баллады (в переводе С. Маршака). — М.: Наука, 1973. — 158 с.
9. Андерсен Г. Х. Сказки. Снежная королева. — Ленинград: Художник РСФСР, 1987. — 55 с.
10. Андре Жид. Оскар Уайльд. Собр.соч. т.1 (пер. Г. А. Кржевского). — Ленинград: Художественная литература, 1935. — 457 с.
11. Аринштейн Л. М. Английская и шотландская народная баллада. — М.: Радуга, 1988. — 588 с.
12. Боборыкина Т. А. Оскар Уайльд «Парадоксы». Сборник на английском и русском яз. — СПб.: АНИМА, 2002. — 320 с.
13. Бурова И. И. Две тысячи лет истории Англии. — СПб.: Бельведер, 2001. — 544 с.

14. Гауф, Вильгельм. Сказки. — Лениздат, 1989. — 80 с.
15. Гримм, Якоб и Вильгельм. Сказки. Золотой Гусь. — СПб., 1992. — 127 с.
16. Перро, Шарль. Волшебные сказки. — Лениздат, 1988. — с. 12–13.
17. Цицерон, Марк Тулий. О пределах блага и зла. Парадоксы стоиков. — М.: РГГУ, 2000. — 472 с.
18. Чуковский К.И. Избранные произведения, в 2-х тт. том 1. М.: Республика, 1993.
19. Шоу Б. Афоризмы. Сост. Шамшурин А. — Кишинев, 1985. — 63 с.
20. Wilde, Oscar. Fairy Tales by Oscar Wilde. — Moscow Progress Publishers, 1979. — 211 p.
21. Wilde, Oscar. The Picture of Dorian Gray. — Moscow Ikar Publisher. — 2002. — 278 p.
22. Wilde, Oscar. Complete Works of Oscar Wilde. — Collins Classics. Harper Collins Publishers. 1994. — 1268 p.
23. Blake, William. «The Marriage of Heaven and Hell», in Complete Writings, ed. By Keynes G. — London: Oxford University Press, 1966.
24. Carroll, Lewis. Alice in Wonderland. — Moscow Progress Publishers, 1979. — 235 p.
25. Decorative Art in America (a lecture by O. Wilde). Together with letters, reviews and interviews ed. By R.B. Glaenzer. — N.Y., 1906. — 294 p.
26. Grahame, Kenneth. The Wind in the Willows. — Penguin Books Ltd., London, 1994. — 220 p.
27. Hichens, Robert. The God Within Him (in two volumes). Collection of British Authors. — Leipzig, 1926.
28. Hichens, Robert. The Green Carnation. — London, William Heinemann, Bedford Str., 1894.— 158 p.
29. Rupert Hart–Davis. More Letters of Oscar Wilde. — The Vanguard Press. N.Y. 1985. — 215 p.
30. Rupert Hart–Davis. The Letters of Oscar Wilde. — London. 1962; 2000.

Литературоведение

31. Аграф М. Оскар Уайльд. Письма. — М., 1997. — 415 с.
32. Аникст А. Вступительная статья // О. Уайльд. Избран. пр.– я в 2-х тт. — М., 1960.
33. Артамонова С. Блестящий Оскар, или парадоксы О. Уайльда // Библиофил, сб. 1. — СПб., 1999.

34. Бабенко В. Паломник в страну прекрасного. (О. Уайльд. Избранное). — Свердловск: Изд. Уральского университета, 1990. — 446 с.
35. Боборыкина Т. А. Драматургия Оскара Уайльда. Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. н. — Л-д, 1981. — 23 с.
36. Боборыкина Т. А. Трагедии О. Уайльда. (К проблеме связи творчества О. Уайльда с романтической традицией). — Ленинград, 1983. — ЛГПИ им. А. И. Герцена. — с. 3.
37. Боборыкина Т. А. Трагедия О. Уайльда. // Проблемы жанра литературы стран Западной Европы и США. — Ленинград, 1983. — с. 322.
38. Бойко С. П. Тайны сказки. Великие сказочники мира. — Ставрополь: Кавказская библиотека и К., 1997. — 528 с.
39. Борхес Х. Л. Об Оскаре Уайльде. (перевод Б. Дубина); сочин. в 3-х тт. (Изд. 2-е, дополненное), том 2. Эссе. Новеллы. Новые расследования. — М.: Полярис, 1997. — 639 с.
40. Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР, серия литературы и языка. — М., 1977. — том 3.
41. Быченков В. М. Английская литература и русская философия. // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. — Киров, 1996. — с. 129.
42. Вавилова М. А. Русская бытовая сказка. — Вологда, 1984. — с. 11.
43. Вайнштейн О. Б. Мэтью Арнольд и английская литературная критика середины XIX века: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. н. — М., 1985. — 18 с.
44. Валова О. М. О. Уайльд в русской критике // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. — Киров, 1996. с 164.
45. Валова О. М. Функция обрамления в сказках О. Уайльда // Ст. Модель успеха. — Тамбов, 2000. — с. 44-45.
46. Венгерова З. Литературные характеристики. кн. 1 (1897 г., 392 с.); кн. 2 (1905 г., 337 с.); — кн. 3 (1910 г., 305 с.). — СПб., Книгоиздательство А. Э. Винеке.
47. Волынский А. О статье О. Уайльда «The Decay of Lying» // Северный вестник, 1895. № 12. отдел I.
48. Волянская И. Е. Английская литературная баллада XIX — начала XX в. и русская поэзия // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. — Киров, 1996. — с. 130.

49. Дьяконова Н. Я. Стивенсон и Уайльд // Проблемы идентичности, этноса, гендера в культуре и литературах Старого и Нового света. — Минск, 2004. — с. 18.

50. Жанровая теория на пороге тысячелетия. IX Ежегодная Международная конференция Российской ассоциации преподавателей английской литературы. // Сб. тезисов и материалов. — 92 с.

51. Жеребин А. И. «Уайльдовский парадокс» Гейне // Литература и Время. — СПб., 1998. — с. 146–151.

52. Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Статьи 1916–1926. — Ленинград: Academia, 1928. — 357 с.

53. Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. — Ленинград: Наука, 1981. — 303 с.

54. Жирмунский В. М. Оскар Уайльд. В тюрьме и цепях. Послание. Новое изд. «De profundis», доп. неизд. частями. Перевод и вст. ст. Жирмунского В.М. — Ленинград: Время, 1924. — 125 с.

55. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний: Известия, отдел общ. Наук Академии наук СССР, 1936. — с. 383–403.

56. Жирмунский В. М. Philologica. — Ленинград: Наука, 1973. — с. 398.

57. Загвоздкина Т. Е. Шекспир как знак культуры в литературной критике Д. Г. Мережковского и З. Н. Гиппиус // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. — Киров, 1996. — с. 134.

58. Иконникова Е. А. Метафизика философских сказок О. Уайльда // Тезисы доклада. Поэтика русской и зарубежной прозы. — Южно-Сахалинск, 2001. — с.13–15.

59. Ипполитова В. В. Основные концепции критики У. Пейтера // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. — Киров, 1996. — с. 168.

60. Итоговая научная конференция АГПУ. Тезисы докладов. 26 мая 2000г. Литература. — Астрахань, 2000. — 92 с.

61. Кириллова Л. Я. Роль сказочного начала в реализме английского писателя О. Уайльда // Научные труды Ташкентского университета, 1974. вып. 474; с. 154 — 165.

62. Ковалев Ю. В. Оскар Уайльд и его сказки / Fairy Tales by Oscar Wilde. — Москва, 1979. — с. 5–19.

63. Ковалева О. Оскар Уайльд и стиль модерн. — М.: УРЕС, 2002. — 167с.

64. Колесник С. А. Поиски Идеала (об эстетических взглядах О. Уайльда) // Ученые записки МОПИ им. Крупской. Т. 256. — М., 1971.
65. Колесник С. А. Портрет Дориана Грея // К проблемам романтизма и реализма в зарубежной литературе. — М., 1973. — с. 245–253.
66. Лаврин С. Н. Сказки О. Уайльда в русской критике // Итог. конф. АГПИ, ч. II. Русский язык и литература. Материалы доклада. — Астрахань, 1998.
67. Ланглад, Жак де. Уайльд Оскар, или Правда масок. — М., 1999. — 336 с.
68. Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. — Москва.: Искусство, 1975. — 255 с.
69. Образцова А. Н. Волшебник или шут? Театр Оскара Уайльда. — СПб., 2001. — 359 с.
70. Поддубный О., Колесников Б. Послесловие / Оскар Уайльд. Избранное. — М.: «Просвещение», 1990. — 384 с.
71. Пропп В. Я. Морфология сказки. — М., 1969.
72. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. — М., 1969. — с. 136
73. Решетов В. Г., Валова О. М. Счастливый Принц и другие сказки. — Киров, МГЭИ, 2001. — 158 с.
74. Рыбакова Н. И. Античность в эстетике О. Уайльда // Проблемы традиции и взаимовлияния в литературе. — Горький, 1987. — с. 79–86.
75. Словарь литературоведческих терминов под ред. Тимофеева Л. И. и Тураева С. В. — М.: Просвещение, 1974. с. 356–357.
76. Смирнова Н. В. О. Уайльд и С. Есенин // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. — Киров, 1996. — с. 153.
77. Соколова Н. И. Трагедия А. Суинберна «Аталанта в Калидоне» в контексте эстетических споров викторианской эпохи // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. Киров, 1996. — с. 180.
78. Соколянский М. Г. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII — XX веков. Учебное пособие для студентов филол. спец. университет. — Киев, Одесса, 1985.
79. Соколянский М. Г. Оскар Уайльд. Очерк творчества. — Киев, 1990.
80. Солодовникова О. В. Оскар Уайльд и стиль модерн // Всемирная литература в контексте культуры. — М., 1996. — с. 70.

81. Тростников М. В. О. Уайльд и Россия. // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. — Киров, 1996. — с. 155.
82. Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы. М.: «Наука», 1970. — 241 с.
83. Урнов М. В. Уайльд и другие // История зарубежной литературы конца XIX — начала XX вв. — М., изд. МГУ, 1968.
84. Хорольский В. В. Поэзия Англии и Ирландии на рубеже 19–20 веков. Эстетизм поэзии позднего Суинберна и Оскара Уайльда. — Киев, 1991. — с. 10.
85. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. 4. — М.: Художественная литература, 1977. — 446 с.
86. Чуковский К. И. Оскар Уайльд. Этюды. (Избранное, М.: «Республика», 1993. т. I. — с. 514).
87. Чуковский К. И. Оскар Уайльд (Люди и книги). — М., ГИХЛ. — 1960.
88. Элманн, Ричард. Оскар Уайльд // Литературные биографии. — М.: Издательство Независимая Газета, 2000. — 681 с.
89. Яковлева Г. В. Принципы критики в литературной теории С. Т. Колриджа // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. — Киров, 1996. — с. 177.
90. Baker, Houston A. Tragedy of the Artist: «The Picture of Dorian Gray», Nineteenth Century Fiction, 24, 3 (1969), с. 349–355.
91. Beckson, Karl. ed. Oscar Wilde.: The Critical Heritage. — London: Routledge and Kegan Paul, 1970. — p. 72.
92. Beerbohm, Max. A Peep into the Past, and Other Prose Pieces. — London: Heinemann, 1972.
93. Borklund, Elmer. Contemporary literary critics / Elmer Borklund. — London: St. James press; New York: St. Martin's press, 1977. — VI, 550 p.
94. Bowlby, Rachael. «Promoting Dorian Gray» // Shopping with Freud. — London: Routledge, 1993.
95. Brasol B. Oscar Wilde. The Man — the artist. — London, 1938.
96. Carter R. McRae J. Guide to English Literature: Britain and Ireland. — London: The Penguin, 1995. — 246 p.
97. Chamberlin J. E. Oscar Wilde and «The Importance of Doing Nothing»// The Hudson Review, Vol. XXV. № 2 (Summer, 1972).

98. Chamberlin J. E. *Ripe Was the Drowsy Hour. The Age of Oscar Wilde.* — N.Y. The Seabury Press, 1977.
99. D'Amico, Masalino. «Oscar Wilde. Between Socialism and Aestheticism» // *English Miscellany*, 18 (1967), p. 111–139.
100. Dickson, Donald R. « In a mirror that mirrors the soul: Masks and Mirrors in Dorian Gray» // «*English Literature in Transition*», 26, 1 (1983), p. 5–15.
101. Dulau, A. B. and Company Ltd. *A Collection of Original Manuscripts, Letters and books of Oscar Wilde.* — London: Dulau, 1928.
102. Edener, Wilfried, ed. *Oscar Wilde: The Picture of Dorian Gray.* — Nurnberg: Carl, 1964.
103. Ellmann, Richard and John J. Espey. *Oscar Wilde: Two Approaches.* — Los Angeles: William Andrews Clark Memorial Library, 1977.
104. Ellmann, Richard. *Oscar Wilde.* — London. Harmondsworth: Penguin, 1988.
105. Fletcher, Jan and John Stokes. «Oscar Wilde», in *Anglo–Irish Literature: A Review of Research*, Richard, J. Finneran, ed. N.Y: MLA, 1976.
106. Grant Allen. *Individualism and Socialism* // *Contemporary Review*, 54. May, 1889.
107. Grice, Paul. *Studies in the way of words.* — Cambridge; London: Harvard univ. press, 1989. — VIII, 394 p.
108. Harris, Frank. *Oscar Wilde.* — London. Robinson, 1992. — 358 p.
109. Holland, Merlin. «What killed Oscar Wilde?» // *Spectator*, 24 (December, 1988), p. 34–35.
110. Holland Merlin. *Introduction to the 1994 Edition. Complete Works of Oscar Wilde.* — Collins Classics, 1994.
111. Holbrook, Jackson. *A Review of Art and Ideas.* — London: Grant Richards, 1913.
112. Holland, Vyvyan. *Oscar Wilde.* — London, 1960.
113. Hyde, Harford Montgomery. *The Trials of Oscar Wilde.* — N.Y: Dover, 1973.
114. Hyde, Harford Montgomery. *Oscar Wilde. A biography.* — London. Methuen. 1976. — 410 p.
115. James, Henry. «The Art of Fiction» // *Selected Literary Criticism*, ed. F.R.Leav's. — London. Harmondsworth: Penguin, 1963. — p. 78–97.
116. Jenkyns, Richard. *The Victorians and Ancient Greece.* — Oxford: Blackwell, 1980.

117. Jordan, John. «Shaw, Wilde, Synge and Yeats: Ideas, Epigrams, Blackberries and Cassis» // «The Irish Mind: Exploring Intellectual Traditions», Richard Kearney, ed. — Dublin: Wolfhound, 1985.

118. Joseph, Gerhard. «Framing Wilde» // *Victorian Newsletter*, 72 (1987), p. 61–63.

119. Keating, Peter. *The Haunted Study: A Social History of the English Novel 1875–1914*. — London: Fontana Press, 1991. — p. 241–251.

120. Kertzer, Adrienne. «The Infanta: It was as Monster: Art in Oscar Wilde's Fairy Tales» // *Victorian Studies of Western Canada Newsletter*, 8,1 (1982), p. 23–24.

121. Knox Melissa. *Oscar Wilde. A Long and Lovely Suicide*. — London: Yale University Press, 1994. — 185 p.

122. Kohl, Norbert. *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel* (transl. D.H.Wilson). — Cambridge University Press, 1988.

123. Kotzin, Michael C. «The Selfish Giant» as Literary Fairy Tale // *Studies in Short Fiction*, 16 (1979), p. 301–309.

124. Lawrence, Danson. *Wilde's Intentions* // *The Artist in his Criticism*. — Oxford: Clarendon Press, 1997.

125. Lord, Robert. *The words we use / By R. Lord*. — London: Kahn and Averill, 1994. — 116 p.

126. Martin, Robert. K. «Oscar Wilde and the Fairy Tale». «The Happy Prince» as Self–Dramatisation» // *Studies in Short Fiction*, 16 (1979), p. 74–77.

127. Morley, Sheridan. *Oscar Wilde*. — London, 1977. — 125 p.

128. Nunokawa, Jeff. *Tame Passions of Wilde*. — Princeton and Oxford, 2003. — 164 p.

129. Pearson, Hesketh. *The Life of Oscar Wilde*. — London. 1946.

130. Pater, Walter. *The Renaissance* // *Studies in Art and Poetry*. — London Macmillan and Co., 1910.

131. Peter de Voogol, Henry Fielding and William Hogarth // *The Correspondence of the Arts*. — Amsterdam: Rodopi, 1981. — p. 21.

132. Phillips, Adam. *Phrases and Philosophies for the Use of the Young. On Being Bored* // *The Major Works*. — Oxford, 1989.

133. Quintus, John Allen. «The Moral Prerogative in Oscar Wilde: A Look at the Fairy Tales» // *Virginia Quarterly Review*, 53 (1977), p. 708–717.

134. Ragland–Sullivan, Ellie. «The Phenomenon of Aging in Oscar Wilde's Picture of Dorian Gray: A Lacanian View» // *Memory and*

- Desire: Aging — Literature — Psychoanalysis, Kathleen Woodward and Murray M. Schwarts, eds. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
135. Ross, Margery, ed. Robert Ross: Friend of Friends. — London. Jonathan Cape, 1952.
136. Shelley, Andrew. «Defining Wilde» // *Essays in Criticism*, 38, 2 (1988), p. 156–161.
137. Schroeder, Horst. Additions and Corrections to Ellmann's «Oscar Wilde». — Braunschweig, 1990.
138. Schroeder, Horst. «Some Historical and Literary References in Oscar Wilde's "The Birthday of the Infanta"» // *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 21, 4 (1988), p. 289–292.
139. Siegel, Sandra. «Wilde's Use and Abuse of Aphorisms» // *Victorian Studies Association of Western Canada Newsletter*, 12, 1 (1986), p. 16–26.
140. Simmel, Georg. ed. by Kurt H. Wolf. — N.Y.: The Free Press, 1950.— p. 420.
141. Small, Jan. Oscar Wilde (Revalued). An Essay on New Materials and Methods of Research. Copyright ELT Press. 1993. — 275 p.
142. Stavros, George. «Oscar Wilde on the Romantics» // *English Literature in Transition*, 20, 1 (1977), p. 35–45.
143. Stevenson J. V. «The Wrong Picture of Dorian Gray» // *Adam*, 419 (1979), p. 56–60.
144. Stevenson R.L. «A Humble Remonstrance». *The Works of R. L. Stevenson*. — London: Heinemann, 1922. — p. 222–223.
145. Stokes, John. «Wilde on Dostoevsky» // *Notes and Queries*, 27 (1973), p. 108–122.
146. Street G.S. «Out of the Depths» // *Outlook*, 15(March, 1905), — p. 294.
147. Swann, Charles. «The Picture of Dorian Gray». *The Bible, and the Unpardonable Sin* // *Notes and Queries*, 38, 3 (1991), p. 326–327.
148. Temple, Ruth Z. «The Intentional Strategy in Oscar Wilde's Dialogues» // *English Literature in Transition*, 12, 1 (1969), p. 11–20.
149. The idea of literature: The foundations of English criticism (вступительная статья Д. М. Урнова). — М.: Progress, 1979. — 413 p.
150. Updike, John, ed. «The Yong King» and Other Fairy Tales by Oscar Wilde. — London: Macmillan, 1962.
151. Willoughby, Guy. Art and Christhood. *The Aesthetics of Oscar Wilde*. *English Studies in Africa*. — London, 1988. — 170 p.

152. Woodcock, George. The Paradox of Oscar Wilde. — London: T.V. Boardman, 1949. — 239 p.
153. Young, Dalhousie. Apologia Pro Oscar Wilde. — London: William Reeves, 1895.

Эстетика

154. Абрамович Н. Я. Религия красоты и страдания О. Уайльда. — СПб: Посев, 1909.
155. Аксельрод Л. И. Мораль и Красота в произведениях О. Уайльда. — Иваново–Вознесенск: Основа, 1923. — 54 с.
156. Аникин Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. — М.: Наука, 1986. — 320 с.
157. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. — М.: Искусство, 1966. — 404 с.
158. Венгерова З. О. Уайльд и английский эстетизм // Литературные характеристики. — СПб., 1897.
159. Воронина А. Эстетизм как крайняя степень дендизма в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Наука XXI века. Проблемы и перспективы. — Оренбург: ОГПУ, 2002. — 208 с.
160. Гегель. Эстетика. В 4-х тт. Том 3. — М.: Искусство, 1971.
161. Глаголева Э. Н., Закладная В. М., Иванова Ю. С. Современная книга по эстетике. Антология. — М.: Иностранная литература, 1957. — 604 с.
162. Грасиан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума // Испанская эстетика. — М., 1997. — с. 175.
163. Гришин А. С. Трагическая параболa эстетизма: Ставрогин — Ницше — Уайльд — Блок // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. — Киров, 1996. — с. 54.
164. Дьяконова Н. Я. Английская литература и викторианский компромисс // Литература и общественно–политические проблемы эпохи. — Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1983. — с. 126.
165. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм. — М.: Наука, 1978.
166. Каган М. С. Проблема потребности в этике и эстетике // Проблемы этики и эстетики. Вып. 3. — Л–д: Ленинградский университет, 1976. — 175 с.
167. Каган М. С. Эстетика. Культура — философское искусство (диалог) // Новое в жизни, науке, технике. — М.: Знание, 1988. — 64 с.

168. Колесник С. А. Поиски Идеала (об эстетических взглядах О. Уайльда) // Ученые записки МОПИ им. Крупской. Т. 256. — М., 1971.
169. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. — М.: Мысль, 1979. — 815 с.
170. Лосев А. Ф. Поздний эллинизм. — М.: Мысль, 1980. — 766 с.
171. Меринг Ф. Избранные труды по эстетике. В 2-х т.т. Том 2. — М.: Искусство, 1985. — 462 с.
172. Федоров А. А. Проза Оскара Уайльда и проблема творческой личности // Эстетизм и художественные поиски в английской прозе последней трети XIX века. — Уфа: Башкирский университет, 1993.
173. Beckson, Karl. ed. Aesthetics and Decadents of the 1890. — N.Y. Randome House, 1966.
174. D'Amico, Masalino. «Oscar Wilde. Between Socialism and Aestheticism» // English Miscellany, 18 (1967), p. 111–139.
175. Dale, Peter Allan. The Victorian critic and the idea of history. Carlyle, Arnold, Pater. — Cambridge; London, Harvard univ. press. 1977. — 295 p.
176. Fraser, Hilary. Beauty and Religion in Victorian Literature. — Cambrige: Cambr. Univers. Press, 1986.
177. Hilton, Timothy. John Ruskin: The early years, 1819–1859. Tim-Hilton. — New Haven; London: Yale univ. press, 2000. — XVI, 301 p.
178. Holbrook, Jackson. A Review of Art and Ideas. — London: Grant Richards, 1913.
179. Hugh E.M. Stutfield, «Tommyrotics» // Sally Ledger and Roger Luckhurst, A Reader in Cultural History, 1980–1890. — Oxford University Press, 2000.
180. Jenkyns, Richard. The Victorians and Ancient Greece. — Oxford: Blackwell, 1980.
181. Lang, Andrew. Realism and Romance // Contemporary Review, 1886.
182. Martin, Robert. K. «Parody and Homage: The Presence of Pater in Dorian Gray» // Victorian Newsletter, 63 (1983), p. 15–18.
183. Ojala A. Aestheticism and Oscar Wilde. — Helsinki, 1955. Part I. — 231 p.
184. Pater, Walter. The Renaissance: Studies in Art and Poetry. — London: Macmillan and Co., 1910.
185. Peter de Voogol, Henry Fielding and William Hogarth: The Correspondence of the Arts. — Amsterdam: Rodopi, 1981. — p. 21.

186. Ruskin J. Praeteria. — London, 1899. vol.1. — p.281.

187. Victorian thinkers (Ruskin. Arnold). — Oxford: New York: Oxford University Press, 1993. — VIII, 428 p.

188. Schiff, Hilda. «Nature and Art in Oscar Wilde's "The Decay of Lying"» // Essays and Studies by Members of the English Association, 18 (1965), p. 83–102.

Языкознание. Психология. Философия

189. Агамджанова В. И. Контекстуальная избыточность лексического значения слова / На материале англ. яз. Гос. универ. Рига: Зинатне, 1977. — 123 с.

190. Акмурадов А. Стилистический анализ речи лорда Генри по роману О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Актуальные проблемы исторических наук. Часть 2. — М., 1988.

191. Арнольд И. В. Методические рекомендации по основам лингвистических исследований. ЛГПИ им. А. И. Герцена. — Ленинград, 1985. — 49 с.

192. Арнольд И. В. Основы научных исследований в лингвистике. — М.: «Высшая школа», 1991. — 142 с.

193. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. — М.: «Просвещение», 1990. — 300 с.

194. Арнольд И. В. Стилистические функции текста и речи // Вопросы теории английского и русского языков. — Вологда, 1973. (Министерство просвещения РСФСР. Вологодский государственный педагогический институт).

195. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико–фразеологической семантике языка. — Воронеж: Изд.–во Воронежского государственного университета, 1996. 103 с.

196. Бердяев Н. Смысл творчества. — М.: АСТ, 2002. — с. 215–215.

197. Вилюман В. Г. О синонимии в языке и речи // Вопросы теории английского и русского языков. — Вологда, 1973. (Министерство просвещения РСФСР. Вологодский государственный педагогический институт).

198. Выготский Л. С. Психология искусства. СПб. : Изд. «Азбука», 2000. — 412 с.

199. Габитов Р. М. Философия немецкого романтизма. — М., 1978.

200. Гак В. Г. Контрастивная лингвистика. Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 25. М.: Прогресс, 1989.
201. Гак В. Г. Языковые преобразования. Языки русской культуры. — М., 1998.
202. Ганеев Б. Г. Парадокс: парадоксальные высказывания. — Уфа. БГПУ, 2001. — 199 с.
203. Гегель. Наука логики. тт. 1–3. — М.: Мысль, 1970–1972.
204. Дживанян А. А. Лингвистические и логико–когнитивные параметры алогических образований в художественном тексте. Автореф. диссертации на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 1991. — 19 с.
205. Дубчинский В. В. Лексические параллели // Харьковское лексикограф о–во. — Харьков, 1993. — 155 с.
206. Залевская А. А. Слово в лексиконе человека: Психолингвистические исследования. — Воронеж: Изд. Воронежского университета, 1990. — 204 с.
207. Зимбули А. Е. Нравственная оценка: парадоксы и алгоритмы. Учебное пособие ун.–та им. А.И. Герцена. — СПб. РГПУ, 2001. — 169 с.
208. Иванова И. П. О полевой структуре / Теория языка. Ленинград: «Наука», Ленинградское отд., 1981. — с. 125–129.
209. Казаков А. Н. Логика. Парадоксология. Учебное пособие, 2–е изд. — Ижевск. Удмуртский университет, 1999. — 316 с.
210. Каминская Э. Е. Слово и текст в динамике смыслового взаимодействия: Психолингвистические исследования. Новгород государственный университет, 1998. — 134 с.
211. Киселева Л. А. Вопросы теории речевого воздействия. — Ленинград, 1978.
212. Киссел Ю. Я. Оказиональное использование фразеологических единиц в произведениях Б. Шоу и О. Уайльда. — Воронеж: Изд. Воронежского университета, 1975. — 100 с.
213. Князев Г. Ю. Проблемы сочетаемости слов. // Сб. ст. — М., 1980. — 144 с.
214. Колшанский Г. В. Контекстная стилистика. — М.: Наука, 1980 — с. 150.
215. Колшанский Г. В. Логика и структура языка. — М.: Высшая школа, 1965. — 149 с.
216. Колшанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. — М.: Наука 1975. — 230 с.

217. Кротов В. Г. Массаж Мысли. Притчи, сказки, сны, парадоксы. — 1997. — 174 с.
218. Миллер Е. Н. Природа лексических и фразеологических антиномий. — Саратов: Изд. Саратовского университета, 1990. — 221 с.
219. Митюгов В. В. Древо парадокса. — Новгород, 1992. — 26 с.
220. Никитин М. В. Курс лингвистической семантики. Учебное пособие. — СПб., Научный центр пробл. диалога, 1996 (вып. дан. 1997г.), 757 с.
221. Николаева Т. М. Семантика акцентного выделения. — М.: Наука, 1982. — 104 с.
222. Овчинникова И. Г. Ассоциации и высказывания. Структура и семантика. Учебное пособие. — Пермь. ПГУ, 1994. — 124 с.
223. Платон // Философское наследие. Государство. Законы. Политик. — М., 1998. — с. 228.
224. Сидоренко Е. А. Логика. Парадоксы. Возможные миры: Размышление о мышлении в 9 очерках. М: Энториал УРСС, 2002. — 309 с.
225. Симашко Т. В. Как образуется метафора. — Пермь. ПГУ, 1993. — 216 с.
226. Соколовская Ж. П. «Картина мира» в значениях слов. «Семантические фантазии, или "катехизис семантики"». — Симферополь: Таврия, 1993. — 213 с.
227. Тощенко Ж. Т. Парадоксальный человек. — М.: Гардарики, 2001. — 398 с.
228. Трирог М. Ю. Актуализация семантической характеристики слова при построении художественного текста. Стилль как общеполософская дисциплина (на материале произведений О. Уайльда). — Калинин, 1989.
229. Уикс, Джеральд. Психотехника парадокса: техника психотерапии. М.: Маркетинг, 2002. — 278 с.
230. Ушинский К. Д. Человек как предмет воспитания. — М., 1973. — с. 299.
231. Федоренко Н. Т., Сокольская Л. И. Афористика. М., 1990. — 416 с.
232. Философский энциклопедический словарь. — М., 1983. — с. 685.
233. Холодная М. А. Психология интеллекта: парадоксальные исследования. — М.: Барс, 1997. — 391 с.

234. Шафриков С. Г. Теория семантического поля и компонентной семантики его единиц. — Уфа: Башкирский университет, 1999. — 88с.

235. Швыдкая Л. И. Синонимические отношения пословиц и афоризмов в английском языке // Лексикологические основы стилистики. Под ред. Арнольд И. В. // Сб. научных работ. Ленинград, 1973. — с. 167–175.

236. Шпекторова Н. Ю. К вопросу о литературно–художественном парадоксе. (На материале произведений О. Уайльда) // Вопросы лексикологии, лексикографии и стилистики в романо–германских языках. — Самарканд, 1974. — с. 218–225.

237. Benthem, Johan van. Essays in logical semantics. — Dordrecht etc. Reidel, cop. 1986. —XI, 225 p. (Studies in linguistics a. philosophy, formerly «Synthese Lang. Libr. Vol. 29).

238. Grice, Paul. Studies in the way of words. — Cambridge; London: Harvard univ. press, 1989. — VIII, 394 p.

239. Lyons, John. Language, meaning and context. — London: Fontana paperbacks, 1981. — 256 p.

240. Munson, Ronald. The way of words: An informal logic / Ronald Vunson. — Boston: Houghton Mifflin. cop. 1976. — X, 437 p.

241. Rosemarie Rheinwald. Semantische Paradoxen Typentheorie und ideale Sprache: Studien zur Sprachphilosophie Bertrand Russels Berlin — N.Y. De Gruyter, 1988. — VII, 310 с.

242. Siegel, Sandra. «Wilde's Use and Abuse of Aphorisms» // Victorian Studies Association of Western Canada Newsletter, 12, 1 (1986), p. 16–26.

243. Soziolinguistische. Aspekte der Sprachgeschichte dem Wirken Rudolf Grosses gewidmet. — Berlin. Akad., 1990 — 59 p.

244. Wortschatzforschung heute: Aktuelle Probleme der Lexikologie u. Lexikographie / Hrsg. Von E.Agricola. — Leipzig: Enzyklopadie, 1982. — 251 s.

Оглавление

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ.....	7
ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ УАЙЛЬДА КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНО–ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОТИВОРЕЧИЙ ЕГО ВРЕМЕНИ (1870 – 1890–е годы).....	24
<i>Парадоксальность как важная сторона мироощущения fin de siecle.....</i>	24
<i>Эстетизм как реакция на викторианство. Эстетизм и Оскар Уайльд</i>	34
СКАЗКИ ОСКАРА УАЙЛЬДА	45
ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ	98
РОБЕРТ ХИЧЕНЗ. ЗЕЛЕНАЯ ГВОЗДИКА (перевод О. В. Акимовой)	163
ФЕНОМЕН «ЗЕЛеноЙ ГВОЗДИКИ», или ХИЧЕНЗ ПРОТИВ УАЙЛЬДА	299
<i>Тот самый Хиченз</i>	299
<i>Утонченный индивидуализм Оскара Уайльда</i>	308
<i>Под прицелом критики.....</i>	316
<i>Над чем смеется Хиченз?.....</i>	322
<i>Интертекстуальность в аспекте парадоксальности</i>	335
<i>Хиченз как художник</i>	345
<i>Роман – главный герой пародии.....</i>	351
<i>Пародия или пародийная стилизация?.....</i>	358
<i>«Чужое слово»</i>	365
<i>«Имя» произведения</i>	374
<i>Победителей не судят.....</i>	383
<i>Афоризмы и парадоксы.....</i>	389
<i>Речь мистера Амаринта перед школьниками.....</i>	418
БИБЛИОГРАФИЯ	425

Акимова Ольга Владимировна
Утонченный эстетизм Оскара Уайльда

Главный редактор издательства
Игорь Александрович Савкин

Дизайн обложки *И. Н. Граве*
Оригинал-макет *Е. А. Виноградова*
Корректор *Д. А. Потапова*



ИД № 04372 от 26.03.2001 г.
Издательство «Алетейя»

Заказ книг: тел. +7 (921) 951-98-99,
e-mail: fempro@yandex.ru, Савкина Татьяна Михайловна
192029, г. Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 86 А, оф. 536, 532

Редакция: тел. (812) 577-48-72, e-mail: aletheia92@mail.ru,
191015, г. Санкт-Петербург, ул. 9-ая Советская, д. 4, офис 304

www.aletheia.spb.ru

*Книги издательства «Алетейя» можно приобрести
в Москве:*

«Библио-Глобус», ул. Мясницкая, 6. www.biblio-globus.ru
Дом книги «Москва», ул. Тверская, 8. Тел. (495) 629-64-83
«Русское зарубежье», ул. Нижняя Радищевская, 2. Тел. (495) 915-27-97
«Фаланстер», М. Гнездииковский пер., 12/27. Тел. (495) 749-57-21, 629-88-21
«Циолковский», ул. Б. Молчановка, 18. Тел. (495) 691-51-16
Книжная лавка «У Кентавра». Миусская площадь, д. 6, корп. 6
Тел. (495) 250-65-46, +7-901-729-43-40, kentavr@kpole.ru

в Киеве:

«Книжный бум». Тел. +38 067 273-50-10, gron1111@mail.ru

в Минске:

«Экономпресс», ул. Толбухина, 11. Тел. +37 529 685-70-44, shop@literature.by

в Варшаве:

«Centrum Nauczania Języka Rosyjskiego»,
ul. Ptasia 4. Тел. +48 (22) 826-17-36, szkola@jezykrosyjski.com.pl

в Риге:

«Intelektuāla grāmata»
Rīga, Kr. Barona iela 45/47. Тел. +371 67315727, info@merion.lv

Интернет-магазин: www.ozon.ru

Формат 60x88¹/₆. Усл. печ. л. 27,01. Печать офсетная. Тираж 500 экз.

Заказ №