

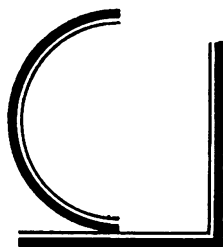
---

СЭМЮЕЛЬ ТЭЙЛОР  
КОЛЬРИДЖ

---

ИЗБРАННЫЕ  
ТРУДЫ

---



ИСТОРИЯ  
ЭСТЕТИКИ  
В ПАМЯТНИКАХ  
И ДОКУМЕНТАХ

---



---

СЭМЮЭЛЬ  
ТЭЙЛОР  
КОЛЬРИДЖ

---

ИЗБРАННЫЕ  
ТРУДЫ



МОСКВА  
«ИСКУССТВО»  
1987

ББК 85  
К 62

---

---

Редакционная  
коллегия

---

Председатель  
М Ф ОВСЯННИКОВ  
А А АНИКСТ  
К М ДОЛГОВ  
А Я ЗИСЬ  
А Ф ЛОСЕВ  
А В НОВИКОВ  
В П ШЕСТАКОВ  
Г М ФРИДЛЕНДЕР

---

Составление  
В М ГЕРМАН  
Вступительная статья  
Н Я ДЬЯКОНОВОЙ  
Г В ЯКОВЛЕВОЙ  
Комментарий  
Г В ЯКОВЛЕВОЙ

---

Рецензенты  
ДОКТОР ФИЛОСОФСКИХ НАУК  
И С НАРСКИЙ,  
ДОКТОР ФИЛОСОФСКИХ НАУК  
М Ф ОВСЯННИКОВ

К 0302060000-172 17-87  
025(01)-87

© Издательство «Искусство», 1987 г.

# СОДЕРЖАНИЕ

*Н. Я. Дьяконова, Г. В. Яковлева.*  
ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ  
СЭМЮЭЛЯ ТЭЙЛОРА КОЛЬРИДЖА

8

BIOGRAPHIA LITERARIA.  
ИЛИ ОЧЕРКИ МОЕЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СУДЬБЫ  
И РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЛИТЕРАТУРЕ

*Перевод В. М. Герман*  
Глава XIV *Перевод В. В. Рогова*

38

О ПРИНЦИПАХ ИСТИННОЙ КРИТИКИ  
*Перевод Г. В. Яковлевой, Е. С. Дунаевской*

186

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ВКУСА  
*Перевод В. М. Герман*

208

ГЕНИЙ И ОБЩЕСТВЕННЫЙ ВКУС  
*Перевод М. П. Карп*

214

О ПРЕКРАСНОМ  
*Перевод Г. В. Яковлевой*

217

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ  
*Перевод Е. С. Дунаевской*

220

О ПОЭЗИИ ИЛИ ИСКУССТВЕ  
*Перевод Г. В. Яковлевой*

223

О РАЗЛИЧИЕНИ ОСТРОУМНОГО, СМЕШНОГО,  
ЭКСЦЕНТРИЧНОГО И ЮМОРИСТИЧЕСКОГО  
*Перевод В. М. Герман*

231

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДРАМЫ  
*Перевод Е. С. Дунаевской*

235

ГРЕЧЕСКАЯ ДРАМА  
*Перевод С. Л. Сухарева*

240

ПРОИСХОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ

*Перевод Е. С. Дунаевской*

247

КЛАССИЧЕСКАЯ И РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА

*Перевод М. П. Карп*

252

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ИЛЛЮЗИЯ

*Перевод В. М. Герман*

254

РОЛЬ ТВОРЧЕСКОГО ВОООБРАЖЕНИЯ В ВОСПИТАНИИ

*Перевод В. М. Герман*

257

ШЕКСПИР И ЕГО ВРЕМЯ

*Перевод В. М. Герман*

260

ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ ШЕКСПИРОВСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

*Перевод В. М. Герман*

271

ШЕКСПИР

*Перевод Е. С. Дунаевской*

276

ОСОБЫЕ ЧЕРТЫ ДРАМАТУРГИИ ШЕКСПИРА

*Перевод В. М. Герман*

278

СУЖДЕНИЯ ШЕКСПИРА РАВНЫ ПО СИЛЕ  
ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ГЕНИЮ

*Перевод В. М. Герман*

280

ЛЕКЦИЯ

*Перевод Г. В. Яковлевой*

283

ПОЭЗИЯ ШЕКСПИРА

*Перевод Е. С. Дунаевской*

285

ГАМЛЕТ

*Перевод В. М. Герман*

288

ЛИР

*Перевод А. А. Чамеева*

294

МАКБЕТ

*Перевод А. А. Чамеева*

296

**ЗАМЕТКИ ОБ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЬЕСАХ ШЕКСПИРА**

*Перевод А. А. Чамеева*

**301**

**РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА**

*Перевод А. А. Чамеева*

**304**

**БУРЯ**

*Перевод А. А. Чамеева*

**307**

**ПРИМЕЧАНИЯ**

**315**

**ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ**

**345**



---

ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ  
СЭМЮЭЛЯ ТЭЙЛОРА КОЛЬРИДЖА

---

В серии «История эстетики в памятниках и документах» вышел ряд книг, которые дают достаточно полное представление об истории и эволюции английской эстетической мысли XVIII столетия<sup>1</sup>. Настоящее издание посвящено Сэмюэлю Тейлору Кольриджу (1772—1834), виднейшему представителю романтизма — одного из принципиально важных этапов в истории развития европейской и мировой эстетической мысли.

Кольридж предстает перед нами в нескольких ипостасях: как мыслитель, как автор стихов и поэм, в которых обозначился резкий перелом в истории английской литературы, как драматург, чья пьеса, хотя и не имела успеха на сцене, была значительным явлением «книжной драмы». Кольридж был проникновенным интерпретатором творчества Шекспира и критиком, не только заложившим основы романтической теории искусства, но наряду с немецкими романтиками А.-В. Шеллингом, братьями Шлегель и, позднее, Зольгером, наметившим метод литературоведческого анализа, которым пользовалась романтическая критика для истолкования художественного произведения.

I.

Английский романтизм, возникший на рубеже XVIII—XIX веков, был кульминацией процесса, который происходил в литературе и искусстве, эстетике и философии Англии во второй половине XVIII столетия.

Это было время, когда умирала «старая добрая Англия» и рождалось иное, незнакомое, но уже несущее в себе зародыши будущих потрясений общество. Промышленная революция (так охарактеризовал экономические и социальные изменения этого периода Ф. Энгельс) имела для Англии не меньшее значение, чем для Франции политическая революция<sup>2</sup>. В городах создавался огромный рынок дешевой рабочей силы за счет обнищавшего крестьянства, покидающего деревни. Страну

<sup>1</sup> См. Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика М., 1973, *Шефтсбери*. Эстетические опыты. М., 1975, Хоум Г. Основания критики. М., 1977, Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного М., 1979; Из истории английской эстетической мысли XVIII века. Поп. Аддисон. Джерард Рид. М., 1982.

<sup>2</sup> См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 415.

покрыла густая сеть фабрик, на которых рабочие подвергались нещадной эксплуатации. Взрывы народного гнева консерваторы подавляли с необычайной жестокостью. Был введен закон о смертной казни.

На континенте свершилась Великая французская революция, с энтузиазмом встреченная передовой общественностью. Возникшие в это время «корреспондентские общества» выступали в поддержку революционной Франции, пропагандировали ее лозунги. Пэйн опубликовал книгу «Права человека», в которой он гневно обличал поработителей народа и призывал к созданию демократического правительства. Однако энтузиазм, вызванный революцией, вскоре сменился разочарованием от неоправдавшихся надежд и чаяний. Война с наполеоновской Францией еще более ухудшила положение в стране.

Французская революция была тем фактором, который в наибольшей степени способствовал возникновению и развитию романтизма, с его критическим пафосом и антибуржуазной направленностью. Однако некоторые тенденции, характерные в целом для английского романтизма, уже достаточно сильно проявились в направлении, именуемом «предромантизмом».

Идеализация средневековой Англии, обращение к сверхъестественному, иррациональному нашли отражение в так называемом «готическом романе», или, как еще его называют, «романе ужасов». Романы Г. Уолпола и А. Радклиф, Ч. Метьюрина и М. Льюиса уводили читателя во времена Средневековья, воссоздавали атмосферу таинственности, роковой предопределенности. Идеологически писатели этого направления противостояли просветительству, с его культом разума. Культурой разума они противопоставили культ чувства.

Другой источник предромантических настроений связан с широким интересом писателей к народному творчеству. В 1765 году была опубликована «Антология народных баллад» Томаса Перси. На три года раньше, в 1762 году, произошло еще одно знаменательное событие. Были найдены старинные шотландские легенды и предания, созданные бардом Оссианом. Их перевел с гэльского на английский язык скромный учитель Джеймс Макферсон (1736—1796). Книга «старинных стихов, собранных в горной Шотландии», имела большой успех. За ней последовали другие. Но вскоре подделка была разоблачена. «Старинный шотландский эпос» чересчур соответствовал настроениям современников Макферсона.

В это время юный Томас Чаттертон пытается опубликовать сочинения монаха Томаса Роули, якобы жившего в середине XIV века. Поэзия Чаттертона, так же как и «Песни Оссиана», была не просто удачной мистификацией. Копируя найденные им старинные рукописи, Чаттертон вначале подражает им, а затем создает оригинальные произведения, талантливо воспроизводящие дух английской поэзии эпохи раннего Возрождения. Трагическая судьба поэта стала темой монодий Кольриджа и трагедии французского романтика Альфреда де Виньи «Смерть Чаттертона» (1835).

Поэзия монаха Роули, «Песни Оссиана», «Пророческие книги» Блейка были первыми литературными работами в романтическом духе.

В английской эстетике также появляются книги, посвященные исследованию вкуса, фантазии, воображения, гения. «Опыт о природе и принципах вкуса» (1780) Элисона, «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) Бёрка, «Опыт о гениальности» (1774) Джерарда и другие обобщали литературный опыт, объясняли неожиданно возникший интерес к неизведанным сторонам человеческой психики. Они подчеркивали важную роль воображения и интуиции в творчестве.

Все эти философские, эстетические и литературные явления подготавливали почву для появления романтизма как единого течения, которое отличалось главным образом своим неприятием рационалистической философии Просветительства и новой эстетической программой, противостоявшей классицистической догме.

Романтизм — сложное идеологическое и художественное движение, в нем переплелись как прогрессивные, так и реакционные тенденции эпохи, к нему относят художников, не схожих по своей мировоззренческой позиции, политической и литературной судьбе, творческой индивидуальности. Главное, что объединяет романтиков, — это неприятие буржуазной действительности, критический подход к идеям, выдвинутым буржуазными идеологами эпохи просветительства. И хотя эта критика велась с различных позиций, но исходила она из общей ситуации кризиса идей о буржуазном обществе как царстве разума. Буржуазная действительность начала нового столетия сделала очевидной несостоятельность и односторонность многих идеалов просветителей: «установленные «победой разума» общественные и политические учреждения оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей»<sup>1</sup>.

Среди других особенностей, характеризующих романтизм, следует назвать пристальное внимание к миру чувств, внутреннему миру; героем романтических произведений становится яркая творческая индивидуальность, часто выражающая личность и кредо самого художника.

Давая общую характеристику романтизму, следует отметить своеобразие английского романтизма, который развивался на почве традиционного сенсуалистического эмпиризма, характерного для английской философии.

Эта характеристика в полной мере относится и к тому направлению в английском романтизме, к которому принадлежал Сэмюэль Тейлор Кольридж.

Он был одним из родоначальников так называемой «Озерной школы» английского романтизма (школа получила свое название от английского слова «лейк» — «озеро» — в связи с названием местности, где жили поэты, — «озерный край»). Это было старшее поколение романтиков. Помимо Кольриджа в группу, никогда официально не оформлен-

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 268

ную, входили поэты Вильям Вордсворт и Роберт Саути. Их творчество оказало большое влияние на поэтов-романтиков нового поколения — Байрона и Шелли. Огромную роль в развитии английского романтизма и всей английской литературы XIX столетия сыграла и эстетическая программа лейкистов.

Вопрос о преемственности между старшими и младшими романтиками не прост. Яростная борьба, которую вел против представителей «Озерной школы» Байрон, часто затмевает их непосредственное влияние на него. Несомненно было и влияние лейкистов на других романтиков — Шелли и Китса. Все они, хотя и по-разному, осуществляли романтический эксперимент, приведший к коренному перевороту в английской литературе.

## II.

Эстетические воззрения Кольриджа стали теоретической основой английского романтизма. Сложный и противоречивый путь духовных поисков и разочарований выдающегося английского романтика обусловил специфику его воззрений, сочетающих в себе эклектику и гениальные прозрения. Поклонник английских материалистов — Гоббса, Локка, Хартли, — он впоследствии порвал с материализмом, объяснив его учением вредным и аморальным. Теории Платона и его последователей, которыми Кольридж интересовался со студенческих лет, стали гносеологической основой его новой системы. Эти теории подготовили его к восприятию немецкой философии. Однако возможность ее воздействия была обусловлена в первую очередь историческими предпосылками: разочарование в революции, неприятие коммерческого духа буржуазной эпохи, сознание иллюзорности просветительских представлений о рационально устроенном обществе, которое должно установиться после падения старого феодального мира, заставили Кольриджа искать решения социальных проблем в сфере «чистой» идеологии.

Кольридж дал толчок развитию принципиально новых романтических тенденций в английской поэзии и критике. Он всю жизнь стремился к недостижимой цели — созданию *opus magnum*, который охватил и объединил бы все области философии, теологии, эстетики и литературы, объяснив миру те вопросы, над которыми бились лучшие умы предыдущих эпох. Сам С. Т. Кольридж так сформулировал эту задачу: «Если буду жив и буду достаточно здоров, я примусь за систематизацию того, что уже написал, и за разработку своих исследований в *omne scibile*<sup>1</sup> человеческой природы; попытаюсь объяснить, что мы такое, как мы должны действовать под влиянием других и как на нас должно влиять окружающее, когда действуем мы»<sup>2</sup>.

Задача эта явно не под силу одному человеку. Тщетные попытки решить ее и обусловили ту особенность, которая отличает литературное

<sup>1</sup> *Omne scibile* (лат.) — доступная познанию часть.

<sup>2</sup> Coleridge S. T. Letters. Vol. 2. L.—OUP. 1959, p. 948—949.

и философское наследие писателя. Ни одна из его больших работ не была доведена до конца. Кольридж лишь создает канву, по которой уже не успевает вышить узоры. В его произведениях есть множество идей, которые часто не получают у него дальнейшего развития, давая пищу для размышлений философам и критикам грядущих поколений.

Эта особенность объясняется и другими причинами. Кольридж был одним из представителей романтической эстетики, которая по-новому поставила проблемы литературного процесса, места и роли художника в обществе, соотношения воображения и разума в творчестве. Как и другой виднейший английский поэт и теоретик искусства этого периода, Вильям Блейк, произведения которого Кольриджу практически не были известны, он отказался от старых концепций классицистской эстетики, выдвинув взамен новые — романтические. Перекликаясь с аналогичными концепциями в эстетической теории немецких романтиков, идеи Кольриджа дополняли и расширяли их, хотя во многом носили еще экспериментальный характер и поэтому с трудом укладывались в законченные формулировки.

Объяснение фрагментарности романтической эстетики Кольриджа следует искать также в особенностях его жизни. Развитие поэта шло трудным путем. Отвергая только что созданные им самим теории, выдвигая на их место новые, Кольридж часто двигался ощупью, наугад, порой слишком слепо следуя за очередным кумиром, который в этот момент занимал его мысли, а затем не менее яростно ниспровергая его. Именно поэтому его эстетика чрезвычайно сложна, а порой противоречива.

Усугубляется эта сложность и индивидуальными свойствами характера Кольриджа. Человек со слабым здоровьем, он был вынужден часто прибегать к болеутоляющим средствам, прежде всего к опиуму. Это все больше разрушало его деятельный ум и в конце концов привело к духовному кризису и краху всех надежд. Под конец жизни Кольридж находился под постоянным наблюдением врача. Такой конец трагически контрастировал с многообещающим началом его литературной деятельности.

Сын сельского священника, воспитанник лондонского благотворительного пансиона Крайст-чёрч, а затем студент Кембриджского университета, который он оставил незадолго до окончания курса, Кольридж рано начал писать. Еще в школе он создал свои первые стихи. Лучшие из них написаны в 90-е годы. Как и у многих поэтов-романтиков старшего поколения, творчество его сформировалось под непосредственным влиянием событий Великой французской революции и было обусловлено всем ее ходом. В 1794 году случай свел его с будущим поэтом-лауреатом Робертом Саути и с воспитанником Оксфорда Вильямом Вордсвортом. Они вошли в историю английской литературы как создатели романтической поэзии, как участники содружества, которое, как мы уже знаем, получило название «Озерной школы».

Исполненные энтузиазма приверженцы свободы, равенства и брат-

ства, Саути и Кольридж решили создать общину тружеников в Северной Америке. Этот план, получивший название «Пантисократия» («власть всех»), как и следовало ожидать, потерпел крах. Однако плодом его оказалась драма «Падение Робеспьера», написанная друзьями, как утверждал Кольридж, чтобы раздобыть средства для своего предприятия. Она положила начало профессиональному литературному творчеству «пантисократов». Вслед за ней Кольридж опубликовал цикл сонетов, посвященных видным государственным и научным деятелям (1793). А вскоре начал издавать журнал «Страж» (1796), читателями которого должны были стать английские демократы. Журнал этот, впрочем, скоро закончил свое существование.

В 1798 году Кольридж вместе с Вордсвортом опубликовал сборник «Лирических баллад». Книга произвела подлинную революцию в английской поэзии. Уже само название, в котором странно сочетались два понятия, по представлению классицистов, обозначающие диаметрально противоположные жанры, говорило о том, что авторы объявили решительную войну литературным штампам и канонам. Их поэзия была полна полемики с созданиями стихотворцев конца XVIII столетия. В особенности резко она противостояла умозрительной поэзии классицизма. Том «Лирических баллад», где Кольриджу принадлежит лишь несколько стихотворений и «Баллада о старом мореходе», был созданием единомышленников. Но чем дальше, тем более разногласий обнаруживалось между авторами.

Пути их разошлись в 1798 году, когда Кольридж вместе с Вордсвортом и его сестрой Дороти поехал в Германию для занятий немецкой философией и литературой. С этого момента Кольридж все более углубляется в изучение философии и почти не пишет стихов. Через два года, вернувшись в Англию, он продолжает заниматься философскими штудиями, пишет политические статьи, выступает с лекциями о литературе. Именно с лекций о Шекспире, циклы которых он читает в 1808, 1811 и 1818 годах, начинается слава Кольриджа — литературного критика, создателя новой романтической эстетики. Позднее он развивает свои идеи в большом труде, которому дал название «Biographia Literaria» (1817). Здесь он подвел итоги своей литературной деятельности, дал оценку творчества своих современников, определил некоторые важнейшие для него эстетические понятия. Поначалу задуманная как мемуары поэта, «Biographia Literaria» вскоре превратилась в теоретический труд, в котором Кольридж разрабатывал эстетико-философские проблемы, рассматривая их с точки зрения поэта-романтика. В нем был поднят обширный круг вопросов, волновавших литературную интеллигенцию Европы начала XIX столетия. Проблемы взаимоотношений человека и природы, разума и воображения, таланта и рассудка — все, что интересовало Кольриджа на протяжении всей жизни, теперь получило воплощение на страницах его последней книги.

Дальнейшие работы Кольриджа, которые выходили все реже и реже, были посвящены в основном философии и теологическим вопро-

сам. В доме д-ра Гилмана, где он провел последние годы жизни, его навещали друзья, давшие ему прозвище Хайгейтский Отшельник. Здесь Кольридж вел нескончаемые беседы на излюбленные литературные темы, которые впоследствии были изданы отдельной книгой. Умер С. Т. Кольридж 25 июля 1834 года.

Разлад, который всегда существовал между поэтом и окружающим миром, трагедия крушения юношеских идеалов, столь характерные для писателей эпохи романтизма, неустроенность личной жизни отразились в эстетике Кольриджа. Ей присущи разорванность и противоречивость, неясность формулировок и незавершенность выводов. Однако в целом работы Кольриджа по эстетике и критике заложили основы романтической теории искусства в Англии.

В эстетической системе Кольриджа, как и в системе Вордсворта, искусство становится главнейшим видом человеческой деятельности и вернейшим средством нравственного самосовершенствования личности лишь тогда, когда оба они пересматривают свои взгляды на способы преобразования мира. Пылкие приверженцы французской революции в первые годы ее развития, потрясенные перспективами, открытыми ею, увлеченные мечтами о всеобщем счастье человечества и вечной справедливости, Кольридж и Вордсворт вскоре стали проповедовать отказ от всякой политической деятельности. В 1795 году Кольридж пишет: «От любой революции я ожидаю лишь одного доброго результата — каждый человек сможет увидеть необходимость личных усилий в попытках стать добрым соседом ближнему и хорошим христианином, а вовсе не гражданином и избирателем, и тем самым избавиться от старой ошибки, а именно привычки приписывать правительствам магическое влияние на наши нравы»<sup>1</sup>.

Разочаровавшись в возможности политического переустройства общества, он решил, что воздействовать на него можно, изменяя внутренний мир человека. В искусстве, полагал Кольридж, сосредоточен синтез существеннейших сторон жизни — прекрасного, истины, морали. В нем воплотились все свойства человеческой души: чувство, воображение, разум. В искусстве, по мнению Кольриджа, осуществляется единение человека, природы и мирового духа. И художник и зритель глубоко преобразуют себя и окружающий мир именно потому, что искусство апеллирует прежде всего не только к сознательному, но и к бессознательному в человеке, к самым потаенным основам его существа. Показ глубины и единства явлений — вот основная задача искусства.

Идеалистическая в основе своей концепция имела в этот период очень важное значение, опровергая механистический подход к искусству теоретиков классицизма. Она проясняла роль воздействия художественного произведения на личность, подчеркивала его многогранность. Но к такому пониманию искусства Кольридж пришел не сразу. Оно сформировалось в результате мучительных поисков.

<sup>1</sup> Coleridge S. T. Letters. Vol. I. L.—OUP, 1956, p. 395

Духовное развитие поэта началось чрезвычайно рано. Еще в школьные годы он изучал историю философии и литературы. Тогда же обозначилось его стремление создать собственную систему, в которой сочетались бы все лучшие завоевания мировой теоретической и художественной мысли. Среди философских трудов, к которым обращался Кольридж в период формирования собственных взглядов, с одной стороны, работы французских просветителей и английских философов XVII—XVIII столетий Гоббса, Хартли, Юма, с другой—классиков немецкой идеалистической философии, трактаты Беркли и кембриджских неоплатоников, ставивших в центр внимания внутренний мир человека, направляемого волей божества.

Трансцендентальный принцип возникновения мира, духовное родство человека, природы и бога— вот те идеи, которые Кольридж заимствует у Беркли и неоплатоников. Под их влиянием он все дальше отходит от материалистической философии, отбрасывая вместе с механицизмом и то ценное, что раньше безоговорочно принимал. Однако и новые воззрения не были для него окончательными. Кольридж продолжает поиски системы, которая сочетала бы элементы материалистической и идеалистической философий и отражала динамику борьбы, происходящей в мире.

Такую систему он увидел лишь в немецкой классической философии. Но и здесь он долго размышляет, как бы «примеряя» к себе то одно, то другое учение. Кольридж оказался в Германии в 1798 году. Прежде всего внимание Кольриджа привлекло учение Канта. В работах Кольриджа нетрудно найти приспособленные для выражения собственных воззрений известные положения великого немецкого философа. В кантовской философии Кольриджа заинтересовало утверждение активной роли разума, учение о разграничении рассудка, разума, воображения, фантазии, о «категорическом императиве». Многим обязан Кольридж Канту и в создании своей эстетической теории.

Но основное влияние Канта на Кольриджа сказалось в новом подходе к произведениям искусства и к творчеству в целом. Кольридж совершенствует свой научный метод, учится дисциплине мышления и технике точных дефиниций.

Наиболее близким Кольриджу немецким философом после Канта оказался Шеллинг. В его натурфилософии он нашел примирение «неба, земли и духа», увидел созвучную своим мыслям систему единения природы и сознания. Большое влияние оказала на Кольриджа эстетика Шеллинга. Самым главным достижением системы Шеллинга Кольридж считал то, что она отводит искусству огромную роль в формировании личности. Ведь для Кольриджа, как и для Шеллинга, искусство— единственно верное воспроизведение природы, краеугольный камень миропонимания.

В свою эстетику Кольридж включил не только близкие ей положения Шеллинга, но и концепции других философов. Постоянные метания от одной системы к другой, стремление сочетать в едином целом



диаметрально противоположные теории создают впечатление мозаичности его эстетики. Но необыкновенно сильный, по словам датского литературоведа Брандеса, эклектик, он часто видоизменял взгляды своих предшественников, стараясь примирить их друг с другом, развивая и углубляя то, что находил у других. Кольридж часто коренным образом перерабатывал эти теории, делая их неотъемлемой частью своей собственной философской мысли.

Проблемы прекрасного, поэзии, вкуса, гения, воображения волновали Кольриджа всегда. Иногда он предвосхищал открытия немецких философов не только в эстетических высказываниях, но и в своем творчестве. Так называемые разговорные стихотворения, написанные им в молодости, «Сказание о старом моряке», многочисленные высказывания в письмах посвящены именно этим вопросам.

В стихах «Монодия на смерть Чаттертона», «Морозный вечер», «Апология pro vita sua», в оде «Уныние» и особенно в поэтическом отрывке «Кубла-хан» Кольридж решает их с позиции поэта-романтика, прославляя роль воображения. Поэзия, доказывает Кольридж,— это результат слияния воображения и природы, одухотворения последней талантом и поэтическим гением.

Позднее сам Кольридж признавал, что к этим выводам он пришел задолго до чтения философских трудов Шеллинга. Но у немецкого философа он нашел гораздо более четкие умозаключения и точную форму выводов.

### III.

Кольридж хотел быть истинным философом типа Канта или Шеллинга, а не «философствующим художником», каким часто видят его критики. Совершенно очевидно, однако, что он значительно уступает немецким мыслителям по глубине, оригинальности и упорядоченности своих воззрений. Он не создал ни одного труда, который можно было бы поставить в один ряд с работами этих философов.

Тем не менее философские взгляды поэта, часто заимствованные, переработанные и сплавленные воедино на основе созданного им «органического принципа», складываются в определенную систему. Попробуем реконструировать ее, опираясь на отдельные высказывания Кольриджа по различным вопросам философии и эстетики. Эти высказывания мы встречаем как в важнейшем его труде «Biographia Literaria», так и в критических работах, написанных для современных журналов и собранных воедино только в посмертных изданиях, а также в письмах к друзьям. Философские проблемы познания Кольридж разрабатывает в капитальном труде «Теория жизни».

В основе системы Кольриджа лежало представление о диалектическом единстве и непрерывности развития мирового духа, природы и человека. Идеалистическая по форме, эта система резко противостояла механическому материализму XVIII столетия своим утверждением вечно-

го развития и вечной активности разума, стремлением проникнуть за пределы внешнего мира и постичь закономерности развития Вселенной.

В своих поисках истины Кольридж начинает с попыток решить самые кардинальные вопросы философии и эстетики. Соотношение духа и материи, суть процесса познания, участие в нем разума, чувства и воображения, роль прекрасного в жизни и в искусстве, задачи творчества, роль произведения искусства в становлении и развитии личности — таковы главные проблемы, которыми он занимается.

Плодом размышлений Кольриджа был идеалистический вывод о первичности духа и вторичности материи. Человеческий разум для него — производное от мирового духа, который философ объявил двигателем Вселенной, источником развития жизни и источником человеческих идей. Другим порождением мирового духа является природа, или «материализованный дух». Наивысшим достижением натурфилософии стало бы, по мнению Кольриджа, превращение всех законов природы в законы интуиции и разума.

Понятие природы в философии всегда служило предметом ожесточенных споров. Поэтому ее определение имело первостепенное значение. Кольридж четко разграничивал понятия объективной природы и субъективного разума, ее познающего. «Собрание всего, что объективно, мы будем называть природой, сведя это название до его пассивного материального смысла, то есть до явлений, согласно которым мы узнаем о существовании природы. С другой стороны, собрание всего, что субъективно, мы будем считать «я» или разумом. Обе концепции суть антитезис. Разум считается только представляющим, природа — только представляемой, первый — осознающий, вторая — бессознательна»<sup>1</sup>. Кольридж начинает поиски общего принципа, по которому развиваются и природа и человек. Таким принципом для него стал принцип органического единства духа и природы. Согласно этому принципу каждая частица, какой бы мелкой она ни была, содержит в себе «свойства всей материальной Вселенной»<sup>2</sup>.

В органическом целом, как утверждает Кольридж, цель неотделима от средств, они тождественны. Именно поэтому природа на каждом этапе развития приобретает соответствующую ему форму. Так органическое единство предопределяет общность черт объективного мира природы и субъективного мира человека.

Но будучи органически едины, дух и природа внутренне противоречивы. Единство предполагает органическое слияние самых разных явлений. Это множество в единстве встречается на всех этапах развития. И самое мельчайшее явление столь же противоречиво и неповторимо, как и мир в целом. Индивидуализация достигает высшего воплощения в человеке. С него начинается новая ступень развития природы, вновь переходящей в сознание.

Противоречия неоднородных элементов предопределяют идею их

<sup>1</sup> Coleridge S. T. *Biographia Literaria*. Vol 1, chap 3 London, 1907, p. 52.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 59.

борьбы и преодоления противоположностей. В понятие «жизнь» входит представление о борьбе и победе, поэтому нет добродетели «в отсутствие зла, она возникает лишь в преодолении порока»<sup>1</sup>.

Принцип «органического единства» предполагает процесс роста организма из основы, в которой уже заложены признаки целого во всех противоречиях. Именно эти единые свойства мирового духа, природы и человека дают возможность познать мир и себя. Она может быть реализована в их единении<sup>2</sup>. В процессе познания объективное и субъективное нераздельно слиты, и мы не можем определить, кому из них принадлежит первенство. Нет ни первого, ни второго, оба одновременно и едины. Так, по мнению Кольриджа, природа проявляется лишь в сознании и неотделима от него.

Процесс познания мира начинается с самопознания субъекта. Это утверждение Кольриджа стало одним из первых проявлений психологического подхода к познавательному процессу. Конечная же цель его — истина. Она для Кольриджа заключена в самом процессе познания — в создании единого целостного образа из отдельных его элементов. Итак, человек отделяется от природы, а природа вновь обнаруживается в человеке. И если идеальное реализовано в природе, то реальное субъективно идеализируется в человеке. Так Кольридж вырабатывает диалектический подход к соотношению бытия и сознания.

Традиционным в сенсуалистической философии английского материализма было отождествление истины и добра. Эта традиция близка Кольриджу. Но в духе Шеллинга к двум аспектам (добру и истине) он добавляет третий — прекрасное, который и становится главным в триаде. Это толкование также имело свои традиции, восходя еще к философии Платона. Учение о прекрасном стало неотъемлемой частью философии Кольриджа. А его эстетические воззрения в полной мере выражали его жизненную концепцию, и неудивительно — ведь в духе традиций Кольридж считал эстетику наукой о жизни.

#### IV.

Прекрасное, по Кольриджу, — квинтэссенция жизни. К проблеме прекрасного обращается Кольридж и в статьях, опубликованных в журналах «Страж» и «Друг», и в «Biographia Literaria». Свои мысли о природе прекрасного развивает С. Т. Кольридж также в «шекспировских лекциях». Проблема прекрасного стоит в центре его работ «Эссе о прекрасном» (1810), «Эссе о вкусе» (1818), «О поэзии или искусстве» (1816). В этих очерках особенно заметна эволюция его взглядов. Если в молодости Кольридж стоял на позициях сенсуалистского материализма, то впоследствии он все более сближается с идеалистами, не порывая, однако, полностью с сенсуализмом, подчеркивая реальность прекрасного

<sup>1</sup> Coleridge S. T. Miscellaneous Criticism London, 1955, p. 202.

<sup>2</sup> См.: Coleridge S. T. The Theory of Life.—In: Coleridge S. T. The Complete Works. Vol. 1. N. Y.—L., 1897, p. 97.

и не забывая об объективном проявлении его «здесь и сейчас», о воздействии его не только на воображение и рассудок, но прежде всего на чувства и ощущения.

Подобно своим предшественникам — сенсуалистам, материалистам Хоуму и Хатчесону, Кольридж начинает с отождествления добра и красоты. Но чем больше он углубляется в работу, тем сложнее кажется ему их соотношение. В последних эссе «О вкусе», «О поэзии или искусстве» он уже заявляет, что добро и красота тесно связаны, неотделимы, но не идентичны. Главное их различие оказывается в том, что добро, как и «приятное», которое он тоже отличает от прекрасного, связано с особым «интересом». Оба возникают благодаря акту воли. Прекрасное же пассивно. Оно воспринимается интуитивно. Добро сопряжено с законами разума. Прекрасное возникает в диалектическом единстве объективных свойств предмета с врожденными постоянными правилами суждения и воображения. Вот почему греки называли прекрасное «обращенным к душе», которая тотчас же откликается и воспринимает прекрасное как нечто соприродное ей»<sup>1</sup>. В этом утверждении мы встречаем важнейший вывод Кольриджа. Прекрасное ни объективно, ни субъективно. Оно возникает в слиянии обеих сторон.

Так Кольридж подходит к существеннейшему выводу об источниках прекрасного и усматривает их во внутренней гармонии внешнего мира и души, которая предполагает внутреннюю борьбу, столкновение противоречий на следующем этапе и завершающее его возникновение иной, более сложной гармонии. «...Наиболее прекрасно то, где наибольшее количество препятствий... преодолено с наибольшим совершенством» (202). Прекрасное по сути своей, то есть по виду, а не по степени, — это то, в чем многое, сохраняя все свои свойства, становится единым. «Должно быть что-то, — пишет Кольридж, — в чем воплощается форма», и это что-то он определяет формулой Пифагора — «сведение многого воедино» (*multeity in unity*), что вовсе не означает уничтожения «многого», напротив, прекрасное есть «множество в единстве» (см. 201, 195).

Наконец Кольридж приходит к главному выводу. Он дает объяснение восприятию прекрасного. Объяснив это восприятие интуитивным, он оказал заметное влияние на работы последующих эстетиков. Восприятие прекрасного, по Кольриджу, бессознательно. Это «область бессознательных намерений», тем более активная, «чем менее ясны образы» (см. 217). Прекрасное — «язык природы, универсальный и интуитивный, возникающий благодаря законам, согласно которым человеку приходится объяснять видимые движения воображаемыми причинами... аналогичными его собственным действиям» (218). Прекрасное в природе — это основа духовного единения человека с трансцендентальным миром, это путь к запредельному, возможность постичь суть жизни и ее закономерности.

Идеалистическое в целом понимание красоты у Кольриджа не исключало, однако, элементов материализма. Ведь прекрасное существо-

<sup>1</sup> Кольридж С. Т. О принципах истинной критики (с 205 наст. изд.). В дальнейшем ссылки на наст. изд. см. в тексте.

вало, по мнению поэта, только в единении духовного восприятия человеком объектов природы и самих объектов, воплощенных в звуках, запахах, цвете и т. п. Сложная объективная структура прекрасного, противоречивая и целостная одновременно, предполагала существование не менее сложного и богатого духовного мира человека. Для интуитивного восприятия прекрасного необходимо огромное напряжение как физических, так и духовных сил.

Говоря о рациональных элементах познания, Кольридж разграничил понятия рассудка и разума. «Чувства воспринимают, рассудок постигает, разум осознает»<sup>1</sup>. Рассудок обобщает впечатления и ощущения, создавая на их основе определенные правила и теории. Разум же вырабатывает принципы, которыми руководствуется рассудок. Разум действует опосредованно и не имеет никакого отношения к образам внешнего мира. И разум и рассудок, по Кольриджу, суть врожденные свойства. Они даны человеку богом. «...Разум можно определить как орган надчувственный, рассудок — как способность делать умозаключения об ощущениях»<sup>2</sup>. Рассудок непостоянен. Разум вечен. Рассудок во всех суждениях опирается на опыт. Разум во всех решениях обращен лишь к самому себе как основе всех истин.

Отсюда Кольридж делает вывод: «Разум и в самом деле гораздо ближе к истине, ибо разум — непосредственный источник истины, внутреннее ее созерцание»<sup>3</sup>.

В кругу проблем, непосредственно связанных с проблемой рассудка и разума, немаловажное место отведено роли юмора и остроумия в творчестве. Остроумие и юмор — понятия, занимавшие особое место в теоретических построениях романтиков. О них говорят Шеллинг и братья Шлегель, вводя понятие «романтической иронии» как своеобразного видения жизни. С помощью иронии писатели-романтики показывали относительность многих сторон современной действительности. Юмор и ирония становились для многих романтиков главным способом борьбы с узостью и ограниченностью взглядов.

В трактате «Приготовительная школа эстетики» Жан-Поля (1767—1828), который придавал юмору универсальное значение, юмор трактуется «как предельно широкий механизм мира»<sup>4</sup>. Кольридж в своем понимании юмора во многом ориентируется на теорию Жан-Поля. «Пожалуй, самое важное в человеческой умственной деятельности — способность выделять различия в подобном и общее в различном. Из последнего и берет свое начало юмор. Вообще говоря, юмор — это необычная связь мыслей и образов, производящая эффект неожиданного и тем доставляющая удовольствие» (231). И далее: «...думаю, что такое свойство существует, что оно имеет определенное отношение к катего-

<sup>1</sup> Coleridge on the Seventeenth Century. London, 1955, p. 688.

<sup>2</sup> Ibid, p. 687

<sup>3</sup> Coleridge S. T. Aids to Reflection. London, 1737, p. 167.

<sup>4</sup> Подробнее об этом см.: Михайлов А. Приготовительная школа эстетики Жан-Поля. Теория и роман — В кн.: Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981, с. 35 и далее.

рии общего и универсального, с помощью которого конечное великое можно идентифицировать с малым или малое — с конечным великим, так что и то и другое — ничто в сравнении с бесконечностью» (234).

Юмор — выражение нового взгляда на известные явления. Важным проявлением юмора для Кольриджа являются каламбуры, поскольку в них предмет предстает одновременно «и тем и не тем». Двусмысленность в каламбуре важна не только сама по себе, но и как выражение внутреннего противоречия, того самого противоречия, которое обуславливает возникновение и развитие прекрасного в жизни и в искусстве. Таким образом, юмор становится одной из форм выражения прекрасного в искусстве, одновременно оставаясь способом выразить отношение художника к действительности.

Критерием юмора, как и других сторон души художника, для Кольриджа служит вкус. Кольридж подробно рассказывает о том, что такое вкус, в одноименном эссе. Вкус «учит нас рассчитывать не просто на отчетливое представление о вещи как таковой... а на сиюминутную связь предмета с нашим собственным бытием», он «включает интеллектуальное восприятие того или иного предмета, смешанное в какой-то степени с удовольствием или неудовольствием, вызываемым предметом» (210). Вкус создает духовное множество в единстве, подобно тому как это сочетание возникает в природе. К такому заключению он приходит не сразу.

Еще в первых «шекспировских лекциях» Кольридж признавался в том, что проблема вкуса чрезвычайно сложна: «Тема, о которой пойдет речь, — вкус и вопрос о том, основывается ли он на каких-либо определенных принципах. <...> Приступая к объяснению со всей осторожностью, естественно было бы, прежде всего, выявить причину, по которой одна сторона его значения развивалась в ущерб другой, и... определить некоторые отличительные черты его нынешнего метафорического смысла. Почему его называют вкусом, а, скажем, не зрением, не слухом, не обонянием, осязанием или способностью чувствовать? Вопросы эти вполне закономерны, ибо, строго говоря, мы соотносим все прекрасное, а оно и есть объект вкуса, с предметами, попадающими в поле зрения или слуха» (208—209). Тогда Кольридж ответил на эти вопросы, объяснив, что зрение и слух воспринимают мир стихийно, непосредственно. Вкус же заранее подготовлен к восприятию. В нем есть разумный элемент. На первый взгляд это противоречит утверждению об интуитивном восприятии прекрасного. Но дело в том, что для Кольриджа интуиция сочетает в себе рассудок, разум, воображение, фантазию и, наконец, вкус. В лекции Кольридж делал вывод о том, что вкус — это отчетливое восприятие любого явления, которое объективно по отношению к нам.

По мнению поэта, вкус вырабатывается на основе опыта, долгой и упорной тренировкой<sup>1</sup>. Но поскольку у каждого человека свой, личный

<sup>1</sup> См. Coleridge S. T. Fragment of Essay on Taste.—In. Coleridge S. T. Biographia Literaria Vol. 2. p. 247—249

опыт, вкус должен быть субъективным. Означает ли это, спрашивает Кольридж, что в нем нельзя найти определенные принципы, общие для всего человечества? Конечно, нет. Ведь опыт не только индивидуален. Существует и коллективный опыт многих людей многих поколений, выработанный общей практикой и общий для всех, потому что все люди в большей или меньшей степени обладают разумом и волей, интуицией и воображением. Поэтому выработка вкуса и его правильных критериев не только возможна—она обязательна. Размышляя о вкусе, Кольридж пытается выяснить его предназначение. В прекрасном выражена суть жизни, во вкусе—суть человеческой души. Его задача не просто соединить, но слить воедино чувство определенного удовольствия, то есть качество субъективное, с восприятием объективно существующих элементов прекрасного и одновременно реализовать в их слиянии интеллектуальные представления<sup>1</sup>.

Мы видим, что Кольридж, опираясь на труды своих английских предшественников Хатчесона и Хоума, во многом развил их теорию. Знакомство с эстетикой Канта и немецких романтиков помогло ему в разработке концепции вкуса, в которой большое значение придается не только чувственному опыту, но также воображению и разуму.

Понятие вкуса у Кольриджа наряду с понятием прекрасного становится одной из основных философских категорий. Без вкуса невозможно никакое соучастие человека в жизни Вселенной. Вкус нужен не только для понимания прекрасного, но и для его создания.

Вслед за Шеллингом, в системе которого учение о диалектической сущности прекрасного играло центральную роль, Кольридж видит смысл искусства в единстве рациональной внешней строгости и внутренней свободы<sup>2</sup>.

Искусство должно представлять жизнь, внешний мир и одновременно чувства и мысли своего создателя. Искусство, как и прекрасное, должно служить непосредственному удовольствию. Но, в отличие от прекрасного, конечная цель и задача искусства в том, чтобы через удовольствие нести высокие нравственные истины, ненавязчиво учить человека добру. И в этом утверждении Кольридж, несомненно, оказывается наследником не только Шеллинга, но и английских философов-моралистов XVIII столетия. Однако, опираясь на их труды, он создает свою, оригинальную концепцию искусства.

Как же осуществляет искусство свою задачу? Кольридж часто возвращается к этому вопросу. Ведь для него, как мы уже говорили, это кардинальная проблема не только эстетики, но и философии и этики. И в решении ее он также остается на позициях, близких английской сенсуалистической философии. Он утверждает, что прекрасное произведение искусства, хотя и выражает высшие трансцендентальные истины, само все же не трансцендентально. Его средства выражения—краски,

<sup>1</sup> См.: Coleridge S. T. Fragment of an Essay on Taste, p. 247—249.

<sup>2</sup> Ср. Шеллинг Ф. В. Система трансцендентального идеализма. Л., 1934, с. 373.

звуки, слова. И воздействует оно поэтому на чувства, и лишь опосредствованно — на воображение и разум.

В связи с этим у Кольриджа возникает знаменитое определение поэзии как вида творчества, который противостоит науке, потому что «непосредственной целью ставит себе не истину, а удовольствие...» (102). Их различие состоит еще и в том, что произведение искусства доставляет удовольствие потому, что составные части такового взаимно друг друга поддерживают и поясняют, в пропорциях своих гармонируя. Поэзия воздействует на людей своим живым соучастием в жизни. Поэзией называет Кольридж все виды искусства, обращенные к чувствам, при условии, что они выражают идеальное. Это и музыка, и стихи, и даже драма. И здесь возникает определенное противоречие. С одной стороны, Кольридж утверждает объективную сущность искусства, подчеркивая материальность его выразительных средств. С другой стороны, как, например, в «Эссе о поэзии или искусстве», на первый план выдвинута идеальная суть искусства. Поэзия, говорит Кольридж, — «явление чисто человеческое, ибо все ее материалы хранятся в душе и все ее результаты предназначены для души» (223—224).

Сама природа становится у Кольриджа «произведением искусства», автор которого — бог. По той же причине «искусство можно было бы определить как посредника между мыслью и вещью или... как союз того, что есть природа, с тем, что есть исключительно человеческое. Оно — образный язык мысли и отличается от природы единством всех частей, объединенных в одну мысль или идею» (224).

Отсюда же исходит и последнее утверждение Кольриджа о сути искусства: оно «должно быть сокращенной формулой природы... цель искусства — передать целое *ad hominem*, и поскольку у каждого человека есть свой идеал природы, постольку появляется возможность высшего совершенства, гармонизированный хаос». Начав с утверждения идеальной сути искусства, Кольридж вновь вынужден вернуться к его «материальному» языку, то есть к объективным средствам выражения идеального. И так, в его «шекспировских лекциях» рождается последнее определение: «поэзия по сути своей — универсальный дух, но тот, который при своем воплощении приспосабливает и применяет окружающие материалы и приспособляется к обстоятельствам»<sup>1</sup>.

Кольридж еще раз подтверждает основополагающий принцип своей эстетики, диалектическое единство противоположностей, — соединение идеального и материального в едином целом. Из этого же возникает и основное требование к искусству: оно должно быть символичным, ибо любое объективное изображение не может быть только самоценным. Помимо этого, оно должно выражать трансцендентальные идеи и образы. Автор поясняет это: художник должен изображать то, что внутри явления, подражать тому, что действует сквозь форму и общается с нами посредством символов.

Символически воспроизводя дух природы, он может надеяться

<sup>1</sup> Coleridge S. T. *Shakespearean Criticism*. Vol. 1. London, 1961, p. 204.



создать вещь абсолютно естественную по своему объекту и истинно человеческую по своему впечатлению. Выражая дух вещи, он схватывает самую ее суть. Именно поэтому, по мнению Кольриджа, хороший портрет — всегда обобщение. Это изображение нужно не для сравнения с оригиналом, но для воспоминания о нем. Однако понятие обобщения совсем не означает у Кольриджа выхолащивания предмета. Напротив, обобщенный образ становится образом-символом.

Кольридж заложил основы теории символов, на которую впоследствии опирались такие виднейшие представители английской эстетики, как Карлейль, Маколи и Рёскин, хотя они совершенно по-разному воспринимали ее. Символ — одно из ключевых понятий в эстетике Кольриджа. Кольридж пишет, что прекрасное — это «настолько полное подчинение материи духу, что материя превращается в символ, посредством которого дух раскрывает себя...» (202).

Символ передает значение того явления, которое нельзя познать рассудком. Познание символа всегда интуитивно и всегда требует интенсивной работы духа. Символ отождествляет субъект и объект, реальное и идеальное, сознательное и бессознательное. В нем они слиты. Но, сливаясь в символе, все они одновременно и противостоят друг другу. Поэтому всякий символ несет в себе известное противоречие и до конца не познаваем. Отсюда и возникает частичная недоговоренность, смутность истинного произведения искусств. Эта недоговоренность и есть основной признак подлинного романтического произведения<sup>1</sup>.

Формулируя концепцию символа, Кольридж, по сути дела, теоретически обобщает собственный поэтический опыт. Многие его стихи и поэмы наполнены сложной символикой. Символы, кочуя из произведения в произведение, стали носителями определенных значений. Лунный свет, звезды, природные явления воплощают в его поэмах («Баллада о старом моряке», «Кристалль» и «Кубла-хан») человеческие чувства, свойства интеллекта, страсти. В художественной форме, подчас затемненной, Кольридж проводит основную тему становления личности и ее взаимоотношений с окружающим миром. Часто эти символы являются не только плодом поэтического воображения, но навеяны чтением философов — идеалистов и мистиков. Иногда он непосредственно заимствует у них свою символику.

Для Кольриджа символ — «это идея, которая по природе своей выходит за пределы чувств, но воплощается в чувственных образах. Символ — результат действия разума и рассудка, способности надчувственной и способности к чувственному познанию, — оба действуют под эгидой воображения... Идея в высшем смысле слова не может быть воплощена ни в чем кроме символа... под символом я подразумеваю не метафору и не аллегорию или еще какую-нибудь языковую форму, но действительную и существенную часть целого, которое он представляет»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. Coleridge S. T. Miscellaneous criticism, p. 29—33.

<sup>2</sup> Coleridge S. T. Biographia Literaria. Vol. 1, p. 100.

Кольридж противопоставляет символ аллегории, в которой он видит простое копирование внешних черт предмета. Он объясняет различие между символом и аллегорией разницей в приемах творчества истинного художника и копииста. Так в его эстетической системе устанавливается разница между подражанием и копированием и как следствие этого — перечисление условий, соблюдая которые можно создать подлинное произведение искусства. В основу своей концепции Кольридж ставит как будто бы и традиционное для эстетики XVIII столетия положение о том, что художник должен подражать природе, но вносит характерное ограничение: подражать лишь прекрасному в природе. Под прекрасным он понимает не внешнюю форму, но внутреннюю суть предмета, не *natura naturata*, но *natura naturans*. Говоря о воспроизведении в искусстве этой последней, Кольридж имеет в виду субстанциональное начало, заложенное божеством как в природе, так и в самом человеке и потому объединяющее их. Именно эта общность и позволяет художнику воспроизвести не внешние признаки объекта, но явление в целом, во всей его сложности, глубине и противоречиях.

По Кольриджу, подражание не просто воспроизведение уже существующего, оно окрашено магией таланта. В подражании существуют два элемента — сходство и непохожесть, — которые противостоят друг другу, взаимопроникают и, сливаясь, создают нерасторжимое единство (см. 225). Только в этом случае произведение, имея сходство с оригиналом, начинает жить самостоятельной жизнью, ибо подчиняется своим особым законам. В нем присутствует единство гения художника и суть изображенного одновременно. Создание его станет тем фокусом, который сосредоточит в себе всю суть изображаемого. Для этого, считает Кольридж, художник на время отказывается от объективной реальности, чтобы вернуться к ней вновь, когда он будет в полной гармонии с ее внутренней сутью и внешним обликом. Так поэт формулирует один из основных законов искусства, сохранивший значение и сейчас. Единство сходства и различия в искусстве так же диалектично, как прекрасное в природе. Из динамики борьбы рождается ощущение сиюминутности происходящего. Само произведение находится как бы в творческом процессе, саморазвивается и ведет самостоятельную жизнь независимо от своего творца, что обуславливает возможность интерпретации произведения. Такая динамика — залог вечности искусства.

Это важнейшее положение Кольриджевой эстетики не было его собственным открытием. Положения о «подражании и копировании», о том, что необходимо изображать не внешнюю, но внутреннюю форму явления, Кольридж заимствовал у А.-В. Шлегеля. Но эти установки органически вошли в эстетическую систему английского философа в дополненном и обоснованном виде. Необходимо отметить, что Кольридж высказывал аналогичные идеи до знакомства со Шлегелем. И это вполне естественно, поскольку они вытекают из его собственной философской доктрины, в которой отразились элементы философии английских сенсуалистов.

Из концепции органического единства внешнего и внутреннего в произведении возникает полемика Кольриджа с Вордсвортом о теории поэтического языка. Ей посвящены многие страницы «*Biographia Literaria*». Как заявляет Кольридж, язык — оружие человеческого разума и искусства. В нем сосредоточены трофеи бывших и оружие будущих завоеваний. Язык поэзии, по его мнению, должен показать ту постоянную деятельность ума, которая необходима поэту, чтобы выразить волнующие его мысли и чувства. Передача вдохновения и энергии, самого движения мысли — вот, по мнению Кольриджа, задача поэзии. Исходя из этой посылки, он оспаривает теорию поэтического языка, разработанную Вордсвортом в предисловии к второму изданию «Лирических баллад». Она вызывает у Кольриджа очень серьезные возражения. Теория Вордсворта, по мнению Кольриджа, не просто ошибочна, но искажает истинную суть поэзии. Вордсворт для него — великий поэт и достойный противник. Тем важнее опровергнуть его ложные, как считает Кольридж, концепции. Ведь именно они становятся причиной неудачных стихов, в которых эмоции автора не адекватны свойствам изображаемых предметов.

Как известно, Вордсворт считал, что языком поэзии должен быть простой разговорный язык. Более того, основываясь на уже известной нам общей формуле «подражания природе», Вордсворт объявил идеальным языком поэзии язык Северной Англии. Вот этот основной тезис поэтической теории Вордсворта и вызвал возражения Кольриджа. Опровержению его посвящены несколько глав «*Biographia Literaria*». Кольридж подробно рассказывает в них об истории творческого союза двух поэтов, плодом которого стал сборник «Лирические баллады». Авторы условились, что Вордсворт будет писать о случаях обыденных и повседневных, а Кольридж — о мистических и сверхъестественных. Уже здесь четко обозначились разные позиции поэтов, обусловившие последующий спор.

Начиная полемику с Вордсвортом, Кольридж разграничивает поэзию и прозу<sup>1</sup>. Слова в прозе должны выражать определенное значение. Они не могут привлекать внимание сами по себе. В поэзии же роль слов иная. Сами по себе они должны быть прекрасны, хотя и не настолько, чтобы нарушать целостное впечатление. В этих положениях Кольриджа — основа для первого возражения Кольриджа Вордсворту: нельзя отождествлять поэзию и прозу, снижать поэтический язык до языка прозы.

Второе возражение подкреплено новым аргументом. Язык поэзии — особенный язык, обладающий метром и ритмом. И поэтому он отличен от языка прозы. Кольридж опровергает доводы Вордсворта о превосходстве языка жителей Северной Англии, утверждая, что ограниченность его возможностей обусловлена социальным положением северного кре-

<sup>1</sup> Ранее он дал простейшие определения каждому виду. «Определение хорошей прозы — нужные слова на нужном месте, хорошей поэзии — самые нужные слова на самом нужном месте» (Coleridge on the Seventeenth Century, p. 616)

стьянства, его экономической отсталостью, территориальной замкнутостью. Теорию Вордсворта он считает неверной еще и потому, что она опирается на частные особенности явления, а не на его общие черты. Ведь Вордсворт зовет народным языком не общеанглийский язык, но местный диалект.

Анализируя стихи Вордсворта, Кольридж устанавливает, что ни содержание их, ни язык не соответствуют теории автора. Там же, где стихи становятся лишь иллюстрацией теории, Вордсворт терпит творческую неудачу. В пример Кольридж приводит известное стихотворение «Мальчик-идиот», послужившее предметом насмешки как врагов, так и сторонников теоретических утверждений поэта.

Спор Вордсворта с Кольриджем отразил новый этап развития романтической эстетики. В этот период на первый план выступает уже не борьба с классицистическими поэтическими нормами, а упрочение и закрепление завоеваний романтизма. Здесь важным становится не отрицание устаревших правил, но усвоение и аргументация новых законов романтической поэзии. На долю Кольриджа и выпала эта миссия. Он подчеркивает основные черты искусства как органического единства индивидуальности его автора и объективных свойств изображаемого предмета, борьбу и единство противоположностей внутри предмета искусства, его «саморазвитие» и открытие в нем новых черт, вечное стремление искусства к идеалу и символическое воплощение в нем этого идеала, особенности языка поэзии, обусловленного содержанием самого произведения, соответствие внутренней и внешней формы произведения как одно из наивысших достоинств его и, наконец, нравственные задачи поэзии и способы их достижения.

Сформулировав все эти категории эстетики, Кольридж переходит к вопросу о том, как создается произведение искусства, как проходит творческий процесс и каким особым даром наделены люди, носящие высокое звание поэта.

Неудивительно, что для Кольриджа звание поэта — высшее звание на земле. Будучи посредником между богом, природой и человеком, он несет людям свет истины и добра. Он не поучает их, но, волнуя их души, зажигает в них святой огонь творчества и жажду знаний. Лишь он один может совершенствовать жизнь и приблизить человека к идеалу.

Поэт обладает всеми свойствами обыкновенных людей, но обладает ими в высшей степени. Он должен иметь «слух североамериканского индейца, выслеживающего врага, и осязание слепого, ощупывающего лицо дорогого ему ребенка»<sup>1</sup>. Испытываемое им самим чувство прекрасного он обязан передать другим людям, превращая их в деятельные творческие личности. Он должен составить цепи ассоциаций, которые могут создать совершенные образы, выраженные в соответствующей форме и соответствующим языком<sup>2</sup>. Эти образы не могут быть заимствованы непосредственно из природы, их должен одухотворить

<sup>1</sup> Coleridge S. T. Letters. Vol. 2, p. 810.

<sup>2</sup> См. Coleridge S. T. Shakespearean Criticism. Vol 2, p. 61.

талант, а главное, они должны нести великую общую идею, объединяющую их<sup>1</sup>. Поэт—мудрец, но он обладает ясным взглядом ребенка, сохраняя его в мудрости своей. Душа его не должна быть затемнена повседневными заботами и сиюминутными интересами. Одаренных людей отличает чрезвычайная сосредоточенность на изображаемом предмете. Это позволяет им представить знакомый предмет так, чтобы вызвать у других чрезвычайно яркие впечатления от него<sup>2</sup>.

Наивысшей степени все эти свойства творческой природы присущи гению, этому концентрированному выражению творческой мощи. «...Взирать на творения Веков Минувших и нынешнего через призму свежих, ничем не замутненных чувств, которые, по манию творца, вдруг начинают бить ключом.—все это свидетельства ума, чувствующего, где скрыты загадки мира, и способного их разгадывать». К признакам, которые<sup>1</sup> выделяют его «из среды просто талантливых», относятся «умение переносить впечатления и чувства детских лет в пору зрелости, сохранить младенческое изумление перед миром и обладать способностью соединять его со свежими впечатлениями каждого прожитого за сорок лет жизни дня...». И далее: «изображать знакомые, обычные предметы так, чтобы пробуждать в душе читателя чувства, схожие с его собственными, придавать изображаемому свежесть восприятия, вызывать душевный и физический подъем—вот главная заслуга гения» (86).

В поэзии в такой же мере, как и в философских исследованиях, гений заявляет о себе наиболее ярко тогда, когда он открывает новые стороны давно известных истин,—он извлекает старые истины из состояния забвения, в которое они ввергнуты потому, что признаны всеми.

Итог своим рассуждениям о гении Кольридж подводит следующим определением: «...здоровый смысл—Тело поэтического гения, Фантазия—его Одеяние, Движение—его Жизнь, Воображение же—Душа, пребывающая везде и в каждом и преобразующая все в единое грациозное и разумное целое» (104).

Произведение, созданное на взлете творческого гения, и есть идеальное создание искусства. В нем невозможно что-либо изменить, ибо оно совершенно. «Я смело берусь утверждать, что легче вынуть голыми руками камень из основания египетской пирамиды, чем изменить слово или даже его место в строке у Мильтона или Шекспира...» (50). Гений творит с таким напряжением всех душевных сил, что в определенный момент ему открывается гармония прекрасного в природе и сама природа говорит с ним.

Осуществление замысла возможно только спонтанно с его возникновением, как бы на одном дыхании. Это требование стало одним из основных в романтической эстетике. «Сам акт поэтического творчества приводит его или может привести в состояние необычного душевного

<sup>1</sup> См. Coleridge S. T. Shakespearean Criticism Vol. 2, p 64

<sup>2</sup> Ibid

экстаза, которое оправдывает, более того, требует соответственно таких форм выражения, которые правдиво, хотя, возможно, и не до конца могли бы передать трепет любви, чувства страха, гнева или ревности. На первый взгляд кажется, что в таком состоянии поэт не может задумываться о средствах и тем более исправлять свои произведения. Но это совсем не так. Богатство звуков, образов, заимствованных из природы, склад стиха — все, чем так отличается талантливое произведение, хотя и определяется действием воображения, тем не менее есть и результат строгого отбора и размышлений автора. Энергия мысли — тот главный стимул творчества, который придает ему глубину и значительность. «Не существовало еще ни одного великого поэта, который не был бы одновременно и глубоким философом. Ибо поэзия — это цветок, благоухающий запахом человеческих знаний, человеческих мыслей, страстей, чувств, языка» (109). Так формулирует Кольридж свою мысль о единстве рационального и интуитивного в литературном творчестве и в самой природе гения.

В своей поэзии Кольридж неоднократно пытался изобразить творца. Одной из таких попыток был удивительный по своей силе и образности «поэтический отрывок Кубла-хан». Стихотворение и до сих пор остается загадочным, ибо автор в пространном предисловии постарался как можно таинственнее обставить историю его возникновения. По-видимому, изложенных здесь Кольриджем событий никогда не было. Рассказ же о них был только искусной мистификацией, предназначенной для того, чтобы привлечь внимание к стихам. Само стихотворение служит одной из оригинальнейших попыток воссоздать в поэтических образах-символах творческий процесс. Кольридж рисует великолепные картины, внешне не связанные друг с другом. Тут и роскошный дворец восточного хана и образы природы, его окружающей, сверкающих ледяных пещер, бурно бегущей реки, пышных садов. Эти описания сменяются портретом поющей девушки, а затем молодой женщины, взывающей к любовнику-демону. Отрывок завершается описанием вдохновенного безумца поэта. По-видимому, в этих пестрых динамических образах Кольридж пытался представить движение мыслей и чувств, обуревающих поэта в процессе творчества. В символических образах девушки-музы, женщины-страсти, бурной реки воображения, ледяных пещер рассудка он стремился передать моменты творческого экстаза, порывы души. Возникший в конце стихотворения образ поэта-пророка перекликается с образами лучших стихотворений западных романтиков — Новалиса, Блейка, Вордсворта, с лирическими героями русских поэтов — Пушкина и Лермонтова, Тютчева и Баратынского.

Грозный он пророк!  
 Как строгий взор его глубок!  
 Его я кругом обнесу!  
 Глаза смежите в страхе, он  
 Был млеком рая напоен,  
 Вкушал медвяную росу...

(Пер. В. Рогова).

Интересно, что буквально такими же словами описывает Кольридж поэт в «Biographia Literaria». Ту же попытку философского обобщения процесса творчества в единстве с природой мы встречаем в стихотворении «Эолова арфа», где он сравнивает душу поэта с воздушной арфой, настроенной на таинственные дуновения ветерка и воспроизводящей их в своих звуках: она — «душа всему, что движется навстречу» (пер. В. Рогова).

Очевидно, что для восприятия необычайно сложных явлений поэт должен обладать многими качествами. И они должны быть неразрывно связаны. Такой связующей нитью Кольридж, подобно многим поэтам-романтикам, считает воображение. В отличие от интуиции, качества пассивного, воображение наделено необычайной энергией и выступает посредником между чувствами и разумом.

Кольридж объясняет действие воображения и его законы в полном противоречии с классицистическими канонами. Он разрабатывает новые идеи и придумывает новые формулировки и термины. Кольридж часто выражается запутанно и сбивчиво, иногда ему просто не хватает слов. Объясняя закон единства во множестве, он придумал новый термин — «multeity». То «множество в единстве», которое, как мы видим, составляет прекрасное в искусстве, есть результат деятельности «эземпластичного» воображения. Только оно способно создать образы, где нераздельны составные части и где все одновременно противоречиво и едино. Именно воображение, по мысли Кольриджа, и есть та черта, которая отделяет человека от животного. Ибо только оно позволяет интеллекту развиваться<sup>1</sup>

Но воображению нужно постоянно питаться образами чувств, высокими нравственными требованиями, его нужно подкреплять созерцанием прекрасных произведений. Кольридж не устает напоминать, что для работы воображения необходима постоянная деятельность души, неубывающий душевный подъем и сильные страсти. Эти извечные источники воображения предохраняют художника от бездействия и лени<sup>2</sup>.

Как и у других романтиков, воображение превращается у Кольриджа в основу морального совершенствования и творческой активности всего человечества; законы, по которым оно развивается, созданы на основе все того же органического единства, которое объединяет мировую душу, человека, природу и искусство. Всеобщность этих законов и органичное слияние образов в воображении составляет его отличие от близкой ему фантазии. Их различие Кольридж видит главным образом в том, что фантазия соединяет картины, которые не имеют ни нравственной, ни естественной связи, но лишь совпали случайно. Воображение соразмеряет образы и придает единство разнообразию. Оно видит все в едином. Материалы фантазии уже готовы. Их нужно только скомпоновать. В воображении, напротив, ум порождает для увиденного собствен-

<sup>1</sup> См.: Coleridge S. T. Miscellaneous Criticism, p. 195.

<sup>2</sup> Ibid., p. 195.

ную форму. Фантазию Кольридж считает не творческим качеством, а видом пассивной памяти, освобожденной от закономерностей времени и пространства. Она руководствуется лишь одним правилом — свободой выбора и законами ассоциации. Воображение — сила прежде всего созидательная, живой непреложный закон действия и противодействия внутренних, самозарождающихся, бесконечных сил. Они не в состоянии побороть друг друга. Победа каждой из них есть одновременно и ее поражение. И поэтому исходом борьбы может быть не что иное, как вечная борьба, в которой они стремятся к совершенству, но никогда не достигают идеала.

Кольридж видит различие между эпическим воображением, образцом которого служит Мильтон, и драматическим, пример которого он находит, конечно, в Шекспире. Для первого характерно синтезирующее начало, эпический поэт, отдаляя от нас изображаемое, объединяет все в целостный образ. Драматическое воображение, напротив, приближает образ к нам, укрупняя и детализируя его<sup>1</sup>. Вера Кольриджа в творческую активность интеллекта и воображения, которые способны не только компоновать образы, но и создавать из них нечто новое, и утверждение роли воображения как силы нравственной, способной преобразовать ум и сердце человека, а значит, и всего человечества<sup>2</sup>, имели огромное значение для развития эстетической мысли в Англии.

Своей задачей Кольридж считал установить внутренние законы, обязательные не только для литературы, но и для литературной критики. Ведь истолкование творчества, объяснение широкой публике замысла художника необходимо для ее духовного развития. Но создать основы романтической критики прежде всего означало найти непреложный метод, которым она руководствовалась бы при анализе произведения. В 1818 году поэт опубликовал большую работу под названием «О методе», в которой были выработаны принципы, предопределившие развитие английской критики последующих времен. Однако, обнаружив верный диалектический подход к критическому анализу, Кольридж увидел его истоки в идеалистической философии и в религии. Эти ложные концепции имели свое объяснение. В начале XIX века преодоление механистического материализма, как мы уже упоминали, было возможно только на идеалистической основе. Поэтому Кольридж последовательно выводил идеи о всеобщем единстве развития человека и природы из развития и трансформации мировой души.

В своем представлении о методе он близок Канту, дополняя его теорию диалектическими элементами и применяя их к анализу искусства. У Кольриджа не найти детально разработанной системы анализа произведения, да это и не было его целью. Он лишь набрасывает общую схему литературной критики. Подобно тому как в построенной им эстетике воплощалась его нравственная система, в критическом методе

<sup>1</sup> См.: Coleridge S. T. Miscellaneous Criticism, p. 436.

<sup>2</sup> См.: Coleridge on the Seventeenth Century, p. 595.



Кольриджа воплотился выработанный им метод, который был, по его мнению, необходим и в процессе познания жизни.

Как же понимает Кольридж роль и задачи критики? Она должна устанавливать принципы творчества, а вовсе не снабжать читателя правильными суждениями о том, что написано другими (см. 139). Принципам критики посвящена одна из «шекспировских лекций» философа — лекция 1812 года. Хотя в этот период Кольридж все более решительно становится на позиции идеализма, его практическая критика представляет особую область, где еще сильны сенсуалистические тенденции. Его понимание метода критического анализа, как и у английских эмпириков, исходит из толкования «человеческой природы», то есть свойственной человеку системы восприятия действительности, организации мышления и превращения впечатлений внешнего мира в элементы творчества. Подчеркнем, что речь у Кольриджа идет именно о сенсуалистической основе практического анализа, хотя основой метода служили идеалистические концепции. (Этот дуализм мышления поэта проявился и в его творчестве.)

Критик, по Кольриджу, обязан понять законы таланта, его развития, его индивидуальные особенности и исходить из них в своих суждениях. Метод критики, как он считает, должен сочетать принципы дедукции из общефилософских законов с интуитивным проникновением в ткань исследуемого произведения. Метод Кольриджа не статичен. Он меняется и совершенствуется. Но основой его по-прежнему остается закон «органического единства». Поскольку он определяет единство формы и содержания произведения, постольку «органическая форма — форма внутренняя, она возникает из самого произведения и в полноте своего развития идентична совершенству его внешней формы» (с. 405). Критик должен исследовать эту внутреннюю форму, проследить ее развитие в единстве с содержанием и с отразившимся в ней историческим фоном. И здесь вступает в силу исторический принцип критики. В отличие от классицистов, применявших к разным эпохам один и тот же критерий, Кольридж требует внимания к исторически сложившимся условиям творчества.

В связи с этим появляется и требование к критику подробно анализировать обусловленную временем психологию литературного произведения. Он считает этот анализ центральной задачей критического разбора. Это наиболее верный путь к изучению метода и приемов самого автора, к пониманию духовного мира писателя, его эстетических взглядов и философских представлений. Психологизация критики, которой требует Кольридж, противопоставлена им доктринерским методам классицизма. И наконец, для верного толкования художественного произведения необходимо соблюдать «моральный» принцип критики. Задача критика — разобраться в том, какие цели преследует писатель, какие нравственные нормы он провозглашает.

Так формировался метод романтической критики. Этот метод дал Кольриджу возможность по-новому трактовать коренные вопросы те-

ории искусства. Опираясь на него, критики могли не только оценить творчество отдельных художников, но и определить законы нового романтического искусства в целом и одного из наиболее важных его жанров — романтической драмы.

Вопросы теории драмы принадлежат к самым острым в полемике Кольриджа с теоретиками классицизма. Он рассматривает эти вопросы с романтических позиций. Критик исходит из заимствованного у А.-В. Шлегеля деления драмы на классическую и романтическую. В отличие от построенной по строгим правилам классической драмы в романтической все подчинено задачам сохранить неразрывность целого. Именно эта целостность впечатления и возбуждает чувство возвышенного и прекрасного<sup>1</sup>.

Подобно самой жизни, романтическая драма сочетает самые разные элементы. Ее нельзя назвать ни трагедией, ни комедией. Это позволяет ей одновременно быть и национальной драмой и общечеловеческой, обращаться к театральной аудитории в целом и апеллировать к чувствам и мыслям отдельной личности. Вслед за Шлегелем Кольридж противопоставляет романтическому театру античный, которому приписывает субъективность, излишнюю рассудочность, смешение поэзии и нравочечений.

Кольридж приходит к выводу, что романтическая драма, в отличие от античной трагедии, обладает своими законами. И одним из них он считает постоянное движение действия. При этом в драме романтизма он считает необходимым сохранить лишь одно из «трех единств», провозглашенных античной, а затем и классицистской трагедией. Это правило «единства действия». В нем Кольридж видит проявление «органического» принципа драматургии, который в свою очередь помогает «единству интереса». Этот психологический принцип составляет и цель и смысл драмы и ту атмосферу духовного единения, которая создается во время спектакля. Именно она, объединяя в целостный организм все потоки движения пьесы, охватывает и персонажей и сюжетные линии, позволяя создать на сцене иллюзию действительности. Развитие противоположностей, назревание конфликта и последующий синтез обусловлены единым принципом стремительного сквозного действия. Противоречия разных частей взаимосвязаны и не могут существовать одно без другого. Здесь сохранено их взаимодействие.

Одним из главных условий выполнения этого принципа Кольридж считает близость мыслей и действий героев духовным стремлениям зрителей. При этом он противопоставляет те приемы, с помощью которых осуществлен принцип единства действия в классицистической и романтической драме. В то время как в первой устранено все, что не связано прямо с основной линией сюжета, в романтической драме поступки, не зависящие от основных событий непосредственно, органически вплетены в главную сюжетную линию. Это, как он считает, углубляет и психологически уточняет характер героя.

<sup>1</sup> См.: Coleridge S. T. Miscellaneous Criticism, p. 149

Обладая «единством интереса», романтическая драма должна привлекать зрителя и держать его в постоянном напряжении. Она должна возбуждать в театральной аудитории душевное волнение и психологическое предрасположение к восприятию происходящего на сцене. Одним из основных условий создания «романтической драмы» у Кольриджа стало ее обращение к зрительскому воображению. В этом отношении, как он полагает, особенно велика роль «драматической иллюзии», которая активизирует воображение зрителя и ведет его к осмыслению не только душевных качеств персонажей пьесы, но и своих собственных. Теории «драматической иллюзии» Кольридж уделяет особое внимание, стремясь обосновать влияние сценического действия на зрителей и роль его в нравственном совершенствовании человечества. Но вместе с тем его задачей было показать несоответствие правил классицизма и эффекта «театрального действия».

В самой структуре «романтической драмы» заложены предпосылки для создания определенной иллюзии. Здесь сходство и различие сочетаются так же, как и в природе. Драматическая иллюзия предопределена психологической достоверностью поведения героев и строгой мотивированностью их поступков.

Кольридж объясняет возникновение иллюзии у зрителя, следящего за спектаклем, особым состоянием души. Повышенный эмоциональный настрой зрителя, находящегося во власти иллюзии, заставляет его подчиняться воздействию вымысла, зритель как бы заключает с театром своеобразный договор, сознательно и добровольно соглашается на обман.

Создать у зрителя подобное настроение может лишь художник, обладающий огромным талантом. Таким художником он считает Шекспира. В нем воплотились для Кольриджа все те свойства, в которых он видит сущность романтического творчества. Ему посвящена важнейшая теоретическая работа Кольриджа «Лекции о Шекспире», которые он в разное время читал на протяжении более чем пятнадцати лет, и многие страницы «*Biographia Literaria*».

Шекспир, как считает Кольридж, гениально уловил основной закон прекрасного — воссоздание противоречивых движений человеческой души. Борьба противоположных начал достигает в его драмах высшей степени, раскрываясь здесь в конкретных образах и ситуациях. Развитие и духовное обновление личности — основная проблема его произведений. Однако это не означает, что Кольридж не видел в шекспировских пьесах ничего более достойного внимания, чем характер. Он находит в разборе героев своего любимого драматурга повод для глубоких философских раздумий, для пересмотра принятых в его время литературных теорий.

Процесс «психологизации» литературной критики в работах Кольриджа идет именно путем анализа персонажей Шекспира, а затем анализа духовного мира их создателя. В его лекциях возникает портрет драматурга — человека и художника, наделенного необычайно богатым духовным миром и силой воображения. Кольридж видит в любимом

драматурге поэта-философа, который может донести до зрителя самые сложные истины, воплощая их в живых и прекрасных образах. Эти образы, как думает Кольридж, взяты прямо из жизни и все же имеют философское, символическое значение. Он объясняет возникновение этих образов поразительной способностью драматурга сохранять равновесие между пылкой фантазией и умением сдерживать ее.

Большая часть «шекспировских лекций» Кольриджа — это полемика с противниками драматурга или его слепыми поклонниками. Так, одна из них полемически названа «Способность суждения Шекспира равна его художественному гению». Здесь поэт вступает в резкий спор с Вольтером и его сторонниками, которые видели в Шекспире слепую природную силу, инстинктивно воспроизводящую основные черты бытия. Кольридж все время подчеркивает, что любой, даже самый гениальный писатель должен руководствоваться определенными правилами. У романтического художника, каким он считает Шекспира, эти правила одновременно и цель и средства. Поэтому определять их можно с особой осторожностью, выяснив прежде, как складывались они в душе поэта и какая цель их определяла.

Именно поэтому так труден для исследования Шекспир. Способность суждения у него — это совокупность многих качеств. В противопоставлении таланта и способности суждения Кольридж видит чудовищное искажение правды искусства. Сам он уверен, что природная одаренность и мастерство неразрывно связаны. Более того, именно способность суждения Шекспира, по убеждению критика, свидетельствует о его гениальности. Ведь гений способен всегда трезво оценить свое творение, хотя корни его и уходят в подсознательное. Поэтому Кольридж и может возразить Вольтеру. Тот считает, что способность суждения — это способность механическая. Конечно, говорит Кольридж, ею Шекспир не обладает, ибо его способность суждения основана на ощущении органического единения всех свойств души. У него даже страсть выражает нравственные нормы, даже безумие и прихоть суть проводники мудрости. По словам Кольриджа, нравственные принципы коренятся в основных законах драмы. Во всем развитии шекспировской пьесы сказывается отношение автора к проблемам морали, и оно всегда оказывается органической ее частью. Шекспир не только отправная точка рассуждений Кольриджа об искусстве, но и конечное их выражение, тот идеал художника, который, по мысли Кольриджа, способен преобразовать и отдельного человека и весь мир.

Хотя эстетические взгляды Кольриджа не были приведены в стройную, единую систему, они сыграли огромную роль в становлении теории искусства романтизма в Англии, отразив существеннейшую перемену в его теории и практике. Кольридж применил к эстетическим проблемам философские методы исследования. Диалектический принцип органического единства пронизывает все его рассуждения и об искусстве и о художественном творчестве. Новый метод Кольриджа требовал конкретного анализа исследуемого произведения, изучения каждого

отдельного этапа в развитии искусства в связи с историческим и психологическим подходом к творчеству и с конкретной исторической обстановкой.

Кольридж подверг всесторонней критике законы классицизма, определив его жизнеспособность и действенность только на определенной стадии художественного развития. Он доказал несостоятельность притязаний классицистических правил (в частности, «трех единств») на всеобщее значение. Критик выдвинул новый принцип «единства интереса», который в свою очередь лег в основу «теории драматической иллюзии». И наконец, он заявил, что романтическая драма есть произведение глубоко философское, а романтический художник воплощает в одном лице творца, моралиста и философа. На эту формулировку опирались эстетики и критики последующих поколений. И хотя, как мы видели, многие из положений Кольриджа (принцип «органического единства», «подражания и копирования», роли воображения в творчестве и некоторые другие) не были его собственными открытиями, а некоторые из них были предвосхищены немецкими идеалистами, большая часть их на конкретном материале раскрывалась только в его работах.

Намечая новый этап в развитии эстетики, литературная теория Кольриджа имеет не только историческое значение. В идеалистической форме, свойственной общему движению философской мысли его эпохи, он выдвинул замечательные по своей глубине и прозорливости положения, принципиально важные для оценки литературного процесса как в прошлом, так и в настоящем. Идеализм философских и эстетических воззрений соединяется у Кольриджа с диалектическим подходом, который особенно проявлялся в понимании природы сознания и искусства. Консерватизм его политических воззрений не исключал критического подхода к явлениям буржуазной действительности. Хотя попытка Кольриджа найти разрешение общественных противоречий в религии и искусстве носит реакционно-утопический характер, внутренний пафос его творческих исканий все же определяется обостренным ощущением этих противоречий, возникшим в ранний, революционный период творчества, когда писатель верил в возможность их реального и радикального разрешения.

Влияние его было таким глубоким отчасти потому, что он был не только теоретиком, но и замечательным поэтом. Его эстетические идеи как бы проверяются и подтверждаются его произведениями. Благодаря им они приобретают большую авторитетность. Почитатели поэзии Кольриджа не могут поверить, что ее питала ложная система представлений. Мысли, которые воплощены в его стихах, внушают доверие. И если философия, бесспорно, стимулирует поэзию Кольриджа, то поэзия в свою очередь стимулирует философию. Так же бесспорно и то, что в своих теоретических построениях Кольридж обобщал свой собственный опыт художника не менее, чем опыт великих мастеров эпохи Возрождения, о которых он так много и так любовно писал.

Соображения Кольриджа об искусстве становятся ключом к его

собственному творчеству, к сожалению, рано оборвавшемуся. Поэма «Старый моряк», неоконченные «Кристалль» и «Кубла-хан», десяток лирических стихотворений составили веку в английской поэзии, по своему не менее важную, чем его теоретические сочинения. Они доказали, что символика и фантастика могут передать сложный, дисгармоничный мир современника Кольриджа — свидетеля коренных преобразований в обществе, то равновесие мысли и эмоции, содержания и формы, образов и звукописи, которые проповедовал Кольридж в своих лекциях и книгах.

---

---

BIOGRAPHIA LITERARIA.  
или ОЧЕРКИ МОЕЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СУДЬБЫ  
И РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЛИТЕРАТУРЕ

---

ГЛАВА I

*Причины, побудившие автора взяться за перо.—  
Первая публикация.—Как автор развивал свой вкус  
в школе.—Влияние современных писателей на юные  
умы.—Сонеты Байлза.—Сравнение поэтов до и  
после мистера Попа.*

Судьба сложилась так, что имя мое стало упоминаться в печати и в обществе чаще, чем я сам мог ожидать, принимая во внимание мои весьма малочисленные литературные труды, выпущенные к тому же довольно ограниченным тиражом, а также мое уединенное существование и дальность расстояния, отделявшего меня от мира литературных и политических интересов. Чаще всего меня упоминали, когда хотели обвинить в том, в чем я был решительно не повинен: писали о каких-то моих принципах, о которых я и сам не имел ни малейшего представления. Тем не менее, если бы у меня не было иных поводов и побуждений, кроме уже упомянутых, я не стал бы утруждать читателя своими оправданиями. В чем состоят дополнительные причины, побудившие меня взяться за перо, станет ясно из последующих страниц. Читатель обнаружит, что написанное здесь меньше всего касается меня лично. Я принялся за этот труд главным образом для того, чтобы придать определенную последовательность своим размышлениям, частично же для того, чтобы изложить некоторые достаточно противоречивые суждения, которые были навеяны определенными обстоятельствами, но в еще большей степени для того, чтобы познакомить читателя с моими взглядами на Политику, Религию и Философию и показать возможность применения философских принципов к поэзии и критике. Но из всех приведенных мною причин далеко не последней было желание прояснить, насколько это возможно, суть затянувшегося спора об истинной природе языка поэзии и вместе с тем с наибольшей беспристрастностью определить реальные особенности *поэтического* дарования художника, чьи сочинения впервые породили этот спор, принимающий время от времени размеры настоящего пожара.

В 1794 году, на пороге возмужания, я опубликовал

небольшой том юношеских стихов<sup>1</sup>. Они были встречены публикой с некоторой долей одобрения, но уже тогда, несмотря на молодость, я понимал, что эти похвалы расточались мне не столько за какие-то яркие достоинства моих стихов, сколько потому, что в них содержалось обещание будущих лучших произведений. Критики того времени, как самые благосклонные, так и самые суровые, сходились в одном: они утверждали, что поэтический язык моих стихов невнятен, напыщен и изобилует новы-ми, надуманными двойными эпитетами\*. На первый उपрек я могу ответить, что действительно такие промахи весьма трудно обнаружить в собственных сочинениях; мой разум в те времена не был еще достаточно дисциплинирован, и советы авторитетных людей не могли разрушить моих личных убеждений. Довольствуясь тем, что идеи, каковы бы они ни были, невозможно изложить иначе, чем это было мною сделано, я совсем позабыл спросить у моих критиков, не требуют ли эти идеи такой степени внимания, которая несовместима с природой и назначением поэзии. Эта критика в первую очередь, хотя и не исключительно, относится к стихотворению «Религиозные размышления»<sup>3</sup>. Все остальные критические замечания я полностью принял, и не без искренней благодарности за столь дружеские наставления тем, кто критиковал меня — в личном общении или же публично. В последующих изданиях я недрогнувшей рукой вычеркнул двойные эпитеты и сделал все возможное, чтобы обуздать многословие, а также пышность мысли и поэтического языка; хотя, по правде говоря, эти сорняки юношеской поэзии проникали в мои более крупные произведения с таким

\* В назидание молодым авторам можно указать на опыт таких авторитетов, как Мильтон и Шекспир. Драматическая пастораль Мильтона «Комус» и другие его ранние сочинения изобилуют двойными эпитетами, а в «Потерянном рае» их уже очень мало, что же касается «Возвращенного рая», то там их вообще нет. То же самое можно сказать и о сочинениях нашего великого Драматурга — «Напрасные усилия любви», «Ромео и Джульетта», «Венера и Адонис», а также «Лукреция», «Король Лир», «Макбет», «Отелло» и «Гамлет». Лучше всего, наверное, сформулировать правило использования двойных эпитетов таким образом: они закономерны, если уже обрели право на существование в языке — это, например, такие слова, как «blood-stained» («забрызганный кровью»), «terror-stricken» («объятый ужасом»), «self-applauding» («самовосхваляющий»); можно рискнуть использовать новый двойной эпитет только в том случае, если он уже появился в тексте другого автора, но при этом составляет одно слово, а не два, соединенных в одно милостью дефиса. Английский язык, в котором почти нет падежей, по самому своему строю не годится для сложных слов. Если писателю пришлось в голову новое сложное слово, он должен попытаться выразить свою мысль иначе, и тогда, возможно, в поисках иного выражения той же мысли он найдет другое слово — оно-то и окажется наиболее уместным. «Tanquam scopolium sic vites insolens verbum»<sup>2</sup> — вот мудрый совет Цезаря римским ораторам, и эта заповедь как нельзя более подходит для тех, кто пишет на английском языке. И все же не забудем, что именно Цезарь написал трактат по грамматике с целью привести в соответствие народный язык с принципами логики и универсальной грамматики.



дружным проворством, что я иной раз вынужден был отказаться от прополки сада из боязни нанести вред цветам. С тех пор вплоть до сегодняшнего дня я под своим именем не опубликовал ничего такого, что дало бы основание анонимной критике призвать меня в качестве ответчика. Даже по поводу трех или четырех стихотворений, вошедших в тот же сборник, что и стихотворения моего друга<sup>4</sup>, было сказано немного, но и это немногое было сосредоточено на все тех же или почти на тех же недостатках, хотя, я убежден, не всегда справедливо, особенно в тех случаях, когда речь шла о якобы чрезмерном украшателстве и о скованном и замысловатом поэтическом языке. Разрешите к тому же заметить, что даже в давние времена, когда я еще писал мои юношеские стихи, я отдавал предпочтение более простой и естественной речи, в этом смысле я проявлял ничуть не меньшую проницательность, чем ныне. Но мое понимание было сильнее моих возможностей воплотить это на бумаге, и недостатки языка, хотя они и объяснялись частично ложным выбором темы и желанием облечь в поэтическую форму абстрактные, метафизические понятия, которые, как мне тогда казалось, открывали передо мной совсем новый мир, в то же время проистекали частично, конечно, из неподдельной робости моего скромного таланта. В годы юности и возмужания я благоговел перед писателями, которые возродили в литературе мужественную простоту греков и наших старых поэтов; я поклонялся им с таким энтузиазмом, что внушил себе самоуверенную надежду, что могу писать в таком же духе. Быть может, нечто подобное переживали и другие, но все же мои ранние стихотворения отличались некоторой свободой и простотой; и то и другое я, возможно, недостаточно усвоил, ибо они не оказали влияния на мои последующие сочинения.

В школе я имел счастье и неоспоримую привилегию учиться у очень умного, хотя и строгого, наставника<sup>5</sup>. Формируя мой вкус, он\* научил меня предпочитать Демосфена— Цицерону, Гомера— Феокриту, а Вергилия— Овидию<sup>6</sup>. Он приучал меня сравнивать Лукреция (в тех выдержках, которые мне были известны), Теренция и особенно более целомудренные стихотворения Катулла<sup>7</sup> не только с римскими поэтами так называемых серебряного и бронзового веков, но даже с поэтами императора Августа<sup>8</sup> и, опираясь на простой здравый смысл и законы

\* Преподобный Джеймс Бойер. В течение многих лет он был главным наставником грамматической школы при Христовом приюте.

универсальной логики, видеть и отличать превосходство первых как в умении раскрыть истину, так и в способности выразить национальные черты и во взглядах и в поэтическом языке. Изучение греческих поэтов-трагиков сочеталось не только с чтением, но и с подготовкой специальных заданий, связанных с творчеством Шекспира и Мильтона,—чтобы сделать домашнее задание и при этом не вызвать раздражения нашего учителя, надо было потратить уйму времени и сил. Именно от моего наставника узнал я, что Поэзия самых возвышенно-гармоничных, равно как и самых страстно-беспорядочных, од заключает в себе определенную логику, не менее строгую, чем логика науки; ее труднее постичь, ибо она менее заметна, сложна и зависима от множества неуловимых, мимолетных причин. Истинно великие поэты, говаривал наш учитель, всегда не только знали, какое слово уместно в том или ином контексте, но и точно определяли его место в предложении; и я очень хорошо помню, как, подобрав синонимы Гомера в издании Дайдамуса, он требовал, чтобы мы умели объяснить, почему у Гомера фигурирует тот, а не другой синоним, в чем состоит своеобразие каждого из них и как они сочетаются с текстом оригинала.

Что касается наших сочинений по английской словесности (по крайней мере в последние три года обучения в школе), то он имел обыкновение бранить нас за каждую фразу, метафору, образ, которые противоречили здравому смыслу, или в тех случаях, когда ту же идею можно было выразить более ярким, точным и вместе с тем более простым языком. Он питал отвращение ко всем нашим лютням, арфам, лирам, музам, изящным искусствам, вдохновению, Пегасу, Парнасу и Гиппокрене. Я как будто и сейчас слышу, как он восклицает: *«Лютня? Арфа? Лира? Перо да чернила, юноша, вот что у вас, и не более того! Муза, малыш, муза? Да она у тебя похожа на дочь твоей няньки! Пиерийский источник!»*<sup>9</sup> *Да нет, всего-навсего насос, которым воду качают!»* Более того, он составил список запрещенных вступлений, сравнений и примеров, которыми решительно нельзя было пользоваться в сочинениях. Среди запретов запомнился мне один—запрет сравнивать что-либо с плодом марциnellы, поскольку он напоминал слишком многое; хуже этого считались лишь сравнения с Александром и Клитом; примеры с Александром и Клитом приводились независимо от темы рассуждений. О тщеславии? Александр и Клит<sup>10</sup>. О лестях? Все те же Александр и Клит. О гневе? Пьянстве?

Гордости? Дружбе? Неблагодарности? Запоздалом раскаянии? Решительно все сводилось к Александру и Клиту. Когда же дело наконец дошло до того, что для похвалы земледелию потребовались мудрые соображения, вроде такого, например: будь в руках у Александра плуг, он не сразил бы своего друга мечом,—когда дошло до этого, Клит был всенародно изгнан со страниц наших сочинений *in secula seculorum*<sup>11</sup>. Я иногда осмеливаюсь думать, что такого рода список запрещенных слов и выражений, своего рода *index expurgatorius*<sup>12</sup>, состоящий из давно всем надоевших, но постоянно употребляемых фраз, вводных и промежуточных, включающий целый набор всяческих «ячеств», и льстивых «вычеств», и тому подобного словесного мусора, не вредно было бы вывесить в наших судах и обеих палатах парламента, что явно пошло бы на пользу людям, ибо сэкономило бы массу времени и во сто крат облегчило бы жизнь министрам его величества; но больше всего от него выиграли бы наши адвокаты и их клиенты, обращающиеся в палату общин с прошениями.

Но так или иначе у нашего наставника была одна привычка, которую я не могу обойти молчанием, так как она достойна всяческого подражания. Ссылаясь на недостаток времени, он не тут же возвращал нам наши сочинения на разные темы, так что они постепенно у него скапливались. Затем, *разложив их перед собой*, он начинал вопрошать автора, не могло ли то или иное место в сочинении с таким же успехом быть подтверждением любого другого положения; если за сим не следовал сколько-нибудь вразумительный ответ и в сочинении обнаруживалось еще хотя бы одно такое неопределенное место, следовал бесповоротный и окончательный приговор: учитель рвал сочинение на части и требовал, чтобы было написано новое на ту же тему; разумеется, при этом он не отменял и старого задания. Надеюсь, читатель извинит меня за дань памяти этому суровому человеку, который часто вторгается в мои сновидения и заставляет мою слепую фантазию толковать болезненные ощущения расстроенного сна; ничто не может стереть в моей душе чувство глубокой благодарности к этому человеку за то, что он старался нам привить высоконравственные и разумные принципы. Благодаря ему мы пришли в университет с отличными знаниями латыни и греческого и весьма сносно знали древнееврейский. Однако познания в классической литературе и искусстве не исчерпывали всего того, что мы получили от этого ревностного и добросовестного наставника. Теперь нашему учителю да-

рованы последние награды, он отягощен годами и почетом, особенно дорого ему уважение милой его сердцу школы, интересами которой он все еще живет, школы, в стенах которой он и сам получал образование, а потом остался преданным ее слугой на всю свою долгую жизнь.

По причинам, которые здесь не место анализировать, образцы искусства прошлых времен, как бы прекрасны они ни были, не производят на молодой ум столь же яркого впечатления, как шедевры современных талантливых людей. Мой собственный, отягощенный опытом разум, «*ne falleretur rotundo sono et versuum cursu, concinnis et floribus; sed ut inspiceret quidnam subesset, quae sedes, quod firmamentum, quis fundus verbis; an figurae essent mera ornatura et orationis fucus; vel sanguinis e materiae ipsius corde effluentis rubor quidam nativus et incalescentia genuina*»<sup>13</sup>, преодолел все преграды, мешавшие ему оценить прекрасное и насладиться им. То, что я был подготовлен к чтению сонетов и более ранних сочинений мистера Баулза<sup>14</sup>, лишь усилило мои впечатления, удвоило восторг. Молодому человеку кажется, что великие творения прошлого созданы людьми какой-то иной, неизвестной расы и что ему остается лишь покорно и смиренно взирать на них, как на горы или на звезды. Но сочинения современника, который, быть может, лишь немногим старше и взращен в тех же условиях и правилах, носят черты *реальности*, они вызывают чувство, которое можно было бы сравнить с чувством настоящей дружбы к живому существу. А восхищение ими подобно свежему ветру, вселяющему бодрость и надежду. Сами стихи воспринимаются как нечто выросшее из плоти и крови. Без конца читать их вслух, превозносить, состязаться с ними — все равно что выплачивать старый долг тому, кто живет и ждет.

Увы, существуют такие приемы обучения, которые воспитывали, да и сейчас воспитывают молодых людей совсем иного склада; если бы эти методы применяли к нам, то наши прославленные привилегированные школы и университеты,

чьи стены увешаны  
Доспехами не знавших поражения бойцов<sup>15</sup>,

не вызывали бы в нас никаких иных чувств, кроме презрения; именно из-за таких методов обучения на свет божий появляются наши чудо-дети. Ну и повидал я их на своем веку! Вот уж воплощенные самовлюбленность, беспечность, заносчивость и вероломство! Вместо того

чтобы заставлять молодых людей упражнять свою память—ведь в эту пору жизни именно способность к запоминанию может стать предпосылкой будущего умения размышлять,—вместо того чтобы пробуждать в них любовь и неподдельное восхищение благородными примерами, что так естественно и приятно видеть в молодом человеке, этим питомцам усовершенствованной педагогики прививают привычку спорить и выносить вердикты, ставить под сомнение мудрость других и опираться лишь на свою собственную мудрость или в лучшем случае на мудрость своего учителя; их учат питать презрение ко всему на свете, кроме собственного бессовестного нахальства; эти дипломированные мальчики преуспевают лишь в знании тонкостей нечистых страстишек и умении подвергать все и вся уничтожающей критике. В этой связи совсем не лишними здесь будут слова Плиния: «*Neque enim debet operibus ejus obesse, quod vivit. An si inter eos, quos nunquam vidimus, florisset, non solum libros ejus, verum etiam imagines conquiremus, ejusdem nunc honor praesentis, et gratia quasi satietate languescit? At hoc pravum, melinumque est, non admirari hominem admiratione dignissimum, quia videre, complecti, nec laudare tantum, verum etiam amare contingit*»<sup>16</sup>.

Мне как раз исполнилось семнадцать, когда появились сонеты мистера Баулза,—сборник ин-кварти, состоявший из двадцати стихотворений, только что вышел из печати. Меня познакомил с ними, а потом подарил мне сборник один из моих школьных товарищей, уже учившийся в университете; в то время, будучи учеником первого класса (по-нашему—Греческого), он оказывал мне помощь и покровительство. Я имею в виду доктора Мидлтона—истинно образованного человека и прекрасного во всех отношениях епископа Калькутты.

*Qui laudibus amplis  
Ingenium celebrare meum, calamumque solebat,  
Calcar agens animo validum. Non omnia torrae  
Obruta; vivit amor, vivit dolor; ora negatur  
Dulcia conspiceret; at flere et meminisse relictum est*<sup>17</sup>.

Я чувствовал себя счастливым вдвойне и до сих пор лелею воспоминания о том времени, когда меня впервые познакомил с поэтом, чьи труды долгие годы были для меня источником удовольствия и вдохновения, один из моих самых близких друзей. Мои знакомые тех далеких дней не забыли, конечно, того излишнего рвения, доходящего до фанатизма, с которым я пытался обратить всех и каждого в свою веру. Поскольку мои школьные скудные

средства не позволяли мне купить достаточно экземпляров этих стихотворений, я за год или полтора умудрился сделать сорок рукописных копий и считал такую копию лучшим подарком каждому, кто сумел завоевать мое уважение. С немалым восторгом я принял в подарок три или четыре последующих издания сочинений этого автора<sup>18</sup>.

Теперь, когда я повидал мир и достаточно узнал его, я понимаю, что останусь, возможно, одинок в моих убеждениях и будет хорошо, если я не заслужу еще более обидного упрека, чем упрек в чудачестве, но все же я не мог, и до сих пор не могу, отказаться от уверенности в том, что мысль — это и есть та нить, которая интеллектуально связывает самых разных людей, она-то и есть самая святая и благородная привязанность человека. Близкая моему сердцу идея или особая последовательность выраженных идей доставляют мне еще большее наслаждение, если в беседе или в письме я уверенно могу изложить их другому. Мой внутренний долг мистеру Баулзу был поистине безграничен и поистине благодотворен. В ранней юности, когда мне не исполнилось еще и пятнадцати лет, я бился над противоречиями метафизики и теологии. Ничто другое не доставляло мне такого удовольствия. История и отдельные ее события потеряли для меня всякий интерес. Поэзия (хотя для школьника такого возраста мои упражнения в английском стихотворчестве были далеко не дурны, а к этому времени я написал два-три сочинения, которые, осмелюсь утверждать, несмотря на возраст, свидетельствовали о некоторой незаурядности и делали мне большую честь, чем это мог признать и одобрить мой старый учитель, с его здравым умом и здравым смыслом) — поэзия как таковая, а тем более романы и вся романтическая литература стали мне скучны. Во время одиноких прогулок в свободные от занятий дни\* (будучи сиротой, я в Лондоне почти не имел знакомых) я приходил в восторг, когда какой-нибудь прохожий, особенно в черном одеянии, заводил со мной беседу. Очень скоро всеми правдами и неправдами мне удавалось навести разговор на излюбленные темы:

О Провиденье,  
Провиденье, о воле и судьбе —  
Судьбе предустановленной и воле  
Свободной, наконец, — о безусловном  
Провиденье, плутая на путях  
К разгадке...<sup>19</sup>.

\* Так принято было говорить в нашей школе; «свободные от занятий дни» означали не только праздники — были и другие дни, когда мальчикам разрешалось покидать территорию школы.

Такое нелепое времяпрепровождение, несомненно, наносило вред моим естественным наклонностям и успешному учению. Если бы и дальше все так продолжалось, я пришел бы к полному краху; к счастью, все изменилось благодаря тому, что я случайно был представлен очень милomu семейству<sup>20</sup>, но, главное, наверное, потому, что я испытал на себе благотворное влияние поэзии столь нежной и вместе с тем столь мужественной, естественной и земной, а в то же время и возвышенной и гармоничной—сонетов и других стихотворений мистера Баулза! Как было бы хорошо, если бы и в будущем мне не довелось впасть в тот душевный транс. Ах, как хорошо было бы продолжать срывать цветы и собирать урожай с уже возделанного поля, вместо того чтобы опускаться в отравленную испарениями шахту, где рубят твердую породу метафизики. Лучше бы мне было и дальше искать убежища от телесных немощей и расстроенных чувств в глубоких исследованиях, которые тренируют силу и проницательность ума, не будоража сердечных ран; какое счастье, что у меня был долгий и благословенный период, когда в полную меру развились не только мои способности, но и данный мне от природы дар развивать эти способности, мою фантазию, любовь к природе, чувство красоты в формах и звуках.

Еще одно преимущество, которое я извлек из столь раннего погружения в чтение полюбившихся мне стихов (помимо них, немного позже я познакомился с поэмой мистера Кроу «Льюсдонский холм»)<sup>21</sup>,—оно имеет непосредственное отношение к нашему сюжету. Среди тех, с кем мне доводилось беседовать, было много людей, чей вкус и понятия о поэзии сложились под влиянием сочинений мистера Попа и его последователей, или, говоря шире, под влиянием французской школы, преобразованной и переделанной на английский манер; она господствовала у нас с прошлого столетия. Я не оставался глух к ее достоинствам, хотя из-за юношеской моей неопытности и постоянного желания искать близкие мне темы она доставляла мне мало удовольствия; я, безусловно, недооценивал мастерство поэтов *этого направления* и с юношеской безапелляционностью лишал их заслуженного звания поэтов<sup>22</sup>. Я видел высокие достоинства *этого направления* в умении более или менее достоверно и остро подмечать нравы людей, вращающихся в притворном и пустом обществе,—в этом, я полагал, состояла ее суть и содержание, а также в логичных, остроумных построениях, выраженных в гладких эпиграмматических куплетах—

неизменной форме, в которой они были написаны. Даже в сочинениях, в которых автор обращался к фантазии, разуму, как, например, в комической поэме Попа «Похищение локона» или в его философской поэме «Опыт о человеке», более того, даже в последовательном повествовании, в удивительном создании несравненного таланта Попа — в его переводе «Илиады»<sup>23</sup> самая суть, «изюминка» ожидается в конце каждой второй строки, а все целое, так сказать, сорит<sup>24</sup>, или, отбросив логическую категорию и заменив ее грамматической метафорой, можно назвать это *соединительно-разделительной* связью в эпиграммах.

Между тем содержание и поэтический стиль этих сочинений, как мне казалось, отличались не столько поэтичностью мысли, сколько мыслью, *переведенной* на язык поэзии. Это последнее соображение постепенно и довольно отчетливо выросло у меня в ходе частых и вполне дружеских споров по поводу поэмы Эразма Дарвина «Ботанический сад»<sup>25</sup>, сочинения, которое в течение нескольких лет превозносилось не только *читающей* публикой, но и теми, кто обладали талантом и природным здравомыслием и кто впоследствии первыми бросились ниспровергать «ярко окрашенные туманы», что время от времени поднимаются из болот у подножия Парнаса. Во время моих первых каникул в Кембридже я взялся помочь другу выполнить одну работу для Девонширского литературного общества; помнится, тогда я сравнивал поэму Дарвина с русским ледяным дворцом<sup>26</sup>, сверкающим, холодным и эфемерным. В этой же статье я привел несколько разных доводов, основанных главным образом на сравнении отрывков из латинских источников с греческим оригиналом, из которых они были заимствованы, — в подтверждение преимущества од Коллинза перед одами Грея<sup>27</sup>, при этом я привел сравнение с Шекспиром:

Как с юным мотом схож корабль, когда,  
 Весь в флагах, покидает порт родимый,  
 Ласкаемый непостоянным ветром!  
 Как, возвращаясь, схож он с блудным сыном:  
 Бока помяты, паруса в лохмотьях,  
 Он порван, смят непостоянным ветром<sup>28</sup>.

В «Барде» Грея это звучит так:

Fair laughs the Morn, and soft the Sephyr blows  
 While proudly riding o'er the azure realm  
 In gallant trim the gilded Vessel goes;  
 Youth on the prow, and Pleasure at the helm;



Regardless of the sweeping Whirlwind's sway,  
That, hush'd in grim repose, expects its evening-prey.

Смеется утро, душу веселя,  
Чуть веет вете́з в солнечной лазури,  
Бежит корабль, не опасаясь бури:  
На вахте радость, юность—у руля...  
А волны мчатся в сумрачном величье  
В погоне за вечернею добычей...

(кстати, рифмы к словам «realm» и «sway» — несомненная удача). Я предпочитал приводить оригиналы, потому что в подражаниях многое зависит от того, сможет ли поэт, имитирующий другого поэта, выделить те же слова, что выделены и в тексте оригинала,— в любом отрывке, не только в приведенном — независимо от того, являются ли эти слова персонификацией или выражением отвлеченного понятия. Обращаясь к этим примерам и показывая, насколько в некоторых подражаниях Грея Шекспиру и Мильтону теряется неповторимость и самобытность оригинала, вспоминаю, что еще на заре моей творческой жизни я пришел к этой догадке и она много лет спустя снова всплыла у меня в памяти во время беседы с мистером Вордсвортом, который изложил ее более умело и в более совершенной форме; я хочу сказать, что тот вид поэзии, который я охарактеризовал выше как перевод прозы на язык поэзии, возникает, если не полностью восходит к обычаю писать стихи на латинском языке — упражнениям, которым и по сей день придают огромное значение в наших образовательных школах. Как бы ни обстояло дело в XV веке, когда латынь была так распространена среди людей образованных, что, говорят, Эразм<sup>29</sup> забыл свой родной язык, сейчас от молодого человека вовсе не требуется, чтобы он умел думать на латыни или чтобы он черпал силу и образность для своей речи из этого языка; он должен опираться лишь на авторитет автора, из сочинения которого он заимствует нужные ему выражения. Естественно, ему вначале следует настроиться, привести в порядок собственные мысли, а потом уже выбирать отрывки из Вергилия, Горация, Овидия или, может быть, обратиться к более сжатым фрагментам из «Gradus»<sup>30</sup> и лишь после этого пытаться выражать свои мысли.

Я ничего не имею против желания молодого человека в возрасте от семнадцати до двадцати четырех — двадцати пяти лет поспорить со мной и отстоять свою точку зрения, разумеется, в том случае, если вижу, что мой оппонент придерживается сути дела. Споры, которые я

время от времени затевал из-за неподдельного рвения поддержать честь полюбившегося мне современника (я был знаком с ним лишь по его трудам), оказались чрезвычайно полезными для развития и формирования моего вкуса и критических способностей. Защищая прелесть строфы, плавно переходящей в другую, в противовес той, что непременно завершается рифмованным двустишием; отстаивая достоинства естественного, простого языка, отнюдь не книжного, или, напротив, вульгарного, не вычурного, но и не пахнущего конюшной; оказывая предпочтение таким строкам, например, как «И помнить буду я тебя», а не тем, что выражают ту же мысль, но представляют собой ярмарочное барахло, разукрашенное мишурными блестками, вроде:

Твой образ, на крыльях ко мне прилети  
И сердце и память мою освети,

я должен был постоянно приводить в доказательство стихотворные размеры и поэтический язык греческих поэтов от Гомера до Феокрита включительно; а чаще всего — обращаться к нашим старым английским поэтам от Чосера до Мильтона. Я шел еще дальше. Как правило, мой ответ на доводы, подкрепленные цитатами из более поздних больших поэтов, сводился к тому, что никакая слава не дает право выступать против Истины, Природы, Логике и Законов Универсальной Грамматики. С той же страстностью, с какой я углублялся в изучение метафизики, я трудился теперь над тем, чтобы выработать твердое теоретическое обоснование в подтверждение моих идей о составных элементах человеческого разума, их сравнительных качествах и значимости. И о достоинствах стихотворения или отрывка судил в зависимости от того, могут ли они доставить удовольствие при чтении. В результате упорного чтения и размышлений на свет появились два критических афоризма<sup>31</sup>, и я полагал, что они и могут быть критериями или неким мериллом оценки поэтического мастерства; вот первый: *настоящим сильным поэтическим* или любым другим *сочинением*, претендующим на то, чтобы оставить след в литературе, может считаться такое, к которому мы *возвращаемся*, и *возвращаемся* с величайшим наслаждением, а не просто *прочли*. И второе: те строки, которые могут быть изложены другими словами того же языка без потери для смысла, ассоциаций или выраженных в них чувств, наносят серьезный ущерб поэзии. При всем том, однако, я исключил из числа достойных чувство удовольствия от новизны вос-

приятия у читателя и желание автора возбудить у читателя удивление своим могуществом. С тех пор часто, погружаясь в чтение французских трагедий<sup>32</sup>, я мысленно ставил восклицательные знаки в конце каждой строки—эти иероглифы авторского восторга перед собственным умом. Дело в том, что наше истинное восхищение великими поэтами—это непрерывное подспудное чувство, оно как подводное течение; такое чувство редко вызывается восхищением перед тем или иным отдельным отрывком, оно охватывает вас с самого начала и не оставляет до конца. Я смело берусь утверждать, что легче вынуть голыми руками камень из основания египетской пирамиды, чем изменить слово или даже его место в строке у Мильтона или Шекспира (по крайней мере в их наиболее важных произведениях) без того, чтобы не заставить автора сказать иное или даже худшее, чем то, что он сказал. Я усмотрел одно немаловажное различие между характерными недостатками наших старых поэтов и фальшивыми красотоми современных. У прежних авторов, от Донна до Каули<sup>33</sup>, встречаются фантастические, из ряда вон выходящие мысли, но выражены они чистейшим, истинно английским, родным им языком; у поэтов более позднего периода самые банальные мысли облечены в фантастические, произвольные, искусственные обороты речи. Наши старые поэты при всех их недостатках жертвовали страстью и страстным потоком поэтических строк ради тонкости мысли, полета ума; современные же поэты стремятся без конца сиять и блистать, создавая какие-то отрывочные, разрозненные образы, совершенно несовместимые друг с другом,—нечто имеющее двойственную природу, наполовину—поэтический образ, наполовину—абстракция\*. Те жертвовали сердцем ради интеллекта, эти кладут на алтарь и сердце и разум ради словесного блеска и эффектности.

Читателю не вредно познакомиться с общим стилем сочинений, считавшихся в мое время поэзией, хотя бы для того, чтобы понять, почему на меня произвели такое сильное впечатление сонеты Баулза, его оды «Понедельник в Мэтлоке» и «Надежда». Своеобразие положения, в котором оказывается подлинный талант, состоит в том, что, по мере того как его творчество все более благотворно влияет на вкусы и понятия читающих его современников, оно воспринимается ими с меньшей и меньшей

\* Припоминаю нелепое выражение одного молодого поэта-ремесленника Любви приятнейшую боль сносить не буду я,  
И цепь спадет с сердечных ног, освободив меня.

остротой. Поэтический язык Вэста<sup>34</sup> в самом деле обладал и чистотой и смелостью, но стихотворения его холодны, я бы сказал—как-то мертвенны; с другой стороны, в лучших произведениях Уортона<sup>35</sup> чувствуется скованность, они носят явный отпечаток подражания греческой поэзии. Каково бы ни было отношение причины и импульса собрания баллад Перси<sup>36</sup> к наиболее популярным стихотворениям наших дней, все же писавшие в более возвышенном, приподнятом духе Баулз и Коупер\* в тот период были, по моему твердому убеждению, первыми поэтами, которым удалось соединить естественность мысли с естественностью поэтического языка; они были первыми, кто сумел примирить сердце и голову.

В самом деле, как я уже говорил, вследствие неуверенности в своих силах у меня за короткое время выработался довольно цветистый стиль, который сейчас мне кажется если не совершенно негодным, то уж, во всяком случае, лишенным каких-либо серьезных достоинств. Постепенно, однако, практические занятия меняли мои взгляды, и сочинения двадцатичетырех-двадцатипятилетнего юноши (ex. gr., художественная ткань коротких стихотворений, написанных белым стихом, строки из которых ныне фигурируют во вводной части к «Видению суда» в настоящем издании, в «Жанне д'Арк» мистера Саути<sup>38</sup>, 2-я кн., 1-е издание, и в трагедии «Раскаяние»)<sup>39</sup> были ничуть не хуже того, что и сейчас мне представляется идеальным. Несовершенства этих стихов всего лишь следы прежней закваски, и среди тех людей, кто оказал мне честь поставить эти стихотворения в разряд лучших моих сочинений, нашлись лишь один-два человека, кто среди примеров искусственной простоты стиля смог найти лишь один, и тот был взят из стихотворения, которое я и сам считаю желчным и до некоторой степени нелепым; я был намерен назвать этот стиль, а потом и назвал его *sermoni proproia*<sup>40</sup>.

Любую реформу, даже самую лучшую, глупцы способны довести до абсурда, что само по себе уже ведет к необходимости новых реформ. Читатель извинит меня, если я признаюсь, что первый продемонстрировал *risu*

\* «Задача» Коупера<sup>37</sup> появилась до сонетов Баулза, но я познакомился с ней много лет спустя. Сатирическая струя, пронизывающая эту великолепную вещь, в сочетании с мрачноватой религиозной нотой в то время, по-видимому, не могла сильно затронуть мои чувства. Любовь к природе привела Томсона, как мне кажется, к светлому восприятию религии; напротив, угрюмая религиозность Коупера вызвала в нем любовь к природе. Один увлекает читателей за собой к природе, другой бежит к природе от читателей. Но по чистоте поэтического языка и гармонии белого стиха Коупер оставляет Томсона далеко позади. Вот почему я чувствую, что Коупер—прирожденный поэт.

honesto<sup>41</sup> три греха поэзии, способных поставить в тупик любого начинающего автора. Довольно давно, еще во времена выхода в свет второго номера журнала «Мансли мэгэзин», я опубликовал под псевдонимом Неемия Хиггинботтом<sup>42</sup> три сонета: первый должен был вызывать добродушную насмешку над состоянием *меланхолического эгоцентризма*; в сонете этом постоянно повторяются полюбившиеся мне мысли. Их недостаток состоял в том, что они были банальны и одновременно отличались весьма вольным стилем. Второй сонет не был богат мыслями, но зато выразителен по языку и с претензией на *простоту*. А третий — целиком заимствован из уже ранее написанных мною стихотворений и отличался откровенно цветистым и развязным стилем. Читатель может познакомиться с этими сонетами в примечании\*. Я надеюсь, он поймет, что

## \* Сонет I

Взирал во мраке с грустью на луну —  
 Не мог печали сердца превозмочь  
 В мгновение вечер переходит в ночь,  
 А мы от жизни переходим к сну.  
 Смотрел в слезах на росную траву,  
 Сверкавшую в седых лучах луны.  
 В юдоли слез мы все обречены —  
 Пройдем, как дождь, сквозь брентную листву.  
 И мнилось мне, что струны сердца рву  
 Но больше всех жалел я сам себя.  
 Вдруг на ухо шепнул мне ветерок  
 «Избыток радости не для тебя!  
 Излишества вредны — ты не копи их впрок!»  
 Рыдало Сердце, горестно скорбя!

## Сонет II

Люблю тебя, Святая Простота!  
 Ты ласково приносишь сердцу тишь,  
 Ты мелкие печали утолишь,  
 Хоть мне мила их злая острота!  
 Мне повезло — иду тропой удач,  
 Но грусть свою никак я не уйму:  
 Зачем болит душа и почему  
 Разрыв с друзьями вызывает плач?  
 Но вот в сонет тревожный маста  
 Вся выльется Покой наступит вдруг  
 И в стих уйдет мирская суета  
 Забудется меня предавший друг  
 Как просто все, Святая Простота!

## Сонет III

Взгляни, сей дом покойный Джек воздвиг,  
 Но потерял Он тут свой солод скрыл,  
 Да прятал зря: орда крысиных рыл  
 На солоде выросла и подняла здесь крик  
 Узнал он вдруг девичий облик тот,

они публикуются не потому, что стоят этого, а просто в качестве иллюстрации к моей биографии. В те времена в литературных кругах общественное мнение было столь единодушно в признании пороков моего поэтического стиля, что однажды один известный врач (увы, его уже нет среди нас), с присущей ему добротой говоря обо мне с человеком, который должен был встретиться со мной на званом обеде, не сдержался и намекнул ему, чтобы он ни в коем случае не говорил при мне о балладе под названием «Дом, который построил Джек», потому что я якобы «начинаю буквально кипеть от раздражения», когда слышу о ней; он не имел понятия о том, что автор этой баллады не кто иной, как я.

## ГЛАВА II

*Раздражителен ли гений?—Проверка на фактах.—  
Причины и поводы для обвинения.—  
Его несправедливость.*

Я часто думаю, что было бы небесполезно и даже интересно подвергнуть тщательному анализу то сложное чувство, которое побуждает читателей в большинстве случаев поддерживать критика против автора; выявить, откуда происходит желание применять ко всем поэтам

Коровницы своей любимой тень,  
Что, словно призрак, бродит ночь и день,  
Ища его по долам круглый год  
Шел рядом с нею рыцарь тех утех,  
Одет, как прежде, в рваные штаны,  
А ягодицы, мертвенно-бледны,  
Дразнили взор из множества прорех!  
Так по ночам сквозь облака видна  
Блистающая холодно луна!<sup>43</sup>

Хочу рассказать забавный случай, он здесь будет как раз к месту и, возможно, позабавит читателей. Один дилетант — любитель поэзии признался нашему общему знакомому, что страстно желает со мной встретиться. Когда наш приятель предложил представить его мне, он заколебался под тем предлогом, что является «автором чертовски сердитой эпиграммы на мою поэму о старом Мореходе, которая доставляет мне большое огорчение». Я заверил нашего приятеля, что с большим удовольствием познакомлюсь с ее автором, если она действительно хороша, и попросил прочитать ее мне. Каково же было мое удивление, когда я услышал эпиграмму, написанную моей собственной рукой и помещенную незадолго до того в «Морнинг пост».

*Посвящается автору «Старого Морехода»*

Навеки ваши, сэр, стихи,  
Для них забвенья нет  
Столь совершенной чепухи  
Еще не видел свет!  
Читай с хвоста иль с головы  
Мудреный этот стих —  
Понять не в силах сами вы  
Загадки строк своих!

известное саркастическое замечание Горация о писателях его времени: «Genus irritabile vatum»<sup>1</sup>. Немошное, тупое воображение приводит к немедленному взрыву чувств, что, как известно, вырабатывает склонность к предрассудкам и фанатизму. Люди подобного рода лишены внутренней истинной теплоты и пытаются обрести ее в толпе себе подобных; *circum fana*<sup>2</sup> они могут ощутить вместе, поскольку каждый из них в отдельности ее лишен. Эти холодные, флегматичные натуры похожи на сырое сено, которое вспыхивает и загорается пучками; или на пчел, которые становятся беспокойными и раздражительными, когда повышается температура в переполненном улье. Так, немецкое слово для обозначения понятия «фанатизм» (во всяком случае, изначально) происходило от словосочетания «пчелиный рой» — Schwärmen, Schwärmerei. Страсть возрастает в обратной пропорции к разумному восприятию — чем больше *первого*, тем меньше *второго*, и неизбежный результат — гнев. Отсутствие каких-либо разумных оснований для уверенности в том, что они считают неперменным для своей безопасности и счастья, не может не создавать беспокойства, невольного чувства страха, спасение от которого они ищут в гневе — единственном выходе, дарованном им природой. Опыт подсказывает нам, что первая защита слабого разума — обвинение.

Не раз убеждался любой эрудит:  
Хоть гнев зажигает, а страх холодит,  
Но то и другое нам равно вредит.  
Горячкой зовется все это.

*Мэд Окс*

Но когда человеком владеют яркие идеи и когда у него есть неисчерпаемая способность объединять и видоизменять их, эмоции и привязанности смешиваются с этими созданиями идей более свободно и глубоко, чем с объектами чувств; на душу такого человека воздействует скорее мысль, чем предмет; и он только тогда начинает испытывать подлинный интерес, даже к наиболее важным событиям и происшествиям, когда в процессе раздумья они перевоплощаются в мысли. Нормальное состояние ума находится где-то посередине между разумом и предрассудками, доходящими до фанатизма, и энтузиазмом и равнодушием, с его болезненной неспособностью к действию. Порожденные разумом идеи могут быть настолько живыми и верными, что они затормаживают импульс, ведущий к их реализации, — этот импульс особенно силен

и нетерпелив у тех, кто обладает более чем просто талантом (или способностью усваивать чужие открытия и пользоваться ими), но не имеет при этом той творческой независимой ни от чего силы, которой обладает истинный Гений. Если таких людей и можно назвать гениями, то гениями *воинственными*. Пока дух истинного гения счастливо витает между мыслью и реальностью как бы в интермундиуме<sup>3</sup>, который заполняется его живым дыханием и вечно меняющимися *формами* его воображения, гении второго рода стремятся запечатлеть во внешнем мире следы своих мнений и предрассудков, чтобы те возвратились к ним обратно как бы зеркально отраженными, при этом отраженными достаточно ясно, четко и сохраняющими все признаки их индивидуальности. В спокойные времена их активность может воплощаться в прекрасные стихи о дворцах, средневековых замках, сказочных пейзажах; или повести о романтическом чувстве, объединяющем сердца влюбленных, живущих по разные стороны моря; о страсти, сильной, как скала, что отбрасывает бушующие волны моря, дает пристанище целым флотилиям, или изящной, как акведук, перекинутой с одной вершины горы на другую и превращающий пустыню в прекрасную Пальмиру. Но—увы! В смутные исторические времена им суждено быть живым воплощением духа Разрушения, губить мудрость веков ради прихотей дня; подобно ветру, меняющему форму и очертания облаков\*, тасовать королей и целые монархии. Анналы истории полны биографиями, подтверждающими эту теорию<sup>4</sup>. Но величайшие гении человечества, насколько мы можем судить по их трудам и рассказам их современников, предстают перед нами спокойными и уравновешенными во всем, что касается их самих. Будучи внутренне уверены в вечности собственной славы, они проявляют спокойное безразличие к прижизненным лаврам. Произведения Чосера насыщены бодростью, смелой, веселой отвагой—никто не усомнится в том, что это настроение соответствует строю чувств поэта. Уравнове-

\* От старины добра не жду,  
Добро меня вгоняет в грусть  
Совсем иначе этот мир  
Построить я берусь.

Свои в нем будут короли,  
Я власти их отмерю дни  
Как пар от вздоха моего,  
Рассеются они

Вордсворт Роб Рой



шенность и кротость, свойственные нраву Шекспира, почти вошли в поговорку еще в его время. Доказательства того, что он отчасти понимал свое собственное величие, в изобилии разбросаны в его сонетах, которые едва ли могли быть известны мистеру Попу в те времена, когда он заметил, что наш великий бард «стал бессмертен назло самому себе»<sup>5</sup>. Обращаясь к человеку, которого он прославлял, и противопоставляя долговечность своих трудов мимолетности его существования, Шекспир писал:

Твой памятник—восторженный мой стих.  
 Кто не рожден еще, его услышит.  
 И мир повторит повесть дней твоих,  
 Когда умрут все те, кто ныне дышит,  
 Ты будешь жить, земной покинув прах,  
 Там, где живет дыханье,—на устах \* 81 сонет

Я привел первый попавшийся сонет; но готовность Шекспира *ope pleno*<sup>7</sup> возвеличить своих соперников и уверенность в том, что он равен тем, кого он считал достойными его похвалы, выражена также и в 86-м сонете:

Его ли стих—могучий шум ветрил,  
 Несущихся в погоне за тобою,—  
 Все замыслы во мне похоронил,  
 Утробу сделав урной гробовою?  
 Его ль рука, которую писать  
 Учил какой-то дух, лишенный тела,  
 На робкие уста кладет печать,  
 Достигнув в мастерстве своем предела?  
 О нет, ни он, ни дружественный дух—  
 Его ночной советчик бестелесный—  
 Так не могли ошеломить мой слух  
 И страхом поразить мой дар словесный.

\* Мистер Поп впал в общую для его времени ошибку, которая и по сей день окончательно не развеяна. Она состоит в том (в моих публичных лекциях я уже давал этому пространное объяснение и приводил многочисленные доказательства), что за основы греческой драмы принимались определенные правила, которые мудрые поэты сами себе навязывали, чтобы привести части драмы в соответствие с обстоятельствами времени, не зависящими от них; из этих-то обстоятельств и складывалась сама драма. Условия во времена Шекспира, а изменить их он тоже не мог, были иными, они давали поэту, мне кажется, более широкие возможности, предоставляли ему материал, пробуждавший более глубокий человеческий интерес. Критики слишком склонны забывать, что правила—это средство достижения цели, из этого следует, что разные цели требуют разных правил. Следует прежде всего убедиться, в чем состоит цель, а потом уже определять, каковы должны быть правила. Исходя из таких понятий, я не задумываясь выражу твердую уверенность в том, что превосходные суждения Шекспира не только по поводу общего построения, но и всех деталей его драм производят еще большее впечатление, чем сама мощь его гения, его философская глубина. В скором времени я надеюсь опубликовать материалы моих лекций, и справедливость в отношении меня самого и моих друзей требует, чтобы я оговорился: первый курс лекций, весьма незначительно отличающийся от последующих, да и то лишь в иллюстрациях к тем же идеям, был прочитан мною перед многочисленной и, я бы добавил, уважаемой аудиторией Королевского общества еще до того, как мистер Шлегель выступил в Вене со своими лекциями на ту же тему<sup>6</sup>.

Но если ты с его не сходишь уст,—  
Мой стих, как дом, стоит открыт и пуст<sup>8</sup>.

У Спенсера мы обнаруживаем нежность, деликатность, я чуть было не сказал— *женственность*; они были особенностями его душевного склада, по крайней мере в сравнении с тремя его великими собратьями; это тем более грустно сознавать, зная, каким несправедливым преследованиям он подвергался со стороны Бёрли<sup>9</sup>, какие горькие испытания выпали на его долю и омрачили его последние дни. Все это придавало сочинениям поэта какую-то «меланхолическую грацию», а иногда струны его нежной лиры звучали особенно печально, почти страдальчески. Но нигде вы не обнаружите у него и следа раздражительности, брюзжания или подчеркнутого презрения к критикам.

Что касается стихотворных сочинений Мильтона, его поэтических образов, то и здесь мы наблюдаем спокойствие и даже еще большее самообладание. Он приберегал свой гнев для врагов религии, свободы и своей родины. Я не в силах представить себе более величественной фигуры, чем этот гигант, каким он был на закате своих дней: нищий, больной, старый, слепой, преследуемый клеветой и законом<sup>10</sup>:

Мрак впереди, угрозы голос за спиной<sup>11</sup>—

в век, в котором он был одинаково плохо понят и теми, за кого, и теми, против кого он боролся, и даже людьми, мимо которых он проходил на таком отдаленном расстоянии, что казался карликом; и все же он прислушивался к музыке собственных мыслей, когда его подбадривали, а подбадривала его пророческая вера двух—трех людей, и наперекор судьбе он писал:

...не сетую  
На волю Неба, и не ропщу я на его произволение.  
Пока надежды капля остается в сердце,  
Веду корабль свой вперед и лишь вперед<sup>12</sup>.

Не от него, от других узнали мы о том, что под конец жизни его преследовали глумление и клевета, и мы остались бы в неведении, что даже в юности, в годы светлых надежд, у него были враги, не окажись они врагами и его родины.

Я глубоко убежден, что в периоды расцвета литературы, когда появляется немало прекрасных ее образцов, человек большого таланта и вкуса, способности мыслить и создавать плоды своего воображения может быть увенчан званием гения; но в некоторые периоды развития обще-

ства трудно отыскать даже такое *подобие* гения среди тех, чьи сочинения вопреки истинному значению их таланта получают самое широкое распространение. Но даже и в этих случаях, тщательно вникнув в дело, можно установить, что раздражительность, причину которой усматривают в *гениальности*, по сути дела, является следствием хилости организма человека, тупых, ноющих болей, от которых он, может быть, страдает, или врожденных дефектов психики, лишающих его радости. Обвинения, выдвигаемые против *писателя*, следует предьявить *человеку*, который, возможно, был бы еще более нетерпимым, не испытывая он облагораживающего влияния того самого дела, которое считается источником раздражительности. Как же можно объяснить легковерие людей, убежденных в справедливости подобного обвинения, если оно, как мы только что показали, не подтверждается жизнью? Мне кажется, ответ на этот вопрос несложен. В стране с широкой читательской аудиторией многие ошибочно принимают страстное желание обладать репутацией литературного гения за подлинную творческую силу и оригинальность. Люди, чьи самые заветные мечты состоят в том, чтобы обладать тем, чего у них нет и быть не может, то и дело становятся нетерпимыми и одержимыми злобой. Кроме того, хотя это и звучит парадоксально, человек может знать одно, а верить в противоположное; и, однако, воплощенное тщеславие, делающее невероятные усилия казаться не тем, что оно есть на самом деле, в конце концов становится собственным прозелитом. Но ведь это притворство, эта напускная самоуверенность приходят в конфликт с ощущением собственного внутреннего бессилия, поэтому не естественно ли, что это различие истинного и кажущегося выдает себя в подозрительной и ревнивой раздражительности? Так зеленый свежий дерн, покрывающий впадину в почве, своим дрожанием выдает пустоту.

Увы! Масса печатной продукции, повсеместное распространение литературы создают еще более плачевное положение в мире изящной словесности — вот тут-то и кроется объяснение, но отнюдь не оправдание презрительного отношения к справедливому негодованию оскорбленного гения: его считают пустым и достойным осмеяния. Во времена Чосера и Гауэра<sup>13</sup> наш язык походил (если признать несовершенство всякого сравнения) на пастушью дудочку, из которой лишь любимцы Пана или Аполлона смогли бы смастерить свирель, да и то самую примитивную, и извлекать из этого *инструмента* звуки, похожие

на музыку. Но в наш век, отчасти благодаря достижениям поэтов, отчасти из-за более искусного общественного устройства и общественных связей, язык, снабженный механизмом наподобие шарманки, становится одновременно и инструментом и музыкой. Даже глухой может играть на нем, и многие будут получать удовольствие. Иногда (так всегда бывает, когда берешься сравнивать,— одно сравнение тянет за собой другое— все равно что шутки за столом с крепкими напитками), иногда я пытался представить наш современный язык в его отношении к литературе в виде штамповочного цеха с прессованными досками большего или меньшего размера— нынешняя англо-галльская манера несвязных афористических периодов нуждается лишь в небольшой порции изобретательности, чтобы бесконечно варьировать и штамповать нечто похожее на смысл или, во всяком случае, нечто способное его заменить. Даже лучше того, ибо это «нечто» освобождает читателя от усилий думать, заполняет вакуум праздномыслием, спасает память от всех опасностей, связанных с избытком интеллекта. Вот почему из всех искусств литература сейчас требует меньше всего таланта и знаний, а из всех видов литературы наименьший талант и знания необходимы для производства стихотворных сочинений<sup>14</sup>. Разница между плодами такого производства и творениями гения не меньшая, чем между яйцом и пустой скорлупой; на расстоянии они выглядят одинаково. Достоверно, но от этого не менее поразительно и то, что плоды этой изящной словесности воспринимаются без всякой попытки их осмыслить не только большинством читателей, но и теми, кто одарен недюжинными способностями,—они настораживаются лишь тогда, когда какой-нибудь эпизод или случайное замечание\* привлечет их внимание. Отсюда так много посредственности, и не

\* В моих лекциях<sup>15</sup> я имел возможность показать, как мистер Поп почти безошибочно выбирает слова и их место в предложениях своих оригинальных сочинений, особенно сатирических, а также очерках о морали, и сравнивал их с его переводом Гомера, который я отнюдь не исключаю из числа образцов нашего псевдопоэтического стиля. Между прочим, это служит еще одним подтверждением замечания, брошенного, насколько я помню, сэром Джошуа Рейнольдсом<sup>16</sup>. Он утверждал, что величайшим гением обычно почитается не тот, кто сформировал и развил вкусы публики, а тот, кто их испортил. Помимо других отрывков я проанализировал фразу за фразой чуть ли не каждое слово известных строк:

Когда луна, роскошная лампада ночи etc.<sup>17</sup>—

почти так, как это было сделано потом в прекрасной статье, посвященной британским поэтам в издании Чалмерса<sup>18</sup>,—опубликованной в «Куотерли ревью». Впечатление было неожиданным и однозначным; многие просвещенные и высокообразованные люди, которые потом в разное время обращались ко мне по этому поводу, выражали недоумение, как такая очевидная истина не приходила им в голову *раньше*; но вместе с тем они признавались (до такой степени у людей сильна привычка, читая стихи, получать удовольствие от отдельных образов и фраз и не

только по недостатку природных дарований, но и с точки зрения благоприобретенных знаний; нет кустарей, которые не могут преуспеть даже в самых несложных, незамысловатых ремеслах, их самонадеянность прямо пропорциональна скудости их здравого смысла, простого здравомыслия; люди, которые вначале из праздности и

задаваться вопросом, имеют ли они какой-нибудь смысл или вовсе бессмысленны, взятые вместе), что они могли бы перечитывать отрывок десятки раз, испытывая бесконечное восхищение, и ни разу не обратить внимание, что фраза (означающая, что звезды вокруг или вблизи луны светят исключительно ярко) передает правдивый и радостный образ лунного неба, в то время как в строках

Around her throne the vivid planets roll  
And stars unnumber'd gild the glowing pole

Вкруг трона ее ярчайшие планеты бродят,  
И звезд несчетное число сверкающие небеса золотит —

даже трудно определить, что более абсурдно — смысл или стиль. Я отвечал, что, хотя я и извлек некоторые преимущества из дисциплины, которую мне привили в школе, и что, хотя с тех пор мои общие воззрения на поэзию не претерпели никаких изменений, я тем не менее испытывал те же ощущения, чувствуя себя так, будто меня обучают заново, пока мистер Вордсворт в одной из наших бесед не убедил меня снова проанализировать знаменитую элегию Грея с беспристрастной строгостью<sup>19</sup>. Еще раньше я обнаружил некоторые дефекты стиля в «Барде», но «Элегию» я считал неприступной перед лицом любой критики, да и до сих пор я не могу читать ее без удовольствия или даже без изрядной доли восторга. Во всяком случае, часть удовольствия, потерянная вследствие обнаруженных погрешностей стиля в некоторых строках, с лихвой возполнилась тем восторгом, который я испытывал, читая остальные

Как раз в тот момент, когда я правил этот лист и «Верная пастушка» лежала передо мной открытой, мне в голову пришел еще один пример, подтверждающий вышесказанное. Мистер Сьюард первый проследил сходство строк Флетчера<sup>20</sup>.

More foul diseases than e'er yet the hot  
Sun bred thro' his burmings, while the dog  
Pursues the raging lion, thro'ing the fog  
And deadly vapour from his angry breath,  
Filling the lower world with plague and death.

Но самой страшной хворости, однако,  
Страшнее жар лучей, что кожу жжет, как факел,  
Покуда льва преследуют собаки,  
Дыханьем мерзким отравляя твердь  
И сея вокруг себя чуму и смерть —

с «Пастушьям календарем» Спенсера<sup>21</sup>:

The repant lion hunts he fast  
With dogs of noisome breath  
Whose baleful barking brings, in haste  
Pune, plague, and dreary death!

И льва свирепого он гонит прочь  
Со сворой злобных псов, что дышат грозно,  
Чей жуткий лай несет с собою ночь,  
Чумой и смертью отравляя воздух!

Далее Сьюард по ходу дела приводит сравнение Гомера: Ахиллов щит, показанный Приаму, сравнивается с Сириусом из Созвездия Большой Собаки, звучит это так:

«Он поистине великолепен, но он был сделан как грозное предзнаменование, он приносит несчастным смертным многие изнурительные болезни». Ничто не может быть проще этого

невежества становились писаками, а потом из зависти и злобы превращались в клеветников, оказывались преуспевающими дельцами в области сбыта своих книг, более того, им удавалось сделать себе имя, завоевать широкую популярность у публики, потому что они пользовались самым действенным из всех видов подхалимства — это потакание наиболее низменным и злобным страстям, свойственным человеческому роду\*. Но природа зависти, презрения и злобы такова, что она требует быстрой смены объектов, и подобных писателей рано или поздно лишали их тщеславных грез, оставляя им на долю лишь разочарование и пренебрежение, наполняющие сердце горечью и ядом. Даже в разгар своего кратковременного успеха, помимо собственной воли понимая, на сколь зыбкой основе зиждется их успех, они воспринимают нежелание их хвалить как прямой грабеж и обрушивают на самую справедливую критику яростную, неистовую

описания, ничто не может быть более точным, чем это сравнение, которое (так говорит мистер С) наилучшим образом переведено мистером Попом:

Terrific Glory for his burning breath!  
Taints the red with fevers, plagues, and death!  
Всеопалющее грозное и жуткое сиянье!  
Бросает в жар, чуму и смерть несет его дыханье!

Но позвольте, у Попа (помимо невероятной напыщенности стиля) Сириус из созвездия Большой Собаки превращается в собаку реальную — очень странную собаку, дышащую пламенем, лихорадкой, чумой, смертью. Так образное сходство утрачивается, а преувеличения слишком эффектны и потому абсурдны У Спенсера и Флетчера образы по крайней мере адекватны — авторы аллегорией, образной игрой слов хотели изобразить времена года.

\* Особенно «в этот Век Сильных Личностей, век литературных и политических сплетен, когда самым отвратительным насекомым поклоняются с суеверием древних египтян, как будто отсутствие мозгов в голове можно компенсировать жалом в хвосте! Когда самая плоская сатира становится объектом острого любопытства публики: еще бы, ведь она содержит перечень современных персонажей в пестрых, как лоскутное одеяло, примечаниях (которые, по правде говоря, иногда бывают более поэтичны, чем сам текст, и поему обладают хоть каким-то достоинством). К тому же автор ловко скрыл свое имя, чтобы вызвать как можно больше слухов и предположений! В век, когда даже проповеди публикуются с двойными приложениями, напичканными именами, одно поколение так преобразило характерную сдержанность британцев, что любая публикация, будь то ежедневная полоса лондонской газеты или созданное на века необъятное сочинение шотландских профессоров, демонстрирует, да что там, потакает дурному расположению духа, принимающему характер настоящей эпидемии; в век, когда «прошлогодние ребусы» в женском журнале «Лэдиз дайери» получают ответы в виде глубокомысленных элегий «На смерть моего батюшки» с упоминанием имени и места жительства искусного отгадчика загадок, этакое мечтательно-грустного Эдипа, «были даны и другие столь же оригинальные решения» упомянутых «ребусов», подписанные не какими-то там Крито, Филандрами или еще какими-нибудь псевдонимами в том же роде, а десятками вполне заурядных английских имен, напечатанных полностью и непременно с упоминанием нескольких мест обитания! В век, когда застенчивые *Филалеты* или *Филалейторы* так же редки в заголовке печатной страницы или в подписи к ней, как были редки реальные имена во времена наших скромных и бежавших огласки предков! В век, когда я вижу (о, верх изысканности), как Эпопею в стихах (дух Марса и Меониды<sup>22</sup> готов приветствовать вашего новоявленного поэта) рекламируют специальным примечанием, уведомляющим о том, что вышеназванная Эпопея содержит упоминание о сотне, если не более, ныне живущих лиц».

брань; и до тех пор, пока их не прихватит какая-нибудь серьезная болезнь, принявшая хроническую форму,—чем смертельнее, тем они менее сдержанны,—они служат орудием литературного пасквильанства и поношением добродетели. С них уже не спросишь ответа, а тот, кто отважится жаловаться, будет высмеян, ибо они, эти *анонимные* критики, уже причислены к «синодальным лицам»\*, так что говорят о себе не иначе как *plurali majestatico!*<sup>23</sup> Как будто принадлежность к литературе—это принадлежность к касте, наподобие неприкасаемых в Индии: как бы плохо с ними ни обращались, они не должны подавать и вида, что их оскорбляют! Можно подумать, что самая уничижительная клевета, если только она анонимна, делает клеветника сильным и неуязвимым! Люди становятся раздражительными *отчасти* из-за случайных черт темперамента или из желания *казаться* гениями (это относится даже к тем, кто отмечен несомненным дарованием, но, увы, не гениальностью), но в большей степени раздражительность есть результат того, что в обществе немало тех, кто не обнаруживает ни таланта, ни тем более гениальности,—таких *подделок* под гениев гораздо больше, чем людей истинно талантливых; отчасти же повинна в этом и сама публика, делающая различие, как правило, пристрастное и несправедливое, между теми, кто обладает *литературным* талантом, и теми, у кого есть все остальное. Думаю, что предрассудок, приписывающий гению раздражительность, возник из-за необычайной вспыльчивости, с какой гениальный человек воспринимает отзывы о своих творениях. Нравы весьма многочисленной группы наших читателей исправились бы в мгновение ока, если бы в печати вдруг появилась критическая статья, направленная против наших главных фабрикантов нарядов, фарфора, убранства интерьеров, написанная в той свободной манере, которая так характерна для наших литературных журналов. Думаю, им едва ли пришлось бы отказаться не только от своей уверенности в том, что выражение *genus irritabile* относится исключительно к племени поэтов, но и в том, что раздражительность *ремесленников* намного превосходит вспыльчивость *мастеров пера*, которые в сравнении с ними просто сражаются с призраками (*skiomachias*). Но неужели богатство—единственный разумный объект человеческого интереса? И даже если это так, неужели в работе поэта не заключено его богатство? Или разве редки или заслуживают порицания те случаи, когда

\* Это выражение Эндрю Марвелла<sup>24</sup>.

служитель алтаря муз вынужден просить себе на пропитание у церковной паперти, а ведь, быть может, он намеренно отказался от лучшего будущего, сулившего ему положение и богатство, ради того, чтобы целиком и без остатка посвятить себя делу просвещения своих сограждан, делу совершенствования их вкусов? Неужели мы должны игнорировать высокие духовные цели, идеалы, все бескорыстные благодеяния, которые нам оказывают, не замечать тех искр честолюбия, заслуживающих высокой похвалы — этой поддержки, гордости и одновременно свидетельства слабости человеческих добродетелей; разве доброе имя и духовное достоинство человека, который трудится, чтобы доставлять нам удовольствие, заслуживает меньшей признательности, чем репутация какого-нибудь торговца вином или галантерейными товарами? Да, чувствительность, глубокая и обостренная, есть не только черта характера гения, но можно считать, что без нее не было бы и гения. Не менее существенная черта истинного гения состоит еще и в том, что его сильнее задевают причины, не имеющие отношения к сфере его личных интересов: это объясняется просто: человек гениального таланта живет, как правило, в мире идеального, где настоящее складывается из будущего или прошлого; и еще потому, что чувства его обычно тесно переплетены с мыслями и образами, — их обилие, их яркость и живость обратно пропорциональны заботе *о самом себе*. И вот, как только возникает необходимость отвести ложное обвинение или внести ясность в неправильное суждение, большинство людей тут же впадают в привычную ошибку: они принимают страстность, с какой он выражает свою точку зрения *на тот или иной* предмет, за проявление личной заинтересованности и объявляют эту страстность раздражительностью\*.

Что до меня, то я был весьма чувствителен к любым литературным мнениям и проявлениям литературной ревности: это убедительно подтверждают наблюдательные

\* Это лишь один из многих примеров заблуждений. принимается в расчет лишь часть факта, а другая опускается; между тем из противодействия и нейтрализации этих частей рождается полная истина, как *tertium aliquid*<sup>25</sup>, разрывающаяся от обеих частей. Отсюда известная строка Драйдена «Великий ум (имеется в виду гений) почти безумию подобен»<sup>26</sup>. Если взять одну непреложную черту гения — я имею в виду его острую чувствительность — и отделить ее от других его свойств, то перед нами окажется человек, который будет недалек от умственного расстройства, из этого вытекает, что столь же непреложными и важными чертами гениальной природы являются необычайно быстрая смена ассоциаций, быстрый переход от мысли к мысли, от образа к образу, она (натура гения) складывается из взаимодействия всех этих свойств. Если встать на точку зрения какого-нибудь поборника абсурдного, который выделяет лишь силу броска или силу притяжения, то было бы правомерно постоянно думать о надвигающейся опасности отклонения земли от ее орбиты или ее падения на солнце



люди; но полагаю, я не был настолько глуп и самонадеян, чтобы возлагать вину за такую чувствительность на мою Гениальность. Но опыт (и мне не нужно лишних тому свидетельств, их и так предостаточно), проверенный двадцатилетний опыт, доказывает, что главный мой грех в небрежном равнодушии к общественному мнению, к нападкам тех, кто его направляет; что похвалы и восхищение с каждым годом становятся для меня все менее желанными,— не могу сказать этого о сочувствии, в нем я всегда нуждался; более того, мне трудно и неприятно проявлять интерес к продаже моих произведений и к выгоде, какую я могу из них извлечь, хотя в нынешнем моем положении эти соображения для меня далеко не маловажны. И все же мне никогда не приходило в голову, я даже и вообразить не мог, что доля той интеллектуальной силы, которой одарила меня природа или дало образование, каким-то образом связана со строем моих чувств или что чувства мои были взлелеяны воспитателями иными, чем природная леность, превратившаяся в мечтательность из-за слабого здоровья; постоянно скапливающиеся затруднения, связанные с обыкновением оттягивать дела, и неразлучный спутник медлительности— душевная робость, заставляющая нас жадно говорить и думать о чем угодно, кроме того, что нас прямо касается,— короче говоря, раздражающие мелочи жизни, в которых повинны либо мои недостатки, либо превратности судьбы, не доставляют мне глубоких огорчений, пока большие невзгоды все еще сравнительно далеки и неведомы.

Негодовать по поводу литературных несправедливостей я предоставляю другим, тем, кто рожден под более счастливой звездой. Я не могу себе этого позволить. Но я далек и от осуждения человека, который в состоянии почувствовать и выразить свое возмущение, если оно соразмерно серьезности брошенного вызова и важности дела; я даже убежден, что это долг писателя, что это делает честь его сердцу. Нет на свете иного занятия, которое нуждалось бы в более своевременном продолжительном и непрерывном внимании, чем поэзия; в той же мере это касается вообще любых литературных опытов, если только они отвечают требованиям вкуса и законам логики. Насколько сложна и деликатна задача даже просто владения поэтической техникой, можно догадываться по неудачам тех, кто пытался заняться поэзией на склоне лет. Где же тогда искать человеку, смолоду всего себя посвятившего занятию, которое испокон веку почита-

ется всеми цивилизованными народами самым почетным и самым прославленным, человеку, наделенному высокой нравственностью и не оставляющему ничего ни себе, ни своей семье,—где найти ему справедливую защиту, у кого испрашивать право на самооборону—большие, чем предоставляют ему изысканные плоды его ума, его интеллектуального занятия? Благоразумию следовало бы заставить нас, даже при наличии кое-каких отклонений от природного здравомыслия, *позаботиться* о наших детищах, представляющих более благородную сторону человеческой натуры. Как хорошо я все это 'знаю по собственному горькому опыту! Со страусиной беззаботностью и забывчивостью я оставил немало яиц в горячем песке пустыни, что зовется миром. Большая их часть была затоптана ногами и позабыта, но далеко не мало птенцов вылупилось на свет божий, чтобы украсить своими перьями шляпы других, и большинство,—для того чтобы их оперение красовалось на древках стрел в колчане моих врагов; они лежат там до времени, ожидая случая, когда их выпустят мне прямо в грудь.

Sic vos non vobis mellificatis, apes!<sup>27</sup>

### ГЛАВА III

*Автору предоставляется возможность воздать должное критикам.—Принципы современной критики.—Мистер Саути и его произведения.*

Анонимным критикам литературных обзоров, журналов и газет самого разного толка, под самыми разными заголовками, а также многочисленным сатирикам с именами и безымянным, сочиняющим в стихах и в прозе, и тем, кто основной текст пишет в стихах, а комментарий в прозе,—всем им, в этом я глубоко убежден, о чем и спешу заявить во всеуслышание,—всем им оказался я обязанным моей репутацией и популярностью у публики, во всяком случае на две трети. Ибо, когда имя человека склоняется так часто и остается так долго на страницах стольких трудов (вместе с двумя-тремя полками «Красот». сборников популярных изречений, поэтических хрестоматий и альбомов ходячих стихотворных сентенций<sup>1</sup> это составляет девять десятых того, что читает публика)\*, оно

\* Что касается любителей посещать библиотеки, то я не решаюсь поздравить их с таким времяпрепровождением, а вернее сказать, с таким бессмысленным времяубийством под видом чтения. Назовите это, если угодно, просмотром снов наяву: разум такого мечтателя погружается в ленивые, отчасти слезливо-сентиментальные грезы; весь materiel<sup>2</sup> и все мыслительные образы поступают ab extra<sup>3</sup> из некоей camera obscura, изготовленной в типографии: она pro tempore<sup>4</sup>

не может не примелькаться,— даже если читатель четко не помнит, поносят его или превозносят. Он тем более его запомнит, если (как я полагаю) привычка читать периодику сочетается у него с постоянным изучением справочника Аверроэса\*<sup>5</sup> под названием «Антимнемоника» (ослабители памяти). Но даже если это и не так, читатель в конце концов начинает подозревать, что, видимо, есть еще что-то помимо устоявшейся репутации, если она выдерживает столь беспощадную орудийную канонаду. Поэтому, не испытывая чувства *гнева* (я даже не могу на это претендовать), я все же прошу разрешения выразить определенное *недоумение* по поводу того, что после жесточайшей критики за *допущенные* в свое время ошибки, а с тех пор я не подал никаких поводов для дальнейших судебных преследований, год за годом, квартал за кварталом, месяц за месяцем (не говоря уже о печатающих всякую всячину журналах и газетах, появляющихся с еще большей периодичностью,— разных «ежедельниках или ежедневниках»), и так на протяжении семнадцати лет, меня продолжали вытаскивать и демонстрировать как *провинившегося и недостойного* члена общества, заставляя терпеть брань и поношения за ошибки, совершенно противоположные тем, которые я совершал прежде и которых я никогда не делал. Чем объяснить все это?

Не знаю, как другие, но я, конечно, не могу приписать эти гонения ни неприязни к моей личности, ни зависти, ни чувству мстительной злобы. Менее всего — личной непри-

фиксирует, отражает и передает одному человеческому мозгу движущиеся фантомы чахлого воображения целой сотни других, которые находятся в таком же трансе или в том состоянии, когда мыслительный процесс теряет здравый смысл и всякую определенную цель. Посему я бы посоветовал им покидать эти занимательные музеи (хотя, по правде говоря, ни одна муза никогда не снисходила до подобной компании, и поэтому давать такие советы— все равно что умолять разогнуться того, кто и не думал сгибаться в поклоне) и от этого рода занятий переходить к другим его видам, не менее глубокомысленным; для них характерно то, что они могут примирять две противоположные, но вполне уживающиеся друг с другом склонности человеческой природы: любовь к праздности и ненависть к образованию в голове пустоты. Помимо *чтения* романов, в том числе рыцарских, в прозе или стихах (меньше всего я имею в виду их ритм и рифму) этот род занятий включает такие виды деятельности, как азартные игры, веселые прогулки, качание на стуле или на калитке, сплевывание в воду через мостик, курение, нюханье табака, послеобеденные ссоры с женой *tête à tête*, заучивание слово в слово газетных объявлений в трактирах в дождливые дни и т. д. и т. п.

\* *Ex gr.: Rediculos e capillis excerptos in arenam jacere incontusos*<sup>6</sup>; употреблять в пищу незрелые плоды, внимательно наблюдать за облаками и (вообще) за движущимися в воздухе предметами; скакать в стаде верблюдов; выслушивать шутки и анекдоты, когда (попробую несколько осовременить ученого сарацина) одна скучная история об ирландце неизменно гянет за собой столь же унылую историю о шотландце, которая после разъединительного союза переходит в рассказ о беспутном валлийце, а тот в свою очередь — в какую-нибудь озорную шутку об йоркширце и т. д. Между прочим, этот справочник, как он ни странен, не лишен здравых замечаний о физиологии человека.

язни, поскольку, за исключением очень немногих близких друзей, а они были таковыми еще прежде, чем стать писателями, я не имел других знакомств среди литераторов,—иногда меня случайно с кем-то из них знакомили, или я сталкивался с ними в обычном разношерстном обществе. Но насколько можно доверять словам и выражению лица, даже в этих случаях, мне кажется, я не вызывал недоброжелательности\*. Ни в письмах, ни в

\* Несколько лет назад один господин<sup>7</sup>, руководитель известного литературного обозрения и основной его автор, недоброжелательно относившийся к мистру Саути, остановился на два-три дня в Кесвике<sup>8</sup>. Можете мне поверить, говорю без преувеличений—он нашел самый добрый прием у мистера Саути и у меня. Отважусь заметить при этом, что никогда в жизни не доводилось мне выслушать в такой короткий срок столько красноречивых похвал в свой адрес. Ему каким-то образом стали известны обстоятельства, приведшие к тому, что мистер Саути, мистер Вордсворт и я оказались соседями, он знал, насколько необоснованны были предположения, будто мы рассматриваем себя приверженцами какой-то школы, хотя на самом деле мы проповедовали лишь здравый смысл, подкрепленный лучшими, давно известными образцами искусства периода расцвета Греции, Рима, Италии, Англии; он знал и то, что еще более обосновательны были утверждения, будто мистер Саути (что до меня, то я опубликовал так мало, а из этого малого так мало было значительного, что смешно даже упоминать мое имя) совместно с мистером Вордсвортом намерены организовать некую поэтическую секту, хотя мистер Саути уже опубликовал немало своих сочинений еще до знакомства с мистером Вордсвортом, да и сам мистер Вордсворт к этому времени писал в витиеватом общепринятом поэтическом стиле; когда даже на самый поверхностный взгляд было очевидно, что между написанным мистером Саути ранее и теперь нет никакой разницы, кроме той, которая свидетельствовала о его все возрастающем мастерстве, окрепшем из-за все возрастающего развития его поэтического таланта и все возрастающей виртуозности, черпающей силу в навыке и приобретенном опыте. И вот в одной из первых же статей, написанных этим человеком после возвращения из Кесвика, мы охарактеризованы как «Школа хныкающих ипохондриков, которая нашла себе приют на Озерах». В ответ на письмо этого же господина, в котором он спрашивал меня, действительно ли я предпочитаю стиль Хукера<sup>9</sup> стилю доктора Джонсона и всерьез ли я считаю, что стиль Берка<sup>10</sup> уступает стилю Джереми Тейлора<sup>11</sup>, я весьма подробно объяснил ему сравнительные достоинства и недостатки наших лучших прозаиков от реформации до первой половины царствования Карла II и тех, кто процветал в наше и предыдущее царствование. Двенадцать месяцев спустя появилась статья, в заключительном абзаце которой критик утверждает, что его побудило вступить в этот спор желание отделить разумное и квалифицированное восхищение нашими старыми писателями от беспочвенного энтузиазма представителей новой школы, которые хвалят то, чего не понимают, и высмеивают то, чему не способны подражать. И чтобы не оставалось сомнений, на кого он намекает, критик приводит список имен: мисс Бейли<sup>12</sup>, У. Саути, Вордсворт и Кольридж. Последующее основано лишь на показаниях с чужих слов, и все же я им верю; в ответ на вопрос, что послужило поводом для столь невежливого выпада, особенно в отношении мисс Бейли, этот литератор сказал, что в Эдинбурге дама уклонилась от предложения представить его ей, что мистер Саути выступал против него и что мистер Вордсворт говорил о нем презрительно, а что касается Кольриджа, то он, вообще-то, заметил его лишь потому, что имена Саути, Вордсворта и Кольриджа всегда упоминаются вместе. Если уж стоит делать мешанину из всякой всячины, то я мог бы кое-что сказать по поводу смешных, но правдивых историй, а то, что они правдивы, я знаю сам и доверяю людям, поведавшим их мне, ибо люди эти не способны лгать, это истории, связанные с личными чертами, профессионализмом и побудительными мотивами наших анонимных критиков, чьи приговоры воспринимаются публикой как вещания оракулов, так вот, я мог бы позаимствовать у Дэниела<sup>13</sup> отнюдь не достоверные сведения и выразиться так: «Дай мне разрешение, о Высочайшая Публика, и я *сразу этого дракона без меча или дубины*. И стал Дэниел готовить мешанину: и деготь, и жир, и щетину взял он, смешал и сделал из этого комыя; засунул он их в пасть дракона, и лопнул дракон, а Дэниел сказал: «Господи, вот Идолы, Которым Мы Поклоняемся».

устных беседах никогда я не пускался с ними в споры, выходявшие за рамки обычного светского обмена мнениями. Более того, когда у меня возникал повод думать, что мои убеждения в корне отличны, я имел обыкновение и, смею добавить, некий естественный импульс не объяснять подпочву моих суждений и не выражать несогласия, до тех пор пока не нащупаю каких-то одинаковых точек зрения, каких-то общих для нас положений, и только после этого принимался объяснять свою позицию.

В еще меньшей степени могу я приписать эти нападки чувству зависти. Несколько страниц, которые я опубликовал, относятся к слишком давним временам. Число проданных экземпляров оказалось достаточно убедительным свидетельством их небольшой популярности: едва ли вероятно, я чуть было не сказал—возможно, чтобы кто-нибудь стал пылать завистью и по этому поводу; а человек, который принялся бы мне завидовать по другой причине, должен быть поистине *одержим завистью!*

И наконец, еще меньше смысла видеть причину враждебности ко мне в каких-то мстительных чувствах. Я уже говорил, что был мало и весьма отдаленно знаком с литераторами и не входил с ними ни в споры, ни в полемику. Большую часть своей жизни, с самого начала, я провел за границей или в уединении, если не считать редких и коротких перерывов. Мои очерки на разные темы, касающиеся различных сторон жизни и опубликованные в разное время в «Морнинг пост», а затем в «Куриер», и курс лекций о принципах критического подхода к наследию Шекспира и Мильтона<sup>14</sup>—вот и все, на чем основана моя известность; вот единственное, что *могло* послужить причиной раздражения кого-нибудь из пишущей братии. Был, правда, один случай, вызвавший недовольство нынешних литераторов, когда мои слова неправильно истолковали, а затем совершенно неосновательно связали с каким-то лицом,—с кем именно, я так и не узнал. Объявив о своем намерении прочитать курс лекций о типичных достоинствах и недостатках английской поэзии в разные эпохи, сначала от Чосера до Мильтона, потом от Драйдена до Томсона включительно и затем от Коупера до поэтов нынешнего времени<sup>15</sup>, я впоследствии изменил план и решил ограничить свое исследование двумя первыми эпохами, чтобы не дать возможных поводов неверно истолковывать мои слова, не понимая их смысла, или злостно исказить их, наклеивая на них свое клеймо и пуская их в оборот как разменную монету на торжище злословия и клеветы.

Похвала недостойным воспринимается пылким умом как лишение законных прав тех, кто ее достоин; и это слишком верно, ибо слишком часто не читают Бэкона, Гаррингтона, Макиавелли и Спинозу, зато *читают* Юма, Кондильяка и Вольтера<sup>16</sup>. Но в таком пестром обществе, как наше, ни один рассудительный человек не станет оспаривать достоинства другого лица, принадлежащего к тому же цеху; он удовольствуется похвалой тем, кого действительно почитает образцом. Если бы я когда-нибудь считал себя обязанным противиться претензиям кого бы то ни было, я сделал бы это на страницах солидного труда, где все взвешено и продумано, где устранены все недоуменные вопросы, где я в надлежащих пределах и в нужном освещении мог бы развить свои доводы и мнения, что оказывается невозможным в беседе, когда слова утекают в песок, когда, как бы ни сильны были аргументы или подсказанные ими чувства, они наверняка кем-то будут истолкованы как зависть или досада. Мне это точно известно, и, думаю, я вел себя хорошо, памятуя о том, что невежество и глупость восхваляют недостойных; панегирик критика, не обладающего ни вкусом, ни верными суждениями,— вот обычная награда писателю, лишенному чувства и таланта. *Sint unicuique sua praemia*<sup>17</sup>. Вот и все, что касается трех причин, которые могли бы вызвать неприязнь ко мне; но тогда почему же я стал объектом столь укоренившихся и продолжительных нападков, если приходится столь основательно объяснять их побудительные мотивы? Ответ на этот вопрос уже был дан или подразумевался в примечании к предыдущей странице. *Мне довелось близко сойтись с мистером Вордсвортом и мистером Саути!* Но это скорее переносит проблему в иную плоскость, чем устраняет ее. Если неправомерно расширить старое выражение *poscitur a socio*<sup>18</sup> и утверждать, что мои литературные друзья никогда не оказывались под водопадом критики и только я весь промок от этих брызг, то как все же случилось, что поток обрушился и на них?

Начну тогда с мистера Саути. Хорошо помню, как были встречены его первые сочинения: *viz.*, стихотворения, опубликованные вместе с мистером Ловеллом под именами Москас и Байон<sup>19</sup>, два тома стихотворений, подписанных его собственным именем, и «Жанна д'Арк». Порицаний со стороны профессиональных критиков было много, но все они с легкостью сводились к следующему: небрежные строки, стихотворения неравноценные по достоинствам и (в более легких, изящных стихах) приста-

стие к причудливости, эксцентричности; короче, ошибки, которые свойственны любому торопливо пишущему молодому поэту, здесь были несколько преувеличены. В то время не проявилась еще общая тенденция усугублять провинности поэта по части стиля—он со всей отвагой и неиспорченностью юности открыто демонстрировал свой энтузиазм в достижении цели, которая, по его мнению, состояла в полной раскованности и неприятии каких-либо ограничений, пусть даже и освященных великими авторитетами. Никого не волновало то, о чем помышлял сам поэт, отдававший явное предпочтение небрежным и прозаичным строкам (*предпочтение* принципиальное и преднамеренное), и то, что он не претендовал на знание иных правил и теорий поэтического стиля, кроме тех, которые каждый из нас может почерпнуть из Горация, Квинтилиана, из восхитительного диалога *de Causis Corruptae Eloquentiæ*<sup>20</sup> или из опытов Страды<sup>21</sup>, хотя поистине хороший природный вкус и раннее изучение лучших образцов поэзии на его родном языке привили ему те же принципы надежнее и, рискну сказать, энергичнее. Единственное, что было достаточно достоверно известно, так это то, что в оценке писательского мастерства мистер Саути скорее питает расположение к Уортону, нежели к Джонсону<sup>22</sup>. Не буду отрицать и того, что мистер Саути всегда разделял мнение Филипа Сидни<sup>23</sup>, предпочитая хорошую балладу в низком стиле двадцати стихотворениям, написанным в высокой, напыщенной манере. Какими же чертами отличались его поэтические произведения—одно лучше другого,—как не все большей насыщенностью чувством, глубиной наблюдений, непреходящим блеском, неизменным благородством языка и ритма? Давно это было, но, когда придет время и какой-нибудь редактор, достойный быть его биографом, соберет все его работы, хорошим дополнением к этому послужат те отрывки из памфлетов и статей периодической печати, в которых поносились и его труды, и его имя, и сама личность поэта<sup>24</sup>. Но я не осмеливаюсь мечтать о том, что это кого-нибудь исцелит, ибо, пока есть читатели, получающие удовольствие от клеветы, всегда найдутся критики, готовые ее распространять. И по всей вероятности, таких читателей будет все больше, их количество возрастает пропорционально появлению все большего числа дилетантов, а дилетантизм всегда сопровождается раздражительностью и высокомерием. В стародавние времена книги приравнивались к предсказаниям оракулов; по мере распространения литературы они становились почитаемыми

заповедями; затем превратились в друзей-наставников; и по мере распространения опустились еще ниже — до уровня занимательных компаньонов; в наши же дни они и вовсе разжалованы и, как обвиняемые, призваны держать ответ перед лицом самозванных, но оттого не менее безапелляционных судей, которые сами решают, писать ли из интереса или от избытка юмора, из неприязни или от самонадеянности, и выносят готовые решения для тех (говоря словами Джереми Тейлора), «кто читает затаив злбу или читает после обеда».

Ту же постепенную ретроградную тенденцию можно проследить и в отношении самих авторов к читателям. Мы видим, как от надменного обращения Бэкона: «Эти размышления Фрэнсиса Верулемского, которые он предназначает для потомков, вызовут, как он надеется, их интерес»<sup>25</sup>, от посвящений Монарху или Первосвященнику, в которых его удостаивают чести взамен оказанного покровительства, от Пиндаровых строк:

Разным людям — разное величие;  
 Высочайшее из величий — венчает царей;  
 О, не стреми свои взоры еще выше!  
 Будь твоей долей —  
 Ныне поирать вершины;  
 А моей —  
 Обретаться рядом с победоносными,  
 Первому во всем искусстве перед эллинами<sup>26</sup> —

постепенно ослабевают правила учтивости, исчезает взыскательность их стиля.

Поэты и Философы, смущенные оттого, что их так много, обращались к «просвещенному читателю»; затем — с целью всех удостоить милости — к «искреннему читателю»; потом, по мере возвышения престижа критика и падения репутации писателя, любителей литературы стало столько, что ими можно населить город, — вот уж поистине Город Судий! А ныне все те, кто, как положено думать, способен читать, и все читатели, способные судить, — вся эта многоликая Публика, воплотившаяся силой волшебной абстракции в некую общность, восседает как настоящий деспот на троне критики. Но увы! Как при любой деспотии, она лишь вторит, подобно эху, декретам своих невидимых слуг, чьи интеллектуальные претензии на покровительство музам в большинстве случаев сродни физическим качествам тех, кого обычно назначают надзирателями восточных гаремов. Говорят, что святой Непомук<sup>27</sup> был назначен покровителем мостов лишь потому, что свалился с одного из них и бесследно исчез навсегда;



а святая Цецилия<sup>28</sup> снискала милость музыкантов, не преуспев в музыке, и возненавидела и ее и всех более удачливых наставников в этом виде искусства. Но мне, возможно, еще представится случай более подробно остановиться на этом вопросе, влияющем и на вкусы, и на развитие талантов, и на мораль.

В «Талабе», в «Мэдоке» и еще более ярко в уникальном «Сиде»\*, в «Кехаме» и, наконец, в «Доне Родерике» Саути дал тому множество доказательств: *se cogitasse quam sit magnum dare aliquid in manus hominum, nec persuadere sibi posse, non saepe tractandum quod placere et semper et omnibus cupiat*<sup>29</sup>. Но, с другой стороны, думаю, мистер Саути был совершенно не способен видеть большой беды в том, что он публиковал, и в немалом количестве, безделушки и, вообще говоря, сочинения, которые могли быть с удовольствием прочитаны или вовсе оставлены без внимания в зависимости от вкуса или настроения читателя,—если, конечно, они не затрагивали чьей-то нравственности. В наше время *periturae rescere chartae*<sup>30</sup>—самое неразумное требование. Чернила и бумага, на которой он написал и выпустил в свет какой-нибудь пустячок, в десять раз дороже всей глупой критики, которая доказывает не более того, что этот пустячок не предназначен для критика, дороже всех строгих наставлений о необходимости реверансов в сторону публики. Как будто вялая страница книги с предпосланной ей эпиграммой или тиснутой на ней скверной небылицей автоматически приобретает силу механического двигателя или чего-то не менее грандиозного и начинает метаться и жужжать в уши публики—этого таинственного существа. Но что придает дополнительную и еще более смешную нелепость всем этим сетованиям, так это один прелюбопытный факт: если в томе поэзии критик заметил стихотворение, по его мнению, совершенно никудышное, он обязательно вытянет его и напечатает в своем обзоре; и изведет на него гораздо больше бумаги, чем автор, поскольку количество модных литературных обозрений намного превышает число публикуемых экземпляров самой книги—в некоторых, особых случаях эта пропорция

\* Я рискнул назвать эту вещь «уникальной» не только потому, что не знаю иной, написанной в том же роде на нашем языке (если не считать нескольких глав в старом переводе Фруассара), ни одного сочинения, сохраняющего весь аромат старого рыцарского романа и вместе с тем следующего историческим фактам, не только потому, что это произведение неизменно поддерживает в вас полет воображения и наталкивает на глубокие размышления, но, главное, потому, что такая компиляция содержит великолепные образцы перевода, отбора материала и его аранжировки, а это свидетельствует о том, что литератору, живущему в современных условиях, легче проявлять талант компилятора, чем оригинального писателя.

составляет десять тысяч к пяти сотням. По-моему, ничто не может быть более отвратительным, чем когда кто-то решает, что хорошо, а что плохо в творчестве поэта или художника (когда не выявляются характерные дефекты, ибо, если речь идет о творчестве гения, *они* всегда указывают на характерные *достоинства*), лишь на основе случайных неудач или отрывков, в которые вкрались погрешности; более отвратительной может быть только дерзость, с которой рецензент берется их защищать, считая это своим долгом и наиболее поучительной частью критики. Не упоминайте вовсе или слегка коснитесь вопроса о том, как Рафаэль умел придать выражение, грацию изображаемым *фигурам*, как располагал их на полотне, но разберите *во всех подробностях* и посмейтесь над изображением деревьев, что расположены на заднем плане,—они так похожи на вязальные иглы или ивовую хворостину; нет, хорошо, что он так никогда и не услышал последнего приговора этих *аптекарей* от искусства! Допустите, что поэмы «Allegro» и «Penseroso» у Мильтона<sup>31</sup> *не лишены вовсе* достоинств, но тут же возместите это допущение—перепечатайте с начала и до конца два стихотворения о Носителе Вселенной; приведите в качестве лучшего примера слова из одного его сонета: «Недавно книга написана была, ее название—«Тетрахорд», а потом покажите, как негоден его ритм и метр, на примере сделанного им буквального перевода первого и второго псалма! Для полного оправдания вам надлежит лишь объявить, что более пространнный анализ всех прекрасных, поистине мастерских черт его поэзии мог бы отвлечь внимание будущих писателей от того, чем они сами восхищаются и что любят, и увлечь их на путь подражания тем несколькими стихотворениям или отрывкам, которые были отнюдь не характерны для поэта.

Но до тех пор пока литературная критика может руководствоваться совершенно иными принципами и ставить себе совершенно иные цели, до тех пор пока критик, отбросив прочь деспотичные предписания и дерзкие насмешки, опирается на давно установленные принципы критики, согласующиеся с нормами человеческой морали, мыслящий разум будет отвергать такое высокомерие и признает право воспитывать вкусы и правильные суждения лишь за мастером слова. Во всяком случае, неправомерная критика есть несправедливость и по отношению к тем, кто покупает книги или просто их читает. Человек, объявляющий мне о том, что он обнаружил *недостатки* в новом сочинении, не говорит мне ничего, кроме само

собой разумеющегося, ничего, чего бы я не знал. Но тот, кто показывает мне прекрасные черты оригинального произведения, сообщает мне интересную новость, которую я не ожидал услышать. Что же касается сочинений, которым сами авторы предпосылают слова «*Naes ipsi novimus esse nihil*»<sup>32</sup>, так почему же мы должны руководствоваться разными правилами оценки сочинений на основании того, что один автор жив, а другой в могиле? Кто из литераторов не сожалел по поводу того, что Спрэтт отказался показать своего друга Каули в халате и домашних туфлях?<sup>33</sup> Быть может, я не единственный, кто испытывал невинное удовольствие, разгадывая в часы творческого застоя загадки и головоломки, и размышлял над значением строк, состоящих лишь из трех слогов, в письмах Свифта и его корреспондентов,—в часы, когда читать его законченные произведения было бы для меня работой бесполезной, а для автора—даже проявлением несправедливости. Но я затрудняюсь даже определить степень испорченности тех, кто попытался бы руководствоваться суждениями, выведенными на основе знакомства с этими передышками, отдыхом, который давал себе гений, и таким образом очернить славу автора «Путешествий Гулливера» и «Сказки о бочке». Напиши мистер Саути в два раза больше стихотворений не столь уж высокого качества или лишь частично интересных, которые бы внесли на страницы современных журналов струю легкомысленной ветрености, в глазах умного и доброжелательного читателя он лишь прибавит себе чести, и не столько или, вернее, принципиально не столько потому, что докажет разносторонность своего таланта, сколько потому, что приведет свидетельства чистоты ума, который даже в своей ветрености не создал ни строчки, способной вызвать сожаление или раскаяние. Я мысленно передаю будущему биографу поэта его долг противопоставить прочную и заслуженную славу Саути брани и неустанной вражде анонимной критики, которая преследовала его с ранней юности до поры зрелости. Но я не могу так зло судить о человеческой натуре и вовсе не верить в то, что эти критики уже не испытывают стыда, глядя на то, какой вред они нанесли его моральной и литературной репутации. Достаточно поразмыслить над разнообразием и широтой его интересов! Ему нет равного ни в области изучения истории, ни в области знания библиографии; а когда я думаю о нем как об известном эссеисте (ведь его статьи в журналах—это в гораздо большей степени эссе, написанные по важным, животрепещущим вопросам, чем

просто критические обзоры того или иного сочинения)\*, я напрасно ищу среди писателей кого-нибудь, кто обладал бы такими знаниями, почерпнутыми из такого числа малоизвестных источников, снабженных таким количеством справедливых и оригинальных мыслей, написанных в живом и остром стиле, неизменно ровно классическом и вместе с тем ясным; короче, никто не был столь мудр и одновременно остроумен, никто не был так правдив и образован и в то же время не обладал таким жизнелюбием и фантазией. Его проза всегда ясна и неизменно занимательна; в поэзии он испробовал все известные жанры и даже создал новые; за исключением высокой лирики (в которой немногие, даже великие поэты оказались удачливыми), он преуспел во всех видах поэзии: от политической песни его дней, легко и быстро переходящей в откровенно радостное патриотическое ликование, до буйной баллады\*\*; от эпистолярного легкого и изящного повествования до суровой гневно-обличительной речи; от пасторальной идиллии и диких стремительных вспышек в поэме «Талаб», в которой чувство и образный строй вызывают более прочное любопытство, чем сам сюжет, и от наполненной радостью «Кехамы» (этой галереи законченных картин в одном сверкающем фантазией произведении искусства, нравственные вершины которой тем не менее постепенно берут верх над блеском красок, смелостью и новизной технических приемов) до более сдержанной красоты «Мэдока» и, наконец, «Родерика», где, сохраняя мастерские черты своих необычайно образных и ярких произведений, поэт превзошел все написанное им самим в области языка и ритма, в композиции целого и в великолепной отделке некоторых отрывков.

Поставить ли на этом точку? Нет! Черты умершего похожи на похвалы, начертанные на могильном камне,— они запечатлены с благоговейной нежностью, так мы их и прочитываем: с должным состраданием, но все же с некоторым снисхождением. Есть люди, достойные более высокой оценки,— личности интересные и современникам и в не меньшей степени последующим поколениям. Хорошо познакомиться с ними, пока еще возможна беспристрастная критика и даже пронизательная зависть, чтобы поставить под перекрестный допрос легенду, не оскорбляя при этом учтивости признательного человечества; а пока сочинитель неумеренных похвал все еще может быть

\* Смотрите статьи о методизме в «Куотерли ревью», небольшой том о новой системе воспитания и др.

\*\* Смотрите несравненные «Возвращение в Москву» и «Старуха из Беркли»

пойман за руку и, уличенный в преувеличениях и лживости, осужден как льстец и заклеямен всеобщим презрением. Мистера Саути публично осыпали бранью люди (охотно верю, что они делали это исключительно с целью оказать ему особую честь), которые бросали горящие головешки в человека, созданного их собственным воображением; его таланты преуменьшались, его принципы осуждались публично, вот почему я, тоже публично, считаю своим долгом оставить для потомства, поскольку близко с ним знаком, мое мнение; так вот, мистеру Саути выпало редкое счастье обладать лучшими дарами, которыми только могут наделить человека талант и гений, свободные от их характерных недостатков. Тем, кто помнит состояние наших привилегированных средних школ и университетов лет двадцать назад, едва ли покажется обычной похвала человеку, который с младенчества шел стезею добродетели, который не только не имел порочных привычек, но и не запятнал себя ни единым проступком, свидетельствующим о невоздержанности, испорченности, что под стать той же невоздержанности. Именно таким умом и сердцем, такой привычной манерой поведения обладал Мильтон еще в пору его ранней зрелости и первых полемических сочинений, когда он выдвигал требование привилегии самозащиты; тогда-то он и бросил в лицо клеветникам вызов, предлагая им изобличить его во лжи. Его товарищи по школе, по колледжу, а также друзья более зрелого возраста с уверенностью, соответствующей степени их близости, выступили свидетелями его воли; то же самое свершилось и в жизни Роберта Саути. Тот же, чья биография, чей жизненный опыт сложился так, что он стал очевидцем привычек гениального человека, будет еще более поражен неутомимым трудолюбием поэта, его настойчивостью в достижении целей; высоким значением и благородством этих целей, щедрой готовностью снисходить до второстепенных вопросов, не говоря уже о тех, с которыми мог совладать лишь его гений; и затем, с успехом завершив все то, к чему он питал пристрастие, и все то, что считал благоразумным сделать, он мог находить время, черпать в себе силы для большего — в самых разнообразных областях, недоступных другим писателям, хотя целиком отдавался при этом делу своей жизни, своей мечты. И так как Саути владел своим гением, а не гений владел им, так же точно он был хозяином своих добродетелей. Размеренный и методичный ежедневный упорный труд, которому редко отдаются даже те, кто занят чисто механической работой

и которому мог бы позавидовать любой делец, у Саути не имеет ничего общего с педантизмом—так благородно просты его манеры, так он здоров и бодр духом. Как будто бы всегда занят, а друзья застают его праздным. Пунктуальный в мелочах и непоколебимый в выполнении высшего долга, он не создает ни малейших огорчений или неудобств окружающим, подобно беспорядочным людям, сеящим их повсюду на своем пути,—а ведь все эти мелочи иногда могут стать настоящим препятствием на пути к счастью и собственной полезности. Напротив, он дарит всем вокруг себя лишь приятное, внушает спокойствие тем, кто с ним общается или постоянно связан,—эта исключительная последовательность поведения и (если только можно употребить такое слово) *надежность*, одинаковые в большом и малом, не могут не вдохновлять людей, и каждый чувствует себя одаренным,—вся эта манера поведения к тому же смягчается, но отнюдь не расслабляется добротой и аристократичностью<sup>34</sup>. Немногие люди, среди известных мне, заслуживают похвал, которые древние расточали Марку Катону<sup>35</sup>: они говорили, что он был само совершенство в том, что касалось правильного выбора поведения, выбора, не диктовавшегося ни законом, ни какой-либо внешней причиной; он поступал исключительно по велению своей счастливой природы, не позволявшей ему делать иначе. Как сын, брат, муж, отец, хозяин и друг он идет твердой, но легкой поступью, одновременно ненавязчивый и достойный подражания. Как писатель он целиком и полностью отдает свой талант на службу идеалам человечества, общественной добродетели и благочестию, его цель неизменно состоит в заботе о чистоте религии, о свободе, национальной независимости и о просвещении. Когда будущие критики станут взвешивать награды и хулы, только Саути-поэт даст им обширный материал для недовольства. Они не преминут отметить, что ни один человек не был так верен дружбе и ни один поэт никогда не имел столько друзей и почитателей среди лучших представителей всех партий и что врагами его были лишь шарлатаны в образовании и политике, шарлатаны в критике\*.

\* Нелегко оценить то влияние, которое может оказать на молодых людей того же возраста, с теми же склонностями и тем же делом пример человека, выделяющегося из общей массы высокими достоинствами—строгим нравом и благородным поведением, интеллектом и литературными успехами. На протяжении многих лет мне доводилось беседовать с мистером Саути довольно редко и с большими интервалами<sup>36</sup>. Но я всегда с живым удовольствием вспоминаю то неожиданно сильное впечатление, которое он произвел на меня при первой встрече, когда нас познакомили в Оксфорде, куда я отправился из Кембриджа с начала каникул, чтобы навестить старого товарища по школе. Впечатление это не повлияло на мои нравственные или религиозные

## ГЛАВА IV

*«Лирические баллады» и предисловие к ним.—Ранние стихотворения мистера Вордсворта.—О фантазии и воображении.—Исследование различий между видами изобразительных искусств.*

Я далеко ушел от моей темы, но уповаю на то, что читатели с уважением отнесутся к чувствам, увлекшим меня в сторону от главного пути; осмелюсь даже думать, что многие из тех, кто прочтет мой труд, разделят и мои чувства. Теперь же для цели моего повествования довольно было бы, если бы я доказал, что ни труды мистера Саути, ни в той же мере мои собственные не давали оснований для ложных обвинений в том, что они будто бы стали причиной появления в поэзии некой *новой школы*, а также причиной шумных протестов против ее предполагаемых основателей и прозелитов.

Столь же мало я верю в то, что *такой причиной* могли стать «Лирические баллады»<sup>1</sup> мистера Вордсворта. Я говорю исключительно о двухтомнике под этим названием. Многократное и внимательное обращение к «Балладам» утвердило меня в мнении, что, если исключить из них какие-нибудь сто строк, отпало бы и девять десятых всех критических замечаний. Отваживаюсь на такое заявление, считая, что читатель точно так же отнесся бы к любому другому поэтическому сборнику, автор которого черпает сюжеты и темы из событий повседневной жизни, перемешивая будничные детали с высокими раздумьями,

принципы, которые и так никогда не подвергались порче, но оно пробудило во мне чувство долга и благородное желание привести мои поступки в соответствие с этими принципами, и не только на словах, но и на деле. Я всегда знал, что распутство свойственно едва ли не всем молодым людям моего положения; теперь же я понимаю, что это зло, способное привести к деградации личности, я научился понимать, что иное поведение, в противоположность этому считавшееся у нас не лучше распутства, только прикрытого маской холодного, расчетливого благоразумия, на самом деле могло быть продиктовано благороднейшим чувством, мотивами самыми бескорыстными и самыми неожиданными. Но не только приятные воспоминания заставляют меня выражать эти чувства на бумаге, а в каком-то смысле — долг справедливости по отношению к человеку, чье имя так часто связывалось с моим за грехи, к которым он непричастен. Для примера приведу отрывок из заметки «Красоты антиякобинца»<sup>37</sup>, в которой, оповестив публику о том, что в Кембридже я обещал себя проповедью деизма (хотя в это же самое время из-за моих юношеских пылких выступлений в защиту христианства прозелиты Французской Фи-, вернее сказать, Пси-лософии объявили меня фанатиком), автор в заключение пишет. «С этого времени он покинул родину, превратившись в гражданина мира, *оставил детей и жену на произвол судьбы*. *Ex his discite*<sup>38</sup> его друзья — Лэм и Саути». Со всей правдивостью, на какую я только способен, скажу, что далеко не так просто найти двух людей, которые могли бы служить таким примером семейной преданности, как эти двое, чьи имена напечатаны черным по белому рядом с именем человека, объявленного предателем и беглецом, рядом с тем, кто *оставил детей и жену на произвол судьбы!* Удивительно, что многие хорошие люди оставались дольше, чем им, может быть, следовало, приверженцами партии, которая поощряла и открыто вознаграждала авторов таких чудовищных измышлений. *Qualis es, nescio, sed per qualles agis, scio et doleo*<sup>39</sup>.

соответствующими его характеру и темпераменту, при условии что читатель не был заранее предупрежден об этих особенностях поэтического стиля автора, что никто заранее не привлек к ним его внимания. В подобных сборниках, скажем в ранних работах Саути, некоторые строки, те или иные отрывки, могущие смутить общественный вкус, должны были бы восприниматься просто как шероховатости стиля, допущенные по рассеянности, а вовсе не как следствие неверных суждений. Занятые люди, живущие по большей части в больших городах, должны получать удовольствие от умения писателя делать острые наблюдения над человеческими и общественными нравами и излагать их простым, но правильным и отточенным языком, и все те, кто иногда читает поэзию и кому нравятся стихи, которые меньше всего напоминают прозу, наверное, обошли вниманием многие книги. Есть и другие читатели, готовые глотать все подряд, они привыкли извлекать удовольствие из чтения, вызывающего острые ощущения, им бывает важно одно: лишь бы автор соблюдал пропорции между высоким стилем и сюжетом. Немало читателей из тех, кто восхищается стихотворениями «Тинтернское аббатство» или «Стихи, оставленные на скамейке под тисовым деревом», «Старый кэмберлендский нищий» и «Руфь», быть может, с тем же чувством обратятся к таким поэтическим сочинениям, как «Братья», «Олений колодец», или к другим стихотворениям того же сборника<sup>2</sup>; их можно считать промежуточными между теми, которые отличаются высоким поэтическим стилем, и незатейливыми, незамысловатыми; например, между «Тинтернским аббатством» и «Терновником», с одной стороны, и «Саймон Ли» — с другой. Если даже вкус читателя не подчинится дальнейшим переменам в поэтическом языке и не примирится с разговорными оборотами речи или подражанием таким оборотам, а они встречаются и тут и там в стихотворениях, которые я назвал последними, читатель, сколько бы ни было таких выражений, все равно сочтет их небольшими погрешностями на фоне общих достоинств книги; или, что совсем не так уж неприятно в произведениях молодого автора, они будут служить подтверждением тенденции его поэзии к естественности и соответственно того, что талант автора развивается в правильном направлении.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что редкостное неприятие<sup>3</sup>, на которое были обречены произведения мистера Вордсворта, объясняется критическими замечаниями, предпосланными им сборнику своих стихот-



ворений. Отрывки, демонстрировавшие непритязательность авторского стиля, цитировались и разбирались с единственной целью — доказать непригодность теоретических посылок. Читатель мог бы пройти мимо таких пассажей или воспринять их как случайную неудачу, погрешности стиля, но поскольку автор во всеуслышание объявил, что допустил их намеренно, что они — результат его сознательного выбора, это вызвало неприязнь публики. Таким образом, стихотворения, по мнению многих, блестящие, а вместе с ними и другие его поэтические сочинения, вызывающие восхищение, — все вместе они составили две трети сборника, — вместо того чтобы затмить в мнении читающей публики (как и следовало бы, если считать, что мнение публики всегда верно) так называемые дефекты, явно составляющие исключение, вызвали нескончаемую враждебную бурю против их автора. В недоумении и растерянности читателей есть изрядная доля страха, который и порождает негодование. Не будучи в состоянии отрицать талант и могучий интеллект автора, они *отчасти верят, отчасти не верят*, в то, что он может быть прав, а они нет: у них возникает то беспокойное состояние ума, когда человек ищет облегчения в споре с причиной, вызывавшей это состояние, и удивляется испорченности того, кто написал длинное и аргументированное сочинение с единственной целью убедить их в том, что

Грань меж добром и злом стирается<sup>4</sup>;  
иначе говоря, они чувствуют, что всю жизнь восхищались не размышляя, а сейчас порицают без достаточных на то оснований\*.

\* Внезапно обнаружить ошибку в привычных, не вызывавших ранее ни тени сомнения взглядах — все равно что *оказаться осужденным за какую-нибудь провинность*. Есть такое состояние ума, являющееся прямой антитезой другому состоянию, когда мы *говорим нелепость*. Конкретно *нелепость* эта состоит в желании совместить две несовместимые идеи, имеющие, как нам бесосновательно кажется, весьма определенную связь. Это особое психологическое состояние или склонность к такому состоянию, при котором человек воспринимает две отдаленные друг от друга мысли с несоразмерной ясностью, гасящей или затемняющей восприятие промежуточных мыслей, или полностью отвлекается от них. Так, в известной нелепости: «Я был хорошим ребенком, но они испортили меня» — первая мысль, выраженная словом «я», означает личное тождество *Ego contemplans*<sup>5</sup>, вместе с тем, вторая, выраженная словом «меня», представляет собой визуальный образ или объект, с помощью которого разум рисует себе его прошлое состояние или, скорее, его личное тождество в форме, в которой он (разум) рисовал себе его прошлое существование *Ego contemplatus*<sup>6</sup>. Но замена одного визуального образа другим еще не означает ничего абсурдного, абсурдность появляется лишь в результате непосредственного сопоставления с первой мыслью, сопоставления, возможного лишь оттого, что все внимание полностью поглощено каждой мыслью в отдельности, так что промежуточная мысль, «испортили», из-за несопоставимости с первой мыслью, «я», становится нелепостью. Следует добавить, что этот процесс замены облегчается тем, что слова «я» и «меня» — эквивалентные части речи, иногда имеющие ясное значение, а иногда обозначающие акт самосознания, или внешний образ, с помощью которого разум представляет себе этот акт

Я склонен думать, что это предположение недалеко от истины, ибо на собственном опыте имел возможность убедиться, что одну и ту же общую критику разные люди адресуют совершенно разным стихотворениям. Я точно помню, что среди тех людей, которых я высоко ценю за искренность и прямоту суждений, по крайней мере шесть человек высказались отрицательно о «Лирических балладах» почти в тех же выражениях и по тем же поводам, признав при этом, что некоторые из стихотворений им доставили большое наслаждение; но странное дело — сочинения, которые цитировались как негодные одними, другими признавались как лучшие. В глубине души я уверен, что, если бы с этим опусом проделать тот же опыт, что и в нашумевшей истории с картиной, — результаты были бы те же: части, получившие черные шары вчера, на следующий день могут быть *albo lapide patatae*<sup>7</sup>.

Но так или иначе несомненно одно: жестоко и несправедливо видеть лишь отдельные недостатки и по ним судить о всей работе в целом, бежать от нее как черт от лаdana, вместо того чтобы спокойно перелистать книгу, как перелистываешь пустые страницы или обыкновенный книжный каталог, конечно, при условии, что стихи не содержат ничего безнравственного или нескромного; неудачные места все равно что облегченная мелкая монета в стопке добротных золотых червонцев — не на каждый слиток золота можно поставить высокую пробу. Один мой приятель, чей талант я ценю весьма высоко и чьи суждения не раз убеждали меня в его рассудительности и здравом смысле, постоянно жаловался мне на то, что ему не нравятся стиль, да и темы небольших стихотворений мистера Вордсворта; я признался, что некоторые сюжеты и эпизоды, на мой взгляд, слишком незначительны для поэзии. При этом я упомянул «Элис Фелл»<sup>8</sup>. «Нет, нет, — возразил он с несвойственной ему живостью, — я с вами совсем не согласен, напротив, это стихотворение мне весьма по душе». Каждое стихотворение из «Лирических баллад» либо превозносится до небес, либо решительно отвергается; об этом мне говорили многие, самые разные люди, — конечно, они не имели в виду тех одухотворенных, возвышенных стихотворений, которые снискали себе результатом и символом своей индивидуальности. Теперь представьте себе противоположное состояние, и у вас возникнет ясное ощущение связи между двумя концепциями без *восприятия* этой связи, идущей от привычки. Человек чувствует себя так, как если бы он стоял на голове. Это болезненное состояние, естественно, имеет тенденцию ассоциироваться с человеком, который его вызывает; известно, что люди, выведенные из этого расстроенного состояния мучительными для них средствами, невольно чувствуют антипатию к своим исцелителям.

всеобщую похвалу (у меня нет достаточно данных, чтобы безоговорочно утверждать, что подобные замечания сопровождали и последующие издания двухтомника). Этот факт сам по себе мог бы сообщить неуверенность моей критике, если бы я не получил более серьезное для нее основание в странном контрасте одновременно и горячности и постоянного сопротивления пониманию природы ошибок, которым находят постоянное оправдание. Признавалось, и не без оснований, что соблазнительные ошибки и все *dulcia vitia*<sup>9</sup> таких поэтов, как Каули, Марини<sup>10</sup> или Дарвин, способны испортить вкус и способность к здравым суждениям многих поколений читателей; понадобилось не менее двадцати лет упорных битв и ратных подвигов, чтобы сбросить с трона узурпатора и восстановить в правах вкус. Но вот что непонятно: почему столь откровенная глупость, рядящаяся в одежды показной простоты, все эти прозаизмы, втиснутые в разболтанную ритмику, эти глупые мысли, одетые в инфантильную фразеологию, обилие низменных, низкопробных или в лучшем случае тривиальных ассоциаций и образов,— почему все это увенчалось формированием целой школы подражателей, было овеяно почти *религиозным* обожанием со стороны людей, в том числе и молодых, с живым умом и широким образованием и «не зря увенчанных академическими лаврами»; почему эти бессовестные и наглые *поэтические подделки*, которые ниже всякой критики, должны были в течение двадцати лет монополизировать чуть ли не всю критику, стать основными, если не единственными темами *бесконечных* рецензий, брошюр, поэм и заметок в периодической печати,— чудеса, да и только! Но самое удивительное, что вопрос и до сих пор не решен— спор продолжается\*, ну поистине точно так,

\* Правда, без тех опасностей, которые грозили языческому реформатору поэтической республики. Если судить по предисловию мистера Вордсворта к последнему изданию его стихотворений, он мог бы воскликнуть вслед за Ксанфом:

И ты не убоялся всего этого шума, бранных слов и угроз?

Нет, клянусь Юпитером, я даже их не заметил!<sup>11</sup>

Заодно воспользуюсь случаем наекнуть авторам многочисленных так называемых пародий и подражаний мистеру Вордсворту, что умение тонко замаскировать остроумие и мудрость, передать их под видом неразумия и глупости по примеру шутов и скоморохов или тем паче персонажей из пьес нашего Шекспира (скажем, Догберри) еще вовсе не говорит о том, что авторы эти обладают литературным талантом или тем более— сатирическим даром; попытки высмеять глупые и пустые стихи, создав нечто еще более глупое и пустое, могут доказать лишь то (если вообще что-нибудь доказывают), что пародист еще больший болван, чем автор оригинального сочинения, хуже того, что он *зловный и самодовольный* шут. Способность к мимикрии отличает человеческое общество с низким уровнем культуры. Было обнаружено, например, что нищие и голые дикари, населявшие Новую Голландию, обладали великолепной способностью к подражанию. В цивилизованном обществе подражают, *копируя*, только люди с

как спор между Дионисом и лягушками у Аристофана, который спустился в царство мертвых, чтобы вернуть на землю дух древней истинной поэзии.

*Лягушки.*

Брекекекекс, коакс, коакс!

*Дионис.*

Пищите, мне и дела нет!

*Лягушки.*

Будем голосить, горланить  
Сколько в зычных глотках  
Хватит силы, день-деньской.

*Дионис.*

Брекекекекс, коакс, коакс!  
Мне нипочем ваш горлодер.

*Лягушки.*

А твой нам и подавно жалок.

*Дионис.*

Посмотрим, буду выть, вопить,  
Целый день не закрою рта,  
Пока не пересилю ваше кваканье.  
Брекекекекс, коакс, коакс!

В последние годы моего пребывания в Кембридже я познакомился с первой публикацией мистера Вордсворта — сборником, который назывался «Описательные зарисовки»<sup>12</sup>. Это был весьма редкий, а может быть, и единственный случай в истории литературы, когда оригинальный поэтический талант заявил о себе откровенно и ярко с самого начала; в композиции, стиле, манере всей книги, в ткани отдельных строк и периодов ощущается строгость и вместе с тем терпкость — ею пронизаны сами слова и образы, — и все так ослепительно пылает, что перед мысленным взором невольно возникают образы самой живой природы: это как яркий бутон расцветающего дерева — он только начинает проглядывать из своей твердой и грубой оболочки, но уже обещает превратиться в роскошный спелый плод. Язык стихотворений не только своеобразный и сильный: он как бы подстегивается собственной нетерпеливой силой, местами становится излишне усложненным, сучковатым; новизна толпящихся и противоборствующих образов в соединении со сложностью стиля постоянно требуют от читателя гораздо большего внимания, чем имеет на то право поэзия (уж во всяком случае, описательная). Вот почему оказались справедливыми отнюдь не редкие жалобы на неясные, туманные места. Я привожу здесь отрывок, который тогда показал

грубым складом ума. Во всяком случае, различия, которые должны незаметно переходить в сходство и как бы уравновешивать его, чтобы в результате получилось настоящее подражание, у этих авторов превращаются в простую карикатуру, унижающую достоинство пародиста и ни на йоту не вселяющую веру в понимание им сути того, что он копирует

ся мне особенно характерным,— он как бы несет на себе отпечаток таланта автора:

Был бури натиск страшен и жесток.  
 Рокочет гулко яростный поток.  
 Мгла день затмила, ослепила очи.  
 Мрак мир объял, рвет полог мрака в клочья.  
 При свете молний, бурей окрылен,  
 Плывет одетый в молнию орел.  
 А на Востоке горные красавцы,  
 В леса одевшись, в озеро глядятся.  
 Воды потоки с тех вершин стекают—  
 Как мощные столбы из золота сияют.  
 Крестьянин в лодке (веря, что спасется)  
 На Запад правит, что горит, как солнце.  
 И в зареве огня, пылая жаром,  
 Те горы дышат—как угли пожаром!

Поэтическая Душа в процессе своего полного расцвета претерпевает такие же изменения, как и ее греческая тезка—бабочка\*. Удивительно, как быстро талантливый человек освобождается и очищается от ошибок и заблуждений, которые он допускал в ранних своих творениях: погрешности ранних сочинений—а тут одна неточность влечет за собой другую—сразу же бросаются в глаза оттого, что они неоднородны и преходящи, они как бы составляют особый *фермент*, который выносятся как пена на поверхность, а потом и вовсе прочь. Еще больше напоминают они некоторые душевные недуги; их нужно вскрыть, чтобы тем вернее уберечь больного от рецидивов. Мне было двадцать четыре года, когда я имел счастье впервые встретиться с мистером Вордсвортом; и, пока мне не изменит память, я не забуду то сильное и неожиданное впечатление, какое произвело на меня чтение им своих стихотворений, до сих пор не опубликованных, но по стилю, интонации, строфике напоминающих «Нищенку»<sup>14</sup>, впервые появившуюся в первом томе «Лирических баллад». Здесь уже нет и следа натянутости мысли, искусственных оборотов, теснящих друг друга мятущихся образов,—в выражении страсти и жажды первой любви

\* То, что в греческом понятии «душа» и «бабочка» обозначаются одним словом, получило выражение в строках неопубликованного стихотворения автора:

Душе людской Эллады сыновья,  
 Все перебрав возможные слова,  
 Обозначенье точное нашли—  
 И бабочкою душу нарекли.  
 Но бабочка свободна, хоть и смертна,  
 Летит во все края, пока жива,  
 Людскую ж душу Рок жестокосердный  
 Навек к земной юдоли приковал<sup>13</sup>.

С Т.К.

они стали ненужными, неуместными; сам поэт прекрасно объяснил это в строках, посвященных возвращению в Уай<sup>15</sup>: лишь зрелые размышления и общечеловеческие ассоциации придали многообразие и дополнительные оттенки живым чертам природы. Туманные выражения, встречающиеся ранее то тут, то там оттого, что поэт еще не владел в совершенстве возможностями собственного языка, почти совершенно исчезли; исчез и худший из всех недостатков — произвольные и нелогичные фразы, одновременно банальные и фантастические, столь характерные для заурядной поэзии и столь опасные для раннего творчества любого поэта, обладающего даже сильным талантом, если специально не обратить его внимания на их неуместность и бесполезность\*. Когда автор читал свое стихотворение, я не уловил особых стилистических неточностей, кроме, пожалуй, тех, что неотделимы от мысли и настроения, правда, спенсерова строфа<sup>16</sup>, неизменно вызывавшая в памяти стиль самого Спенсера, по-моему, едва ли могла оправдать весьма нередкое обращение к выражениям, заимствованным из языка обыденной жизни; такое снижение пафоса производит дурное впечатление, и вряд ли оно уместно в пятистопном (рифмованном) ямбе. Но не свобода от проявлений дурного вкуса, выражающихся в недостатках более или менее общего характера, а также и тех, что были присущи только его поэтическому дару, произвела на меня столь сильное и необычное впечатление, — чувства мои были задеты сразу же, суждения появились позже. Меня поразила его способность сочетать глубокое чувство с глубиной мысли, способность верно подмечать характерные черты внешнего мира, тонко их сочетать, преобразовывать силой воображения; но более всего меня ошеломил его природный дар создавать вокруг обыденных предметов, событий и ситуаций, кото-

\* Мистер Вордсворт даже в самых ранних своих стихотворениях («Вечерняя прогулка» и «Описательные зарисовки») более свободен от этих недостатков, чем большинство молодых поэтов — его современников. Тем не менее и у него можно найти такой пример, так же как и примеры неточных и грубоватых выражений, которыми он грешит чаще:

В водовороте несущейся мглы,  
Где вечно кричат в поднебесье орлы,  
Где зерна о хлебе тоскливо рядят, —  
Бесплодные земли не уродят.  
Плод груши на древе осеннем зачах,  
И хилое яблоко блекнет в лучах.  
Покой и здесь, на выжженной земле,<sup>17</sup>  
Царит с улыбкою надменной на челе.

Надеюсь, мне не нужно делать специальной оговорки, что я процитировал эти строки с единственной целью наиболее полно пояснить мою мысль. Жаль, что мистер Вордсворт снова не переиздал эти два стихотворения полностью.

рые давно утратили блеск новизны, поблекли и потускнели оттого, что стали слишком будничными, создавать вокруг всего этого определенное настроение, *атмосферу* поэтической глубины и благородства, столь свойственную вообще миру идеального. Не видеть резких контрастов, искусно объединять старое и новое, взирать на творения Веков Минувших и нынешнего через призму свежих, ничем не замутненных чувств, которые, по манию творца, вдруг начинают бить ключом,— все это свидетельства ума, чувствующего, где скрыты загадки мира, и способного их разгадывать. Умение переносить впечатления и чувства детских лет в пору зрелости, сохранить младенческое изумление перед миром и обладать способностью соединять его со свежими впечатлениями каждого прожитого за сорок лет жизни дня,— все это позволяет поэту быть на дружеской ноге

И с солнцем, и с луной, и с звездами в любое время года,  
И с человечеством...

Вот признаки гения, его привилегии, его черты—они выделяют гениального человека из среды просто талантливых. Изображать знакомые, обычные предметы так, чтобы пробуждать в душе читателя чувства, схожие с его собственными, придавать изображаемому свежесть восприятия, вызывать душевный и физический подъем— вот главная заслуга гения. Кто тысячи раз не видел, как на воду падает снег? Но разве можно созерцать эту картину с тем же чувством после того, как были написаны строки Бернса, вызывающие почти чувственное удовольствие:

Часы утех подобны рою  
Снежинок легких над рекою.  
Примчатся к нам на краткий срок  
И прочь летят, как ветерок<sup>18</sup>.

В поэзии в такой же мере, как и в философских исследованиях, гений заявляет о себе наиболее ярко тогда, когда он открывает новые стороны давно известных вещей, извлекает старые истины из состояния забвения, в которое они ввергнуты оттого, что всеми признаны. Даже самые возвышенные, внушающие благоговейный ужас истины, имеющие вместе с тем и всеобщий характер, слишком часто почитаются настолько истинными, что давно лишились смысла и значения—они мирно дремлют в отдаленных закоулках человеческой души бок о бок с самыми презренными и отчаянными глупостями.

Я инстинктивно уловил, а потом и попытался понять, что сочинения мистера Вордсворта в той или иной степени

обладают этими изумительными свойствами, характерными для его дарования. Длительные размышления (а позже и более тонкий анализ человеческой психологии) лишь подтвердили мою первоначальную догадку о том, что фантазия и воображение далеко не одно и то же, что это два совсем не одинаковых дара, хотя принято думать иначе, а именно что в этих словах заключено одно понятие или в лучшем случае разные степени одного и того же понятия. Признаю, что действительно не так-то легко найти адекватные термины для греческого слова *phantasia* и латинского *imaginatio*; однако несомненно и то, что у каждого народа есть инстинкт развития, определенное коллективное подсознательное чувство здравого смысла, которые контролируют процесс совершенствования речи, что ведет к постепенному исчезновению синонимов\* тех первоначально одинаковых по значению слов, которые образовались в результате слияния диалектов и переплавки этих диалектов в более однородные языки, как это было, например, с греческим или немецким; могут они появиться в языке и в качестве заимствований при переводах с языков других народов, иногда же их происхождение связано со слиянием различных языков, как было с нашим.

Сначала, и это самая важная часть задачи, следует доказать, что два совершенно разных понятия обозначаются одним и тем же словом и (после того как это

\* Происходит это под влиянием того, что одно слово получает общее значение, а другое употребляется только в исключительном смысле, например слова «to put on the back» («взваливать на спину», «помещать», «размещать») и «to indorse» («взваливать на спину», «индоссировать», «поддерживать кандидата»), или когда каждое приобретает действительно разные значения, как, например, «naturalist» («естествоиспытатель») и «physician» («врач»), или становятся различны, хотя и взаимосвязаны, как в словах «I» и «Me» (и то и другое наши сельские жители разных провинций все еще употребляют как личное местоимение во всех падежах единственного числа). Даже разница в произношении или неверное произношение одного и того же слова, если только они становятся всеобщими, могут породить новое слово с отчетливо выраженным новым смыслом, например «property» («собственность») и «propriety» («право собственности»),— последнее, вплоть до царствования Карла II, было единственным словом, употреблявшимся и в том и в другом значениях. Вот еще примеры: «mister» и «master» — они возникли из неясного произношения слова «magister»; «mistress» и «miss», «if» и «give» etc. etc. Это своего рода маленькое существо, что-то вроде *animalcula infusoria*, которая не имеет ни рождения ни смерти, ни абсолютного начала ни абсолютного конца в какой-то момент на ней образуется пятнышко, которое углубляется и удлиняется, пока она не поделится пополам, и тот же процесс возникает снова в каждой половине, становясь неотъемлемой частью ее существования. Быть может, это причудливый, но уж, во всяком случае, не плохой символ, обозначающий процесс формирования слов, и он облегчает понимание того, как огромное их число может образоваться из нескольких простых звуков, произносимых разумным существом, живущим в обществе ему подобных. Ведь каждое новое использование или стимул к новому использованию одного и того же звука будет вызывать разные ощущения, которые не могут не отражаться на произношении. Позднейшее воспоминание об этом звуке, но без того же яркого ощущения в еще большей степени видоизменяет его, пока наконец не стираются все следы первоначального сходства.



сделано) отнести это слово целиком и полностью к одному значению, а синоним (если такой есть)—к другому. Но если (как это часто бывает с терминами из области искусства и науки) синонима в языке не оказывается, надо его создать или заимствовать слово из другого языка. В нашем случае такое присвоение терминов уже началось—они получили право на существование в качестве производных прилагательных—«imaginative» и «fanciful». Милтон был одарен богатым *воображением*, Каули—яркой *фантазией*. Как только удастся установить, что человек обладает двумя способностями, тут же появятся и термины. Милтон обладал даром, который мы называем словом *воображение*; *фантазия*—это иная способность, и называется она по-другому. Если бы мы раз и навсегда пришли к убеждению, что существуют различия не только между состоянием бреда и манией; если бы мы знали, чем отличается строка Отвея:

Лютни, раки, молочные реки, янтарные корабли<sup>19</sup>—

от возгласа шекспировского персонажа:

Что стало с человеком из-за дочек!<sup>20</sup>,

если бы мы четко определили, в чем суть различия между этим возгласом и простейшей азбукой,—теория изящных искусств, в особенности поэзия, получила бы, я в этом убежден, новый дополнительный и важный смысл. Он, как факел, мог бы осветить путь к истине критику-философу, а в конечном счете и самому поэту. В деятельном разуме истина по мере прояснения претерпевает определенные изменения, в процессе различения и оценки результата она оказывает воздействие и на самый результат. Восхищаться принципом—вот единственный способ подражать так, чтобы при этом не терять оригинальности.

Я уже упоминал, что изучение метафизики и психологии было давнишним моим занятием. Любимое занятие нередко отождествляется с самодовольным сознанием того, что оно у тебя есть. Надеюсь поэтому, что улыбка, которую подарит мне читатель в ответ на столь явное самодовольство, будет скорее добродушной, нежели презрительной,—особенно после того, как я признаюсь, что удовлетворение, которое я испытываю, открывая для себя новые истины, становится еще более острым при мысли, что я открываю их и для читателя. Конечно, одно время я чувствовал себя немало польщенным от сознания того, что я был первым, кто указал на различные значения двух

терминов и проанализировал соответствующие им человеческие способности. Я еще не ознакомился с вышедшей недавно книгой синонимов мистера Тейлора \*<sup>21</sup>, но то, что его толкование терминов «воображение» и «фантазия» неудовлетворительно и ошибочно, ясно показал мистер Вордсворт в Предисловии к последнему изданию «Лирических баллад и других стихотворений». Объяснения мистера Вордсворта, как вы убедитесь, отличаются от моих главным образом, видимо, потому, что мы рассматривали разные стороны вопросов, связанных с этими терминами. Иначе и быть не могло, ибо передо мной открылась приятнейшая возможность часто беседовать с ним по поводу его стихотворения, которое впервые привлекло мое внимание, и по поводу моих собственных выводов, которые он разъяснял для меня же самого, приводя множество удачных примеров того, как воздействует природа на работу ума. Мистер Вордсворт стремился объяснить, как преобразается поэзия под влиянием фантазии и воображения, и на основе различия в их воздействии показать различия этих двух понятий. Я же исследую корни принципа и на основе выяснения качества

\* Мне следовало бы сказать за исключением одной страницы—ее я случайно видел в типографии. Но даже такое мимолетное знакомство не позволяет мне усомниться в таланте автора или не восхититься его изобретательностью. То, что его различие синонимов по большей части показалось мне неудовлетворительным, отнюдь еще не говорит о том, что вся работа в целом страдает неточностью, но, может быть, я окажу услугу автору при втором издании его труда, если воспользуюсь случаем задать ему такой вопрос не ошибся ли он ненароком, когда утверждал, если я его правильно понял, что в английском языке нет абсолютных синонимов? Так вот, я все же думаю, что много их еще останется нашим потомкам, которые будут пользоваться ими для выражения различных тонких оттенков смысла; я считаю, что синонимы эти, в той или иной степени видоизменяющиеся, представляют собой богатство нашего языка. Когда два различных понятия обозначаются одним и тем же или одними и теми же словами (а именно так и бывает, поскольку мы расширяем наши знания, но знания эти несовершенны), это чревато ошибками, ибо то, что может быть верно в отношении одного слова, считается верным *in toto*<sup>22</sup>. Когда ученых ставят в тупик результаты исследований, они ищут в уме или вне его подтверждения и, как только обнаруживают различия в фактах, устраняют двусмысленность путем введения нового слова или присваивают понятию одно, два или более названий, которые ранее употреблялись без разбора. Когда постепенно эти значения окончательно приживаются в языке, становятся настолько общеупотребительными, что кажется, будто сам язык думает за нас (он похож на логарифмическую линейку, которая механически совершает арифметические действия), тогда мы говорим, что они ясны и понятны, поскольку отвечают требованиям *здравого смысла*. Разумеется, здравый смысл меняется вместе со сменой веков. То, что рождается и получает крещение в храмах науки, постепенно становится достоянием широкой публики, разменной монетой, темой бесед за чайным столом. Я, во всяком случае, не могу предложить сколько-нибудь ясного объяснения термину «*здравый смысл*», если он несет в себе значение, специфически отличающееся от значений таких терминов, как «смысл» и «здравое суждение» *in genere*<sup>23</sup>, и в тех случаях, когда он в ученом смысле не употребляется в значении «*всеобщий разум*». Так, в царствование Карла II весь философский мир восстал против моральных софизмов Гоббса и самые умные писатели лезли из кожи вон, чтобы найти ошибку, которую ныне может обнаружить любой школьник, просто-напросто припомнив, что слова «принуждать» и «обязывать» выражают две идеи, в корне отличающиеся друг от друга, и что одна неправомерно подменялась другой из-за путаницы в терминах.

определяю степень. Мой друг создал мастерскую картину, изображающую ветви дерева, увешанные поэтическими плодами; я же рисую ствол и даже корни, по крайней мере те, что выступают из-под земли, ибо они, эти корни, доступны для обозрения невооруженным глазом нашего сознания.

Я убежден, что даже скромная попытка вникнуть в это дело обяжет меня посягнуть на внимание читателя серьезнее, чем, быть может, требуют мои бессистемные записи, но ведь даже такой автор, как Хукер<sup>24</sup>, в своем произведении («Церковная структура власти»), завидно отличающемся ясностью изложения, благородством и достоинством стиля (вспомним к тому же, что он писал для людей просвещенных, живших в просвещенный век), — так вот, Хукер считал уместным предупреждать и остерегать читателя против «жалоб на неясности» всякий раз, как пускался в поиски «источников и родников», из которых брал начало предмет его исследований. Ибо (утверждает он) все зависит от привычки человека осваивать; мы берем на себя труд, который в гораздо большей степени необходим нам, чем он нам по силам; некоторые вопросы по причине их новизны (и до тех пор пока разум с ними не свыкнется) кажутся нам непонятными и запутанными. Я бы с радостью избавил от усилий и себя и читателя, если бы знал, как без труда, но достаточно вразумительно представить то, что составляет мое поэтическое кредо, отнюдь не в качестве моего *мнения* — оно ничего не стоит, — а в качестве выводов, сделанных мною на основе известных предпосылок, изложенных в такой форме, которая рассчитана на то, чтобы либо подтвердить правильность фундаментального убеждения, либо фундаментально его опровергнуть. Осмелюсь еще раз обратиться к Хукеру: «Тем, кому мы кажемся утомительными, мы никоим образом не наносим вреда, потому что их дело решать, стоит ли тратить усилия, если нет желаний». Остается добавить, что те, кто взяли на себя нелегкий труд высмеивать меня за порчу вкуса читателей и поддерживали эти обвинения, приписывая мне чуждые понятия на основании собственных догадок, вольны отказать мне во внимании и отвернуться от моих попыток изложить основы теоретических положений, которые я отстаиваю; вольны они и не прислушаться к тем доводам и аргументам, которые я привожу для подкрепления моих идей.

## ГЛАВА XIII

О воображении или объединяющей силе.

— Адам!

Един Господь; все только от Него  
Исходит и к Нему приходит вновь,  
Поскольку от добра не отрекалось.  
Все из единого правешества,  
В обличиях различных, безупречно  
Сотворено; различных степеней  
Субстанция уделена вещам,  
Так, на различных уровнях дана  
И жизнь — живым созданиям; они  
Тем чище, утонченней и духовней,  
Чем пребывают ближе к Божеству,  
Чем истовой, на поприщах своих,  
К Нему стремятся; всяческая плоть  
По мере сил способна духом стать.  
Так с легкостью восходит от корней  
Зеленый стебель и растет листву  
Воздушнойшую, а за ней — цветок —  
Верх совершенства, издающий дух  
Пахучий; так цветок и плод его —  
Усвоенная Человеком еда, —  
В нем Совершенствуется, *обратясь*  
*Духовностью живительной*, равно  
Животной и разумной; жизнь творят  
*Сознание*, смысл, воображение, чувство,  
От коих разум черпает душу.

Мильтон. Потерянный рай<sup>1</sup>

“Sane si res corporales nil nisi materiale continerent, verissime dicerentur in fluxu consistere neque habere substantiale quicquam, quemadmodum et Platonici olim recte agnoverunt.—Hinc igitur, praeter pure mathematica et phantasiae subjecta, collegi quaedam metaphysica solaque mente perceptibilia, esse admittenda: et massae materiali *principium* quoddam superius et, ut sic dicam, *formale* addendum: quandoquidem omnes veritates rerum corporearum ex solis axiomatibus logisticis et geometricis, nempe de magno et parvo, tot et parte, figura et situ, colligi non possint; sed alia de causa et effectu, *actioneque* et *passione*, accedere debeant, quibus ordinis rerum rationes salventur. Id principium rerum, an *entelecheian* an vim appellemus, non refert, modo meminerimus, per solam *Virium* notionem intelligibiliter explicari” (Leibnitz. De ipsa natura)<sup>2</sup>.

«Я почитаю тайный строй разумного, включая тайное, глубинное, не размытое на поверхности» (Синесий. Гимн III, ст. 231)<sup>3</sup>.

Декарт, рассуждая с точки зрения философа-

натуралиста, в подражание Архимеду сказал: «Дайте мне материю и движение, и я сотворю мир». Конечно, мы должны понимать, что он имел в виду мир разумный. Философ-трансценденталист, следуя этому же примеру, мог бы воскликнуть: «Дайте мне природу, обладающую двумя противоположными силами, одна из которых будет уходить в бесконечность, а другая обозначит себя в этой бесконечности, и я создам разумный мир, с целой системой, в которой все это разумное предстанет перед вами!» Каждая наука предполагает, что разумное существует, и существует в законченной форме: философ рассматривает это разумное в его развитии, с момента зарождения и до зрелости.

Почтенный мудрец из Кенигсберга<sup>4</sup>, как истинный капитан мысли, возглавил поход первооткрывателей в своем очерке, относящемся к 1763 году и посвященном введению отрицательных величин в философию. В нем он доказывал, что, вместо того чтобы атаковать математику с помощью метафизики, как это делал Беркли в своем «Аналитике»<sup>5</sup>, или фальсифицировать ее, как Вольф, тщетно пытавшийся вывести первый принцип геометрии из предполагаемых более глубоких основ онтологии, философу-метафизику, скорее, надлежит рассмотреть вопрос о том, не может ли единственная область знания, которую человеку удалось превратить в чистую науку, представить материал или хотя бы намек на то, как поставить в рамки, обуздать зыбкую, противоречивую и запутанную область философии. Многие безуспешно пытались применять *математический метод*, пишет автор очерка, но это все равно что пытаться вложить в руки Давида оружие Саула. Есть иной способ, гораздо более надежный, а именно: применить положения, которые так удивительно расширили наши познания в геометрии, *mutatis mutandis*<sup>6</sup> к предметам философии. Кратко проиллюстрировав целесообразность попыток применения этих положений к пространству, движению и бесконечно малым величинам, рассматриваемым в математике, Кант переходит к идее отрицательных величин и трансформации их в область метафизических исследований. Противоположности, замечает он далее, бывают двух видов: логические, то есть такие, которые абсолютно несовместимы, и реальные, не исключающие друг друга. Первые он определяет как «*Nihil negativum irrepraesentabile*»<sup>7</sup> соединение их приводит к бессмыслице. Тело, находящееся в движении, есть нечто — «*Aliquid cogitabile*»<sup>8</sup>; но тело, находящееся в движении и в то же время неподвижное,

есть ничто, сотрясение воздуха и чепуха. Вместе с тем вызывающая движение тела сила, действующая в одном направлении, и равная ей сила того же тела, действующая в противоположном направлении, не противоречат друг другу, их результат — покой. Состояние реальное и очевидное. Для целей математических исчислений безразлично, какую силу мы считаем отрицательной, а какую — положительной, и соответственно мы определяем последнюю в применении к тому, что оказывается главным объектом наших идей. Так, если капитал человека исчисляется цифрой десять, а его долг — цифрой восемь, математическое действие остается тем же независимо от того, называем мы капитал отрицательным долгом или долг — отрицательным капиталом. Но поскольку последнее практически соотносится с предыдущим, сумма будет определяться математическим действием — вычитанием (10—8). Столь же ясно и другое: две разные конечные силы, действующие в противоположных направлениях и отличающиеся лишь направлением, должны нейтрализовываться, приводить друг друга в бездействие. Итак, трансцендентальная философия требует, чтобы были две силы, уравнивающие друг друга по существу своей природы. Не только вследствие случайного направления каждой из них, но как предшествующие всем другим направлениям, как первичные силы, из которых берут начало и отсчитываются все возможные другие направления; далее, предполагается, что эти силы должны быть одинаково бесконечными и одинаково неразрушимыми. Тогда проблема будет состоять в том, чтобы вскрыть результат или продукт этих двух сил, отличный от результата тех сил, которые конечны и различие которых детерминировано исключительно условиями их направления. После того как мы путем логически последовательного рассуждения составили себе схему, представление об этих двух различных видах силы и их различных результатах, нам останется перенести Тезис из области отвлеченных понятий в реальную, интуитивно рассматривая эту единую силу, состоящую из двух неотъемлемых и неразрушимых, но все же противодействующих друг другу сил, и ее результаты или новые роды, возникающие вследствие их взаимопроникновения, либо в живой сущности, либо в нашем сознании. С помощью какого инструмента это будет возможно, покажет сам вывод, он также вскроет, кому и для кого это будет возможно. Существуют философский гений и гений поэтический, которые отличаются от высоко совершенного таланта не степенью, а видом.

Таким образом, противодействующие двух предполагаемых сил не зависят от их соприкосновения с противоположными направлениями; энергия, действующая в них, неразрушима, поэтому она не истощается и постоянно восполняется; нечто должно быть результатом взаимодействия этих двух сил, одинаково бесконечных и одинаково неразрушимых; покой или нейтрализация не может быть этим результатом; невозможно никакое другое слияние, кроме того, которое заканчивается «*tertium aliquid*»<sup>9</sup> или конечным родом. Следовательно, это слияние необходимо. Итак, «*tertium aliquid*» не может быть ничем иным, кроме как взаимопроникновением противодействующих сил, участвующих и в том и в другом направлениях.

\* \* \*

Не успел я подготовить работу к печати, как получил письмо от одного моего друга<sup>10</sup>, чьи практические суждения я имел все основания глубоко уважать и чей вкус и пронизательность не позволяли мне отклонить его советы, в то время как в любом другом случае мое самолюбие было бы задето, даже если бы советчики были не менее умными, но не обладали таким тактом и симпатией ко мне.

«Дорогой К!

Вы хотите знать мое мнение по поводу вашей главы о воображении, о впечатлении, какое она произвела на меня лично, и о том, какое она, по моему разумению, может произвести на публику, т. е. на ту ее часть, которая, судя по названию работы и содержанию предисловия к сборнику стихотворений, охватит, по всей видимости, большую часть ваших читателей.

Что касается меня, точнее, воздействия ваших идей на мое понимание сути дела, то скажу, что ваши суждения и метод аргументации показались мне не только необычными, но прямо противоположными тому, что я привык считать истиной; даже если бы я настолько проникся ими, что полностью принял бы их, убедившись в правоте ваших умозаключений, мой разум все равно был бы в том состоянии, которое вы описали в одном из примечаний как антитезу того состояния, в каком оказывается человек, изрекающий нелепицу<sup>11</sup>. Выражаясь вашими же словами, я чувствовал себя так, будто стоял на голове.

С другой стороны, они пробудили во мне чувства, какие я испытывал бы, если бы в минуту отдыха меня перенесли вдруг из светлой и полной воздуха современной церкви в один из наших кафедральных готических соборов

и в бурную осеннюю лунную ночь оставили там одного. «Только что яркое сияние дня — и вот уже мрак»; крошечная тьма и ощущение чего-то ужасного, потом вдруг врываются яркие, но какие-то призрачные световые блики, появляются цветные тени самых причудливых очертаний — на них изображены святые знаки, мистические символы, то и дело из тьмы выступают портреты и скульптурные изображения великих людей, чьи имена мне хорошо известны, но на их лицах застыло такое выражение, какое я не привык на них видеть. Те, кого меня учили почитать за людей величайшего ума, помещались в маленьких лепных нишах, в которых они выглядели какими-то нелепыми карликами; те же, кого я всегда считал глупцами, напротив, стояли у высокого алтаря во всем блеске Апофеоза. Короче говоря, то, что когда-то было наполнено для меня смыслом, превращалось в призрак, а призраки наполнялись сутью.

Коль сущее названо тем, что кажется тенью,  
Они лишь кажутся нам!<sup>12</sup>

В конце концов я мог повторить лишь строки из вашего посвящения мистеру Вордсворту, которые вы сами цитировали, те, что были опубликованы в журнале «Френд», — я изменил в них несколько слов:

Пророческая эта песнь,  
Туманный гимн высоким страстным мыслям,  
Пропетый на неслыханный мотив!<sup>13</sup>

Заверяю вас тем не менее, что с нетерпением жду выхода из печати вашей величайшей книги о Конструктивной философии<sup>14</sup>, которую вы обещали нам и о выходе которой уже оповестили нас; ее-то я во что бы то ни стало постараюсь понять; единственное, чего я не обещаю, это спускаться с вами в темную пещеру Трофония, протирать там глаза, чтобы увидеть те вспышки и искры, которые вы хотите мне показать.

Таково мое личное мнение. Что же касается публики, тут я не колеблясь ни минуты советую вам не помещать эту главу в настоящее издание, а сохранить ее для вашего объявленного труда о Логосе, или связующем интеллекте в Человеке и Боге. Во-первых, потому что я ясно вижу, хотя и не все понял в этой главе, что вы хоть и сделали в ней немало, но все же сделали недостаточно. Вы вынуждены были опустить так много связующих звеньев из-за необходимости сокращать материал, что оставшееся выглядит (если вспомнить о том, что я уже говорил) развалинами ступенек витой лестницы старой башни.



Во-вторых, и это более сильный аргумент (во всяком случае, он, я уверен, окажет на вас наиболее сильное впечатление), ваши читатели будут иметь полное основание для недовольства. Глава, которая в напечатанном виде не может не превышать ста страниц, по необходимости увеличит стоимость издания, и каждый читатель, кто (так же как и я) не подготовлен или, во всяком случае, не рассчитывает погружаться в изучение столь сложного предмета, изложенного столь непонятным образом, будет, как я уже говорил, наверняка обвинять вас в том, что вы ему ее навязали. Ибо кто, заметит он резонно, может по титульному листу вашего сочинения «Моя литературная жизнь и размышления о литературе», опубликованному в качестве предисловия к книге, объединившей разные стихотворные сочинения, предвидеть или хотя бы предположить, что обнаружит там длинный трактат об идеальном Реализме, имеющем такое же непонятное отношение к Плотину, какое Плотин<sup>15</sup> имел к Платону. Хорошо еще, что вы не включили в эту работу ваших исследований по метафизике, хотя, поскольку большая их часть историческая, она, безусловно, сама по себе интересна и поучительна, но для многих, чей разум не подготовлен к размышлениям об объединяющей силе воображения, они будут совершенно непонятны. Будьте уверены: если вы опубликуете эту главу в настоящем издании, вы напомниме всем епископа Беркли с его очерком «Сейрис»<sup>16</sup>, названным им «Эссе о дегтярной настойке», которое начинается рассуждениями о мире, а заканчивается философствованиями о троице, в промежутках же *omne scibile*<sup>17</sup>.

В той другой работе, которой вы посвятили столько лет упорных и разносторонних занятий, она будет уместна. Ваш проспект даст описание и содержания и сути этого сочинения; и если кто-то, кого не интересуют сюжеты, о которых вы толкуете, купит эту книгу, пусть пеняет на себя.

Я мог бы привести и еще один довод — он имеет чисто материальную подоплеку: это вопрос о том, как все это могло бы отразиться на продаже вашего издания; впрочем, этот довод значит для вас неизмеримо меньше, чем предыдущие. Кстати, я давно заметил, что все связанное с вашей личной заинтересованностью производит на вас скорее завораживающее, чем стимулирующее действие, вы шарахаетесь от этих вопросов, как от грязных хрюшек, и, чтобы усадить вас в лодку, требуется отогнать подальше от воды этих приятнейших животных. Всех вам

удач, ибо, если глубокие раздумья и усердное чтение считать человеческими достоинствами, то вы их заслужили.

Остаюсь преданный вам и т. д.»

Это очень рассудительное письмо показалось мне достаточно убедительным, я решил пока ограничиться изложением лишь главных выводов, предназначавшихся для будущей публикации, подробный проект которой читатель найдет в конце второго тома.

Так вот, я считаю, что Воображение может быть первичным и вторичным. Первичное Воображение, в моем представлении,—это живая сила, главный фактор всей человеческой способности восприятия, она отражается в конечном разуме, как копия вечного акта творения в бесконечном «я». Полагаю, что вторичное воображение—это эхо первого, сосуществующее с сознательной волей, оно тождественно первичному в смысле его главной роли—способности восприятия—и отличается от него лишь *по степени и способу действия*. Оно растворяет, разлагает и расчленяет явления действительности, чтобы созидать или, в тех случаях, когда этот процесс невозможен, объединять и идеализировать. По сути своей оно *жизненно*, в то время как внешние материальные объекты мертвы и неподвижны.

Фантазия, напротив, имеет дело только с предметами определенными и установившимися. По сути дела, фантазия—это не что иное, как особый вид памяти, освобожденной от законов времени и пространства; она гармонично сочетается с тем эмпирическим феноменом, который мы именуем словом «выбор», и преобразуется им. Но, подобно обычной памяти, фантазия должна получать материал в готовом виде в соответствии с законом ассоциативного мышления.

Все те необходимые дополнения, которые касаются способности и возможности воображения, читатель сможет найти в критическом очерке, посвященном сверхъестественному в поэзии и принципам, лежащим в ее основе; он будет помещен как введение<sup>18</sup> к поэме «Старый мореход».

## ГЛАВА XIV

*Возникновение сборника «Лирические баллады» и первоначальные задачи.—Предисловие ко второму изданию.—Позднейшие разногласия, их причины и ожесточенность.—Что такое стихотворение и поэзия? Философское определение со схолиями.*

В первый год, когда мы стали соседями с мистером Вордсвортом, беседы наши часто касались двух кардинальных пунктов поэзии, ее способности пробуждать сочувствие читателя путем верного следования правде жизни и способности придавать ей интерес новизны изменчивыми красками воображения<sup>1</sup>. Внезапное очарование, которое лунный свет или закат солнца неожиданной светотенью сообщает знакомому и привычному ландшафту, казалось, доказывало возможность сочетать первое со вторым. Это и составляет поэзию природы. Так появилась мысль (не припомню, у кого из нас) сочинить серию стихотворений двух родов. В стихотворениях первого рода события и действующие лица должны были хотя бы частично быть сверхъестественными; достоинство этих произведений должно было состоять в том, чтобы вызвать симпатию читателей драматической истинностью эмоций, какие, естественно, возникали бы в подобных ситуациях, имей они место в действительности. А в известном смысле они и казались действительными каждому человеку, который по каким-либо причинам обманывался, веря, что пребывает во власти сверхъестественных сил. Предмет стихов второго рода надлежало выбрать из повседневной жизни; здесь следовало представить события и персонажи, какие можно было бы обнаружить в любой деревне и ее окрестностях, где только отыщется чувствительный и склонный к размышлениям ум, готовый их отыскать или заметить их появление.

Эта идея и породила план «Лирических баллад», в которых, как мы уговорились, я должен был направить мои усилия на лица и характеры сверхъестественные или по крайней мере романтические; при этом следовало наделить эти призраки воображения человекоподобием и убедительностью, чтобы вызвать у читателей ту готовность к временному отказу от недоверия, которая и составляет поэтическую веру<sup>2</sup>. Мистер Вордсворт со своей стороны поставил целью придать прелесть новизны повседневному и возбудить чувства, аналогичные восприятию сверхъестественного, пробуждая сознание от летаргии обыденности и направляя его на восприятие красоты и

чудес мира, лежащего перед нами, сокровища неиссякаемого, которое, однако, вследствие себялюбивых забот и пелены привычности мы, имея очи, не видим, имея уши, не слышим, а имея сердце, не чувствуем и не понимаем.

С этой целью написал я «Старого морехода» и готовил, в числе других стихотворений, «Черную леди» и «Кристалль», где я в большей мере осуществил бы мой идеал, нежели в первой моей попытке. Но труды мистера Вордсворта снискали ему настолько больший успех, а число его стихов настолько превзошло написанное мною, что мои сочинения, вместо того чтобы их уравнивать, показались, скорее, чужеродными вставками. Мистер Вордсворт добавил два или три стихотворения, написанные им от своего лица в том пылком, возвышенном и выдержанном тоне, какой характерен для его дарования. В этом виде «Лирические баллады» и были напечатаны; в них ставился своего рода *эксперимент*: могут ли предметы, по природе своей исключаящие обычные украшения и вообще стиль, далекий от разговорного, быть изложены языком повседневной жизни и при этом вызвать то удовольствие и интерес, которые и являются отличительной чертой поэзии. Второе издание он снабдил Предисловием значительного объема<sup>3</sup>, из которого, невзирая на некоторые места, имевшие, по видимости, противоположный смысл, явствовало, что он якобы ратует за распространение этого стиля на поэзию всех родов и отвергает как дурные и неоправданные все обороты и формы речи, не соответствующие тому, что он (по-моему, неудачно ввиду двусмысленности выражения) назвал языком реальной жизни. Из этого Предисловия, предпосланного стихотворениям, в которых безусловно проявился истинный и самобытный талант, сколь бы ошибочной ни считать их направленность, и возникли все длительные разногласия. Ибо только сочетанием очевидного таланта с предполагаемой его еретичностью могу я объяснить упорство, а в иных случаях—говорю это с огорчением—и буйную ожесточенность, с какою повели спор нападающие.

Будь стихотворения мистера Вордсворта столь глупыми и ребяческими, какими их долгое время считали; отличайся они и вправду от сочинений других поэтов лишь убожеством языка и ничтожностью мысли; содержи они на самом деле не более того, что найдем в пародиях на них и в «подражаниях»,—то их мертвый груз разом потонул бы в трясине забвения, потянув за собой и Предисловие. Но число поклонников мистера Вордсворта увеличивалось год за годом. И поклонники отыскивались

не среди низшего разряда читателей, но главным образом из числа молодых людей, наделенных сильною чувствительностью и умом, склонным к размышлениям; и восторг их (быть может, до какой-то степени воспламененный противоборством) отличался напряженностью и, право же, чуть ли не *религиозным* пылом. Эти факты, а также интеллектуальная энергия автора, ощущаемая более или менее сознательно даже и там, где ее, по видимости, шумно отрицали, сталкиваясь с неприязнью к его мнениям и боязнию их последствий, породили критический водоворот, который сам по себе вынес бы разбираемые стихи на поверхность с той же яростью, с какой закружил их. Со многими местами этого Предисловия в смысле, им приписанном и, казалось бы, несомненно подтвержденном словесно, я никогда не соглашался, но, напротив, возражал против них, считая их ошибочными в принципе и противоречащими (по крайней мере на первый взгляд) как другим частям того же самого предисловия, так и поэтической практике автора в большинстве его сочинений. В своем последнем собрании мистер Вордсворт, как я обнаружил, лишил Предисловие его почетного места, перенеся его в конец второго тома, дабы читатель по собственному выбору прочел его или пренебрег им. Но, сколько я вижу, он не объявил ни о каких переменах в своем поэтическом кредо. Во всяком случае, если рассматривать содержание этих идей как источник разногласий, в которых мне была оказана незаслуженная честь путем частого сопряжения моего имени с именем мистера Вордсворта, я считаю целесообразным объявить раз и навсегда, по каким пунктам я держусь с ним тождественного мнения, а по каким решительно с ним расхожусь. Но, дабы меня поняли, я предварительно должен елико возможно короче пояснить мои взгляды: во-первых, на то, что такое Стихотворение; а во-вторых, что такое сама Поэзия как по *роду*, так и по *сути*.

Задача философского *изыскания*<sup>4</sup>—установить справедливое *различение*; при этом привилегия философа—постоянно сознавать, что различение не есть разделение. Чтобы составить адекватные понятия о какой-либо истине, мы должны мысленно разграничить ее различимые части; в этом—технический *процесс* мышления. Но, совершив это, мы затем должны восстановить их соответственно нашему понятию о единстве, в каком они на деле существуют, и в этом—*результат* мышления. Стихотворение состоит из тех же элементов, что и прозаическое сочинение: следовательно, различие между ними должно

заключаться в различном сочетании их элементов вследствие различия их целей. Соответственным различию целей будет и различие в сочетании элементов. Возможно, что цель эта—облегчить воспоминание о каких-либо фактах или наблюдениях путем искусственного их сочетания; и произведение будет стихотворным лишь потому, что отличается от прозы размером или рифмою или же тем и другим вместе. В этом, низшем смысле можно назвать стихотворением хорошо известное перечисление дней месяцев:

Тридцать дней у сентября,  
У июня, ноября,  
У апреля... и т. д.

и прочие поделки того же разряда. А поскольку предвкусение повтора звуковых и метрических эффектов доставляет особое удовольствие, то все сочинения, обладающие подобною приманкою, каково бы ни было их содержание, могут быть названы стихами.

Это касается поверхностно воспринимаемой *формы*. Разница же задач и содержания дает дополнительные критерии для различения. Непосредственной целью может послужить передача неких истин—то ли истинной абсолютной и доказуемой, как в трудах, посвященных точным наукам, то ли фактов пережитых и запечатленных, как в истории. Наслаждение, и притом самого высокого и постоянного рода, может вытекать из *достижения* цели, но само по себе оно—не цель. В других трудах доставить наслаждение может быть непосредственной задачей; и хотя моральная или интеллектуальная истина и должна была бы служить *конечной* целью, это зависит от характера автора, а не от разряда, к которому относится произведение. Воистину блаженно то состояние общества, в каком непосредственная задача была бы погублена извращением надлежащей конечной цели; и даже Анакреонтов Бафилл или Вергилиев Алексис<sup>5</sup> вызывали бы гадливость и отвращение, невзирая на всю прелесть образов или слова!

Но доставление наслаждения может быть непосредственной целью и труда, не облеченного в стихотворный размер, и цель эта может быть достигнута в высокой степени, как это бывает с повестями и романами. Так даст ли простое добавление размера, с рифмой или без нее, *этим* произведениям право называться стихами? Ответ таков: ничто не может нравиться постоянно, без определения причины того, почему оно нравится именно так, а не иначе. Если привнести размер, то и всем остальным

компонентам надлежит ему соответствовать. Они должны оправдывать постоянное и определенное внимание к каждой составной части, возбуждать которое призваны все точные повторы ударений и звуков. Стало быть, окончательный вывод может быть сформулирован так. Стихи — тот вид сочинений, который противоположен научным трудам тем, что *непосредственной* целью ставит себе не истину, а удовольствие; от всех же других видов (имея данную цель общею с ними) отличается тем, что предполагает наслаждение от целого, насколько то совместимо с особым удовольствием, доставляемым каждым компонентом.

Нередко возникают разногласия вследствие того, что каждый из спорящих придает одному и тому же слову различный смысл, и в иных случаях это обнаруживалось еще разительнее, нежели во время диспутов о настоящем предмете. Если кто-либо пожелает называть стихами все сочинения, снабженные рифмой, размером или и тем и другим вместе, я не нахожу нужным оспаривать это мнение. Это определение по крайней мере достаточно характеризует устремления его автора. Если же будет добавлено, что и целое так же занимательно или трогательно, я, разумеется, признаю, что это еще одна уместная составная часть стихотворения, его дополнительное достоинство. Но если хотят определить, что есть *истинное* стихотворение, то я отвечу, что составные части такового взаимно друг друга поддерживают и поясняют, в пропорциях своих гармонируя с задачами и знакомым нам воздействием метрического лада и содействуя ему. Философически мыслящие критики всех веков согласны с конечным суждением всех сторон, когда отказываются признать истинным стихотворением, с одной стороны, то, что распадается на ряд выразительных стихов или двустиший, какие, привлекая к себе все внимание читателя, отрываются от контекста и образуют самостоятельное целое, а не часть общей гармонии; с другой же стороны, они отказывают в таком признании и непоследовательному сочинению, из которого читатель быстро выносит общий итог, не будучи привлечен составными его частями. Читатель должен быть ведом не только и не главным образом машинальным порывом любопытства или беспокойным желанием достичь окончательного разрешения, но приятной активностью ума, возбужденного притягательностью самого путешествия. Подобно движению змеи, бывшей для египтян символом могущества разума, или полету звука в воздухе, на каждом шагу он останавливается и,

отступая вспять, обретает силу, толкающую его вперед. «Praecipitandus est liber spiritus»<sup>6</sup>, — счастливо выразился Петроний<sup>7</sup>; здесь эпитетом *liber* уравновешен предшествующий глагол, и трудно себе представить больше смысла, сжатого в меньшем количестве слов.

Но если это может быть сочтено удовлетворительной характеристикой стихотворения, надлежит еще найти определение поэзии вообще<sup>8</sup>. Сочинения Платона и Джереми Тейлора, а также «Theoria sacra» Бернета<sup>9</sup> представляют нам неопровержимые доказательства того, что самая высокая поэзия может существовать без размера и даже без других отличительных признаков стихотворения. Первая глава Исайи<sup>10</sup> (да и весьма значительная часть всей книги) — поэзия в самом возвышенном смысле слова; и все же было бы столь же странным, сколько и неразумным утверждать, будто непосредственная цель пророка — наслаждение, а не истина. Коротко говоря, какой бы *специфический* смысл мы ни придавали слову «поэзия», неизбежным следствием из него вытекает, что стихотворение сколько-нибудь значительного объема не может и не должно быть целиком поэзией. И все же, если добиваться создания гармонического целого, то остальные компоненты должны быть расчислены в соответствии с поэзией; а достичь этого можно лишь тщательным отбором и искусственным расположением, в которых проявится *один*, хотя и не самый *характерный* признак поэзии. А это в свою очередь не что иное, как способность возбуждать более непрерывное и равномерное внимание, нежели то, на какое рассчитан язык прозы, разговорной или письменной.

Мои личные выводы относительно природы поэзии в строжайшем смысле слова отчасти были предвосхищены в некоторых замечаниях о фантазии и воображении в начале этого труда. Вопрос «что такое поэзия?» почти тождествен вопросу «что такое поэт?», и ответ на один связан с решением другого. Ибо самобытность самого поэтического гения определяет и модифицирует образы, мысли и эмоции в сознании поэта.

Поэт, если рассматривать его в *идеальном* совершенстве, приводит в движение всю душу человека, взаимоподчиняя все способности в соответствии с их относительными преимуществами и достоинствами. От него исходит дух и тон единства, в котором одно *сливается* с другим посредством той синтетической и волшебной силы, коей — и только ей — мы присвоили имя воображения<sup>11</sup>. Сила эта, первоначально приведенная в действие волей и мышлени-





частным поводам усилием воли, а по вдохновению собственной щедрой и плодovитой натуры. Думаю, что для подобного исследования как нельзя более подходят примеры, которые я выбрал: это самые ранние труды Шекспира — величайшего гения, плоды его «*безгранично мыслящего разума*»\*. Я имею в виду поэмы «Венера и Адонис», а также «Лукреция», в которых сразу же обнаруживаются признаки необычайного таланта, но в то же время чувствуется и незрелость. Из них я выделил штрихи, характеризующие подлинный поэтический дар.

1. Первое и самое замечательное свойство «Венеры и Адониса» — это исключительная благозвучность стиха, его полное слияние с происходящим действием; это также сила выражения, подбор постоянно сменяющих друг друга слов, при том, что ритм никогда не переходит в более возвышенный или величественный, если того не требует господствующая мелодика стиха. Когда испытываешь наслаждение от полноты и сладкогласия звука, иногда даже излишних, но подлинных, неподдельных, это первый признак того, что перед тобою плод многообещающего таланта. «Человек без музыки в душе»<sup>2</sup> никогда не станет настоящим поэтом. Образы, пусть они взяты из природы или, как чаще всего бывает, заимствованы из книг или впечатлений от поездов и путешествий, из работ по естественной истории, а также необычные происшествия, справедливые суждения, отношения с другими людьми — все это может при должном умении облекать в стихотворную форму и ремесленник; многие талантливые и образованные люди по ошибке принимают кипучее желание прослыть поэтом за настоящий поэтический дар, а своевольный порыв во что бы то ни стало добиться своей цели — за проявление каких-то особых свойств таланта. Но чувство восторга перед музыкой и дивная способность ее рождать возможны лишь тогда, когда поэт обладает воображением, умением сводить многообразие явлений природы к единству, из бесконечного потока мыслей и чувств выделять главные, — эти качества можно развить, только если поэт одарен ими от природы, если их нет, научиться им нельзя. Именно в этих чертах — поэт; *Poeta nascitur non fit*<sup>3</sup>.

2. Второй залог гениальности — выбор тем, далеких от личных интересов и обстоятельств жизни поэта. По

\* Определение «безгранично мыслящий разум» я заимствовал у одного греческого монаха, который называл так Патриарха Константинопольского. Но мне хочется думать, что я не заимствовал его, а *воскресил*, ибо оно принадлежит Шекспиру *de jure singulari, et ex privilegio natural*<sup>1</sup>.

крайней мере для меня ясно одно: когда автор точно воспроизводит свои чувства или переживания, его поэзия приобретает некое сомнительное свойство, а нередко даже и ложный трепет. Вспомните скульптора, прославившегося красотой ног изображаемых им богинь,— все остальное, увы, было весьма далеко от идеала женской красоты; между тем жена скульптора, польщенная похвалами мужу, призналась, что служила ему моделью. В «Венере и Адонисе» доказательств поэтической силы автора более чем достаточно. Эта поэтическая сила пронизывает всю пьесу, и кажется, будто вас подхватывает какой-то высший дух и несет даже мимо действующих лиц (с их внешностью, мимикой, жестами) прямо к пониманию тончайших оттенков мысли, движения чувств, пока наконец перед вами не предстает все полотно, единое и неразрывное, причем сам автор как бы вовсе и непричастен к страстям, бушующим по его воле, а ведь трепетный восторг, который вас охватывает,— это плод лихорадочной работы его духа, его безграничного желания раскрыть перед вами все то, что он так точно и глубоко задумал. Знакомясь с поэзией Шекспира того периода, невольно начинаешь думать, что уже тогда инстинкт гения подталкивал его к драматургии— об этом говорят пронзительные по яркости образы, которые в конце концов составили неразрывную цепь,— они верны природе до мельчайших подробностей именно потому, что крепко-накрепко спаяны друг с другом единством мысли; о том же свидетельствует и язык поэзии Шекспира— сами слова, в высшей степени колоритные, если слова вообще могут быть таковыми, и в этом умении выражать свою мысль Шекспир превзошел всех других поэтов, в том числе и Данте; шекспировский стиль полностью заменяет то, что можно было бы назвать попутным комментарием, вносящимся тоном, взглядами, жестами актеров, исполнявших роли в его пьесах. Венера и Адонис— одновременно и персонажи и исполнители. Создается впечатление, будто автор сам вам ничего не рассказывает, и все, что вы видите и слышите, происходит помимо него. Это получается благодаря тому, что внимание ваше все время активно и напряженно приковано к происходящему, благодаря стремительному течению действия, быстрой, веселой и шутливой игре мыслей и образов; благодаря, рискну сказать, *отдаленности* собственных эмоций поэта от тех чувств, которые он живописует и анализирует; напомним при этом, что тема рассматриваемого мною драматического произведения иной раз может покорибить слишком щепетильного читателя, одна-

ко в нравственном смысле не было еще стихов менее рискованных. Вместо того чтобы следовать по пути Ариосто<sup>4</sup> или, еще в большей степени, нескромного Виланда<sup>5</sup>, вместо того чтобы показывать страсть в безобразном обличе низменного инстинкта, превращать любовные ухаживания в похотливую погоню, Шекспир рисует животный инстинкт таким, каков он есть на самом деле,—не вызывающим симпатии; только поэт всеми силами старается отвлечь внимание читателя, направить его на множество других образов; он ставит своих персонажей в различные ситуации, то простые, то причудливо-затейливые, которые как бы создают для них фон; потом он переключает ваше внимание на остроумные и глубокомысленные шутки, придумывать которые он был большой мастер,—шутки, разумеется, вытекающие из сюжетных положений и характеров. Читатель слишком заморожен происходящим, чтобы обращать внимание на то, что лишь дремлет в нашей натуре. Вдохновленный и возбужденный всем этим разум не снисходит до того, чтобы замечать низменное,—оно, как жидкий, низкий туман, стелется над гладью озера, но топится в лавине волн, поднятых порывами буйного ветра.

3. Я уже говорил, что, как бы прекрасно ни были вылеплены отдельные образы, как бы ни были они верны природе, как бы точно ни были выражены в словах, сами по себе они еще не характеризуют поэта. Они лишь тогда становятся приметами гениальности, когда над ними властвует одна, все подчиняющая себе страсть, пробужденная ею ассоциация мыслей или образов; или когда автор, создавая эти образы, сводит многообразие к единству, последовательный ряд—к одному звену; или когда, наконец, душевный мир персонажей становится отражением духа самого поэта, который

пронзает сутью своею и землю, и море, и воздух<sup>6</sup>.

В следующих строках нет ничего предосудительного, в них нет ничего такого, что может помешать им стать в соответствующем месте частью описательного стихотворения:

Взгляните там на ряд берез, что в предзакатном небе  
В поклоне низком гнутся под порывом ветра с моря.

Но если немного изменить ритм, те же самые слова станут столь же уместными и в топографическом справочнике и в туристском проспекте. Эти же образы можно превратить и в нечто похожее на стихотворные строчки:

Там призрачный, унылый ряд берез  
 В закатном небе различить ты можешь.  
 Взгляни, как дико ветер с моря  
 Листву их развеивает, словно гонит прочь.

Это лишь иллюстрация, а отнюдь не пример, которому следует подражать; я говорю об этом, чтобы лишний раз подчеркнуть превосходную черту Шекспира, столь же характерную для его ранних трудов, сколь и для поздних, черту, выделяющую его среди других поэтов. Шекспир обладал даром придавать особое достоинство и страстность любым объектам изображения. Они застают нас врасплох, выплескиваются в формах самой жизни, сильной и страстной.

Я наблюдал, как солнечный восход  
 Ласкает горы взором благосклонным.  
 Ни собственный мой страх, ни вещей взор  
 Миров, что о грядущем грезят сонно<sup>7</sup>...

.....  
 .....  
 Свое затмение смертная луна  
 Пережила назло пророкам лживым,  
 Надежда вновь на трон возведена,  
 И долгий мир сулит расцвет оливам.  
 Разлукой смерть не угрожает нам.  
 Пусть я умру, но я в стихах воскресну.  
 Слепая смерть грозит лишь племенам,  
 Еще не просветленным, бессловесным<sup>8</sup>.

Поэтическое воображение гения лепит и фон, на котором разворачивается действие, и характеры, и страсти, налагая на все свой отпечаток,— таково еще одно высокое достоинство поэта. Непревзойденные примеры тому читатель обнаружит, если вспомнит и «Лира» и «Отелло»,— чего только не подскажет ему память из «драм великих и бессмертных того, кто сам уже давно почил». *Inopere te sorìa fecit*<sup>9</sup>. О том, насколько изображаемое им верно природе, Шекспир сам прекрасно рассказал в минуту любовного озарения в 98-м сонете:

Нас разлучил апрель цветущий, бурный,  
 Все оживил он веяньем своим.  
 В ночи звезда тяжелая Сатурна  
 Смеялась и плясала вместе с ним.  
 Но гомон птиц и запахи и краски  
 Бесчисленных цветов не помогли  
 Рождению моей весенней сказки.  
 Не рвал я пестрых первоцветов земли.  
 Раскрывшиеся чаши снежных лилий,  
 Пурпурных роз душистый первый цвет,  
 Напоминая, мне не заменили  
 Ланит и уст, которым равных нет.

Была зима во мне, а блеск весенний  
 Мне показался тенью милой тени<sup>10</sup>.

Может быть, слова Аристофана о том, что

...днем с огнем не сыщешь прирожденного  
 Поэта с величавым, зычным голосом<sup>11</sup>,

и заключают долю истины, но едва ли они могут объяснить, как воображение поэта, более мощное, чем кисть живописца, способно создать прекраснейшие образцы последовательного действия и в то же время ощущение сиюминутности происходящего:

От нежных рук, державших на груди,  
 Уходит он, из сладостных объятий  
 Он вырвался. Венера впереди  
 Лишь горе чувствует, плача об утрате...

.....  
 Как в небе метеор, мелькнув, погас,  
 Так он скрывается во мраке с глаз<sup>12</sup>

4. Наконец, приведу еще одну черту, которая сама по себе, быть может, и не важна, если не объединена с предыдущей, но без нее предыдущее качество не может проявиться в высокой степени; а если бы даже это и было возможно, перед нами был бы пример лишь преходящей вспышки таланта, ослепительный его блеск, но блеск метеора; я говорю о глубине и энергии мысли. Не существовало еще ни одного великого поэта, который не был бы одновременно и глубоким философом. Ибо поэзия—это цветок, благоухающий запахом человеческих знаний, человеческих мыслей, страстей, чувств, языка. В поэзии Шекспира творческая сила и интеллектуальная энергия непрерывно противоборствуют, они похожи на борцов, сжимающих друг друга в цепких объятиях. И кажется, что в приливе сил эти объятия вот-вот окажутся смертельными то для одного, то для другого. Столкнувшись в драме лицом к лицу, они как бы примиряются, но каждый прикрывает себя щитом. Их можно сравнить и с двумя резвыми потоками, впервые повстречавшимися в каменистом узком месте: стремясь перебороть друг друга, они бурно, неохотно и шумно смешиваются, но, как только достигают более широкого протока, более ровных берегов, их воды сливаются в единое течение, а голоса—в одну мелодию. «Венера и Адонис»—это поэма, в которой нет глубоких страстей. Но история «Лукреции» как будто бы разрешает, более того, требует их самого напряженного выражения. И все же в *шекспировской* интерпретации этого сюжета нет ни пафоса, ни какой-либо особой

*драматичности*. Здесь все те же точные, правдивые образы, что и в предыдущей поэме, те же сочные краски, насыщенные стремительностью и живостью мысли, берущие начало из той же способности к ассимиляции и перевоплощению; здесь выявляются бóльшая широта знаний, бóльшая глубина мысли и, наконец, все та же великолепная *власть* или, вернее, *господство* надо всем миром языка. Что же из всего этого следует? А вот что: Шекспир не просто чудо-дитя природы, не машина, автоматически выдающая гениальное, не холодный инструмент для передачи вдохновения человеческого духа, сам лишенный этого вдохновения; нет, здесь терпеливое изучение, глубокие размышления, точное истолкование жизненных явлений и в конце концов—знание жизни, доведенное до автоматизма привычки, интуитивно сочетаемое с естественностью чувств,—вот этот-то союз и породил ту грандиозную силу, которая вознесла его на одну из вершин Монблана, где равного ему нет; другая вершина—это Мильтон, не соперник его, а собрат. В то время как Шекспир вечно устремляется вперед, принимает обличья самых разных человеческих характеров, с присутствием только им душевным миром, Мильтон притягивает к себе все предметы, явления, формы и, смешивая их, лепит новые по образу и подобию своего идеала. В *Мильтоне* любой образ, любой предмет, любое деяние начинают звучать по-новому; *Шекспир* же сам воплощается во все, вечно оставаясь самим собой. Каких только великих людей не рождала ты, Англия, страна моя! Поистине так:

Пускай мы, свершая закон естества,  
В земле растворимся навеки,  
Но Мильтона вера, Шекспира слова—  
Нетленные наши побеги!<sup>13</sup>

## ГЛАВА XVII

*Исследование принципов мистера Вордсворта.— Пагубное влияние простой сельской жизни (особенно грубой, тяжелой жизни) на формирование правильной речи.—Лучшее, что создано в языке,—создано философами, а не шутами и пастухами.—Поэзия по природе своей идеальна и всеобща.—О языке Мильтона как о языке реальной жизни, несомненно более реальном, чем язык деревенского жителя.*

Поскольку в своем Предисловии мистер Вордсворт выступает прежде всего за реформу нашего поэтического языка, и, прямо скажем, выступает весьма убедительно, поскольку он ратует за искренность чувств и *драматич-*

ность в поэзии и в связи с этим за правомерность тех метафор и оборотов речи, без которых поэтическая речь превращается в искусственную и фальшивую, что столь характерно для современной поэзии; поскольку он с равным остроумием и ясностью показывает, как это происходит, а также демонстрирует сходство человеческих ощущений от приятного смещения в мыслях, вызванного непривычным потоком слов и образов, с ощущениями, порожденными безыскусным языком взволнованных чувств,— поскольку, говорю я, мистер Вордсворт предпринял такую попытку не без пользы для дела, он заслуживает всяческих похвал. Однако раздражение публики от вызова, брошенного истине и природе вещей, приняло прямо-таки хроническую форму и до и после публикации Предисловия. Я со своей стороны не могу не сказать, что сравнение поэтических сочинений, обладающих немалыми достоинствами, которые предлагались публике в последние десять-двенадцать лет, с множеством других, созданных незадолго до появления Предисловия, не оставляет у меня сомнений в том, что мистер Вордсворт получил достаточно доказательств бесполезности своих усилий. Стихотворения не только тех, кто открыто выражал свое восхищение его гением, но и тех, для кого его теория оказалась совершенно неприемлемой и кто выражал открытое презрение к его сочинениям, носят явный отпечаток влияния тех принципов, которые провозглашает мистер Вордсворт. Возможно, к его принципам примешивались и другие, не столь ярко выраженные, более неопределенные и менее устойчивые из-за сомнительности умозаключений, лежавших в их основе. Но еще более вероятно другое: все ошибки, недоразумения и преувеличения, воспламенявшие и питавшие полемику, вели не только к более широкому распространению спорных постулатов этой дискуссии, но и к тому, что, постоянно влияя на возбужденные спорами воображение, постулаты эти постепенно укоренялись в сознании читателей, что приводило к определенным практическим результатам. Ведь человек с большей легкостью соглашается с частью доводов своего противника, если оправдывает себя тем, что другую часть доводов он решительно отвергает. Пока он сохраняет важные аргументы в пользу своей правоты и твердую почву под ногами, он может продолжать сопротивление, хотя незаметно в чем-то уступает, соглашаясь с наиболее далекими от его точки зрения доводами противной стороны. Продолжая внутренне упрямыться, он отходит на дальние рубежи и в конце концов забывает, что



оставленное некогда принадлежало ему, или внушает себе, что это всего-навсего случайные, мелкие и незначительные пристройки защищаемой им крепости, сдача которых не повредит ей и уж никоим образом не поставит под угрозу ее безопасность.

Мои собственные расхождения с мистером Вордсвортом по определенным вопросам его теории зиждутся, если только я правильно истолковал его мысли, на утверждении о том, будто истинный язык поэзии вообще (за редкими исключениями) рождается устами обыкновенных людей в обыкновенных жизненных ситуациях, что поэтическая речь—это естественная речь людей, испытывающих самые естественные человеческие чувства. Возражение первое: в любом смысле правило это пригодно только для *определенных* видов поэзии; второе: примененное к этим видам поэзии (за редкими исключениями), оно не вызывает ни сомнений, ни возражений; наконец, в той степени, в какой это правило вошло *в практику*, оно, как любое *правило*, не только бесполезно, но и вредно и потому его не нужно, им не следует руководствоваться. Поэт объявляет своему читателю<sup>1</sup>, что выбирает для изображения *простой и непритязательный* образ жизни, но все же не столь уж простой и непритязательный, чтобы получить весьма сомнительное удовольствие, которое иной раз испытывают образованные люди из аристократического общества, когда им удастся умело *подражать* неотесанным манерам и грубой речи тех, кто стоит ниже их на ступенях общественной лестницы. Извлекаемое таким образом удовольствие восходит к трем весьма волнующим причинам. Первое: изображение *действительно* получается естественным. Второе: создается *видимость* подлинности изображения из-за неуловимого слияния собственно авторского жизненного опыта и таланта с изображаемым—этот сплав есть подражание в отличие от *копирования*. Третье: у читателя создается чувство собственного превосходства, возникающее на основе контрастности изображения; не потому ли короли и высокородные бароны во время оно держали при себе либо *настоящих* простонародных скоморохов и шутов, либо, что бывало чаще, проницательных и остроумных людей, *исполняющих эти роли*. Но не таковы были цели мистера Вордсворта. Он избрал для изображения простую, непритязательную жизнь, потому что «такая жизнь углубляет сердечные чувства, они обретают зрелость, освобождаются от скованности и могут быть выражены языком более простым и ярким; потому что любые

эмоции в этих условиях становятся простыми, их легче уловить и понять, а порой и с большей силой выразить; ведь сельские нравы безыскусны из-за самого характера сельского труда — они отличаются постоянством и прочностью; и, наконец, вблизи природы человеческие страсти сливаются с извечно прекрасными ее формами».

Вот теперь мне ясно, что образы самых интересных, более или менее драматичных стихотворений мистера Вордсворта — «Братья», «Майкл», «Руфь», «Безумная мать» и других — вовсе не выхвачены из *простой и непритязательной жизни*, как мы ее понимаем; не менее ясно и то, что чувства и язык персонажей, придуманных автором, почерпнутые из речи и чувств живых людей, совсем не связаны с «их занятиями и местом обитания». Мысли, чувства, язык, манеры фермеров-скотоводов из долин Камберленда и Уэстморленда, изображенных в этих стихотворениях, — это мысли, чувства, язык и манеры любых других людей того же уровня развития, поставленных в те же условия и переживающих те же невзгоды, независимо от того, живут они в городе или в деревне. Две черты я особенно высоко ценю в человеке — Независимость, поднимающую его над рабским состоянием или изнурительным трудом ради процветания других (но не над необходимостью работы вообще или исполнения повседневных обязанностей простой и скромной жизни), и еще одно, неотделимое от первого, — скромное, но прочное религиозное Воспитание — несколько прочитанных книг помимо Библии, Псалтыря и молитвенника. Именно последней черте (весьма, правда, редкой), да и то свойственной лишь жителям немногих стран во время оно, вовсе не связанной с родом их занятий или местом обитания, — вот этой-то черте поэт и может быть обязан, если ему с весьма приблизительной точностью удается изобразить чувства, мысли и речь своих персонажей. На этот счет у Генри Мора<sup>2</sup> (*Enthusiasmus triumphatus*, Sec. XXXV) есть прекрасные слова: «Люди не очень образованные, но обладающие хорошими задатками, от постоянного чтения Библии говорят более красноречиво и убедительно, чем люди ученые; знание языков и искусственное построение фраз ухудшают стиль их речи».

Но не будем также забывать, что на формирование здоровых чувств и способностей размышлять недостаток знаний оказывает не менее пагубное влияние, чем склонность к софистике или дурная привычка смешивать понятия. Я совершенно убежден в необходимости опреде-

ленных серьезных предпосылок для успешного и благоприятного развития способностей человеческой природы в условиях непритязательной сельской жизни. Не всякий человек способен измениться к лучшему под влиянием деревенской жизни или сельских занятий. Образование, или природная высокая душевная восприимчивость, или и то и другое вместе производят благотворное влияние на человека в его общении с природой и ее явлениями. А когда этого нет, разум черствеет, сердце ожесточается, человек бросается на поиски плотских удовольствий, становится эгоистичным, грубым, жестокосердным. Сравним отправление Закона о бедных<sup>3</sup> в Ливерпуле, Манчестере или Бристоле с традиционными правилами распределения продуктов среди бедняков в сельскохозяйственных районах, где сами фермеры являются попечителями и опекунами бедных. Мой собственный опыт был особенно неудачен, но, если принять в расчет опыт многих весьма уважаемых сельских священников, с которыми мне доводилось беседовать, результаты столь желанной простой сельской жизни по их влиянию на человека вызвали бы еще более скептическое отношение. С другой стороны, что бы там ни толковали о сильных местных связях и предпринимательском духе швейцарцев и других жителей горных стран, надо иметь в виду, что речь идет о сельской жизни иного рода, о таких условиях, при которых собственность допускает и вырабатывает нравы истинно республиканские; это не просто сельская жизнь вообще или незнание законов возделывания земель, культуры земледелия. Жители гор, чьи нравы и обычаи нередко превозносятся до небес, как правило, культурнее, больше читают, чем люди их уровня в других странах. Вот уж где дело обстоит совсем иначе, так это среди крестьян Северного Уэльса<sup>4</sup>: древние горы со всеми их ужасами и славой — картины для слепых, музыка для глухих.

Быть может, и не следовало так глубоко вникать в эту проблему, но создается впечатление, что именно в нее упираются все наши разногласия, именно к ней сходятся все нити наших рассуждений (имеется в виду тот аспект моего поэтического кредо, который *отличается* от идей, выдвинутых в Предисловии). Я полностью признаю принцип Аристотеля, провозглашающий, что поэзия по самой своей сути *идеальна*<sup>\*5</sup>, что она избегает и исключает все

\* Не подумайте только, что я за персонажи-абстракции, черты, свойственные представителям той или иной социальной группы, которые заключают в своем характере интересное и поучительное, так видоизменяются и индивидуализируются в каждом персонаже шекспировских пьес, что и сама жизнь не может дать таких сильных впечатлений, какие дают живые

*случайное*, что яркие черты индивидуальности того или иного персонажа, занимающего определенное общественное положение, его характер, род занятий должны олицетворять *общие* черты людей того же круга; я думаю, что *герой*, выведенный в поэтическом сочинении, должен быть облачен в одежды *всеобщего*, обладать чертами, *характерными* для людей его общественного положения, а вовсе не теми, которыми *может быть одарена* лишь какая-нибудь одна яркая личность,—нет, только теми, которые в определенных условиях, и это заранее известно, проявятся в нем с большей степенью вероятности. Если мои доводы верны, а выводы закономерны, следовательно, не может быть и образов, представляющих собой *нечто среднее* между пастушками Феокрита и пастушками воображаемого золотого века.

Персонажи стихотворения «Братья» — приходской священник и пастух-мореход, образы поэмы «Майкл», такие, как пастух из Гринхед Гилла, очень правдоподобны и наделены чертами, отвечающими целям поэтического произведения. Это люди известного общественного положения, которое проявляется в их характерах, манерах, чувствах,—они ведут себя сообразно тому, как должны вести себя люди их уровня. Вот, например, отрывок из поэмы «Майкл»:

То был старик отважный, крепко сбитый,  
 С телосложением до старости могучим,  
 С умом и по сей день живым и острым;  
 Все спорилось в руках его умелых,  
 Пастух он был проворный, расторопный  
 И видел то, чего другому видеть не дано.  
 Так, понимал легко он голос ветра,  
 Его порывов каждый звук, и часто  
 Один прислушивался он к тем звукам.

индивидуальные черты их действующих лиц. Может быть, это звучит парадоксально, но главное свойство геометрии не в меньшей степени характерно и для хорошей драмы; поэтому Аристотель и требовал от поэта влечения черт всеобщего в черты индивидуальные. Существенная разница между геометрией и драмой состоит в том, что в геометрии превалирует подразумеваемая всеобщая истина, в поэзии же истины одеваются в одежды индивидуального. Древние авторы, так же как и старые драматурги Англии и Франции, рассматривали комедию и трагедию как вид поэзии в комедии они не стремились вызывать смех ради смеха, смешить публику гримасами, ужимками, тарбарщиной, *жаргонными* простонародными словечками, не облекали в метафоры дешую прописную мораль торговцев и мастеровых. Не опускались они и до того, чтобы вызывать аплодисменты, выставляя напоказ самих себя, свое ничтожное и мелкое существование, не стремились они выжимать у публики слезу и ложной патетикой, которой можно доверять не больше, чем плаксивости во хмелю. Трагические сцены предназначались для того, чтобы вызвать настоящее волнение, однако в разумных пределах и в сочетании с работой мысли и воображения. Древние авторы стремились предельно возвысить разум, поднять его до величия, посеять семена благородного — и все это во время представления, то есть временного забвения человеком ничтожности «своего собственного я», во время того особого состояния, в котором оказывается человек, когда усыпляет свою память, убаюкивает ее музыкой благородных идей.

К той музыке, что, словно гул подземный  
 Иль стон волюнок странных, доносилась  
 С высоких Хайлендских хребтов на юге.  
 Старик при этом предвещанье грозном  
 О стаде думал и обычно так  
 Сам говорил себе: «Игру затеял ветер,  
 Он козни эти для меня подстроил!»  
 И точно; вскоре буря разражалась  
 И путник прятался, ища приюта,  
 Но не пастух: один в горах угрюмых  
 Бродил он, словно призрак сиротливый  
 В объятых нянчивших его туманов.

.....  
 Так жил он до восьмидесяти лет;  
 И все же ошибался тот, кто думал,  
 Что равнодушным стал он ко всему —  
 К долинам, и утесам, и ручьям,  
 И к тем полям, чей чистый, свежий воздух  
 Грудь бодростью и силой наполнял.  
 И все, что он любил,— все заносил  
 Он в книгу памяти своей; и труд,  
 И радости, и горе, и заботы,  
 И то, как он спасал, рискуя жизнью,  
 Безгласных и доверчивых животных,  
 Кормил их, укрывал от непогоды,  
 И счастлив был, что труд его простой  
 Свершеньем благородным почитался.  
 Он как бы воплотился в эти горы  
 И в реки, в долины и в холмы;  
 Во впадинах и в складках той земли  
 Живая кровь его текла, как в жилах.  
 Усладой жизни старика была любовь  
 Слепая ко всему, что видел он и знал.  
 Но это ведь и есть услада самой жизни!

С другой стороны, стихотворения, написанные в столь  
 возвышенном духе, такие, как «Харри Гилл», «Мальчик-  
 идиот» и другие, пронизаны *чувствами* более общими,  
 свойственными переживаниям и настроениям людей вооб-  
 ще; поэт весьма благоразумно *разворачивает* действие в  
 деревне, там, где обитают наиболее интересные герои его  
 воображения, и делает он это для того, чтобы не  
 представлять своих персонажей в нарочито приукрашен-  
 ном сентиментальном облике, совершенно им не свой-  
 ственном. В «Мальчике-идиоте», по правде говоря, образ  
 матери не такой уж реальный и естественный плод «той  
 обстановки, которая способствует проявлению сильных  
 душевных порывов, обретающих зрелость и потому выра-  
 жающихся более простым и ярким языком», так как  
 образ этот — воплощение голого инстинкта человека, не  
 склонного к мысли<sup>6</sup>. Поэтому и возникли те две претензии  
 к автору, которые кажутся мне не лишними оснований;  
 во всяком случае, это единственные возражения, которые

мне доводилось слышать по поводу этого прекрасного стихотворения. Первый упрек сводился к тому, что автор неосторожно смущал воображение читателя изображением *душевно больных людей*, что, естественно, вызывало у читателей чувство невольного отвращения, к чему автор, конечно, ни в коем случае не стремился. Само описание красоты ребенка, предшествующее каждому его появлению с этими «бр», «бр», «бр», производит еще более отталкивающее впечатление. И второе: изображение больного ребенка, да к тому же еще и заботы о нем его безумной матери, создают впечатление пародии на материнскую привязанность.

В стихотворении «Терновник» поэт замечает, что ему следовало бы ввести в самое начало персонаж, от лица которого и можно было бы вести рассказ: какого-нибудь человека, полного темных суеверий, с бедной фантазией, не очень умного, но глубоко чувствующего, скажем «капитана небольшого торгового судна, который на склоне лет, имея в распоряжении небольшую годовую ренту, удалился в деревню или маленький провинциальный городок,— одним словом, куда-нибудь, где все было бы ему непривычно. Такие люди от нечего делать становятся легковерны и болтливы». Но в стихотворении, тем более лирическом (не будем говорить здесь об образе кормилицы в шекспировской «Ромео и Джульетте», этот единственный пример не позволяет мне распространить мое замечание на поэзию драматическую, если вообще образ кормилицы считать таким примером), нельзя естественно подражать скучной трескотне болтуна, не превратив и само стихотворение в нечто скучное и трескучее. Как бы там ни было, но смею утверждать, что отрывки (а они составляют большую часть целого), которые могут с таким успехом (а могли бы и с еще большим) показать силу воображения поэта, его способность самовыражения,—это те, которые вызывают восторг у всех без исключения; и что пассажи, относящиеся к предполагаемому рассказчику, как, например, последнее рифмованное двестише третьей строфы\*, семь последних строк десятой и пять следующих строк\*\* за исключением

\* Я измерял ее как мог

Три фута вдоль, два—поперек

\*\* Нет, как ни ломай головы,—не поймешь,

Все равно не поймешь, не поймешь все равно.

Я просто скажу вам, что знаю сам.

То, что слышал сам, то, что видел сам

Пусть это случилось давно,

Но к зарослям гем и пруду тому

четырёх восхитительных строк в начале четырнадцатой, были восприняты многими непредвзятыми и объективными читателями как неожиданный и неприятный скачок

Придется вам сходить одному  
Быть может, гам через много лет  
Давней истории сыщется след

Да я расскажу все, что знаю сам,  
Раньше, чем вы отправитесь в горы  
Тропою, ведущей к вершине мрачной  
Прошло уж двадцать два года  
С той поры, как стала Марта Рэй,  
Доверчивая и милая Марта Рэй,  
Подругой Стивена Хилла,  
Счастливейшей из дочерей,  
Потому что она любила,  
Безолядно любила Хилла

Они свадьбы назначили день  
Ей в мире Стивен лишь нужен,  
Но Стивен, ах, Стивен поклялся другой,  
Что будет ей верным мужем  
И с этой другою он в церковь пошел,  
Забыв и думать про Марту  
Ах, Марта, забыл тебя твой дорогой,  
И страх в твоём сердце, и боль, и огонь.

Целых полгода прошло, говорят,  
На деревьях листва пожелтела,  
А она все ходила к той горной вершине,  
Хоть что ей, скажите, там делать?  
Говорили, ребенок под сердцем у ней,  
Впрочем, это мог видеть каждый.  
Безумной в те дни стала она,  
Но порой приходила в себя она,  
Приходила в себя не однажды  
«О Боже! — не раз умоляя я творца.—  
Весь гнев свой обрушь на злодея отца!»

\* \* \*

Старый фермер, по имени Симпсон, клялся,  
Что ребенок, источник ес треволнений,  
Тот, кого зачала от Хилла она,  
Тот, кого под сердцем носила она,  
Ей при родах принес исцеление  
Что, когда пришло время рожать, она  
Была снова спокойна, тиха и ясна.  
Вот и все, что я знаю, хотя б и желал  
Рассказать, что случилось с младенцем,  
Но нет никого, кто бы точно знал,  
Куда он мог деться.  
Да, нет никого, кто бы мог рассказать,  
Живым или мертвым рожден он  
Этого точно не знает никто,  
Но многие помнят зато,  
Как Марта по каменным склонам  
С ребенком под сердцем — дивился народ! —  
К далекой вершине идет и идет

вниз с той высоты, на которую поэт их поднял и на которую он снова вознес и их и самого себя.

Выражая сомнение по поводу теоретического положения, в соответствии с которым выбор *персонажей* происходит не только а priori и не на основании доводов разума, но и потому, что в некоторых случаях поэт *испытывает потребность* повиноваться собственному выбору, как бы мало он ни был обоснован, я тем более не спешу поддержать другой вывод мистера Вордсворта — он следует сразу же после приведенной мною выше цитаты; я не принимаю его ни в качестве единичного особого случая, ни в качестве общего правила. Вот что говорит мистер Вордсворт: «Перенимается также и язык этих людей (очищенный от явных изъянов, от того, что неизменно и естественно вызывает неприятие или отвращение), потому что эти люди постоянно являются свидетелями лучших проявлений природы, которая сама же и порождает самые лучшие формы языка; из-за положения в обществе этих людей, схожести и ограниченности круга их общения им чуждо тщеславие, свойственное более высоким общественным кругам, и они выражают свои чувства и понятия простым и незамысловатым языком». На это я отвечаю: язык простонародья, очищенный от провинциализмов и грубости и, таким образом, приведенный в соответствие с правилами грамматики (которые, по существу, не что иное, как правила универсальной логики, примененные к явлениям психологического порядка), ничем не будет отличаться от языка любого человека, наделенного здравым смыслом, как бы ни был он учен и рафинирован, но это не относится к понятиям тех, кто живет в условиях простой сельской жизни, — эти понятия более ограничены и более бессвязны. Чтобы прояснить этот вопрос, добавим еще одно соображение (столь же важное, но менее бросающееся в глаза): сельский житель, с его неразвитыми способностями и вообще более низкой степенью развития, изъясняется в основном для того, чтобы сообщить *отдельные факты*, относящиеся либо к его скудному существованию, либо к его традиционным верованиям, в то время как человек образованный стремится, как правило, открыть и выразить *связь* явлений и фактов (или их относительное *соотношение*), из которых можно вывести более или менее общие законы. Ибо *факты* сами по себе для человека просвещенного важны главным образом потому, что они позволяют открыть *внутренние законы* явлений, *их суть*, единственно верную форму их



существования; в знании этих законов мы черпаем величие и силу.

Столь же мало я согласен и с утверждением, будто лучшая часть языка формируется в процессе ежечасного общения селянина с природой. Потому что, во-первых, если общение с природой предполагает лишь способность различать ее явления, то познания такого рода сформируют у сельского жителя весьма скудный словарный запас. Деревенский житель выделяет лишь некоторые предметы, он умеет действовать в тех или иных обстоятельствах — одним словом, его знания природы подчинены потребностям его жизни, однако весь остальной мир природы отражается в его языке небольшим, беспорядочным набором общих слов. Во-вторых, я отрицаю сам факт того, что слова и выражения деревенского жителя, относящиеся к объектам природы, по справедливости можно назвать *лучшей* частью языка. Ведь многие выходцы из низов общаются друг с другом, издавая невнятные восклицания, и всегда эта информация ограничивается лишь предметами их быта — пищей, кровом или ощущениями, связанными с опасностью для жизни. Но мы ведь не назовем конгломерат подобных звуков языком, разве что метафорически. Лучшая часть человеческого речи, строго говоря, формируется в процессе размышлений над работой самого разума. Она рождается в ходе присвоения конкретных символов внутренним движениям чувств, различным стадиям воображения и его результатам — всему тому, что не находит места в сознании необразованного человека; хотя в цивилизованном обществе невежественная, темная часть населения пользуется плодами того урожая, который взращивали и собирали не они, подражая и пассивно запоминая то, о чем толкуют им их религиозные наставники или люди, стоящие выше их по общественному положению. Попробуйте объяснить кому-то, кто прежде не интересовался этими вопросами, откуда происходят те или иные слова и выражения, которыми ныне пользуются наши крестьяне, и он будет крайне изумлен, узнав, что многие из них три-четыре века назад были исключительно достоянием тех, кто учился в университетах и школах. Лишь в начале Реформации<sup>7</sup> эти выражения перекочевали сначала на церковные кафедры, а потом постепенно проникли в обывденный язык. Пожалуй, самым тяжелым препятствием на пути наших наиболее рьяных и ревностных миссионеров, пытавшихся наставить на путь истинный нецивилизованные народы, явилась необычайная трудность, а иногда и просто невозможность найти в

племенных языках этих народов слова для выражения простейших понятий, связанных с моралью, духовной, интеллектуальной жизнью. А ведь племена эти жили в самой гуще природы, той же природы, с которой столь близко общаются и наши крестьяне; более того, племена эти живут в дебрях природы, в окружении самых ярких ее форм и в силу этого вынуждены в гораздо большей степени их *обособлять*. Поэтому, когда мистер Вордсворт добавляет, что язык (он по-прежнему имеет в виду язык простого сельского обитателя, очищенный от провинциализмов), «порожденный постоянством опыта и чувств, имеет гораздо более долговременный и философичный характер, чем тот, которым поэты нередко подменяют его,—наводняя свой язык своевольными и причудливыми выражениями, они думают, что завоевывают себе и своему искусству особую славу», на это следует ответить, что тот язык, который он имеет в виду, с таким же правом может называться простым, как и язык образованных людей от Хукера и Бэкона до Тома Брауна и сэра Роджера Лестранжа<sup>8</sup>. Несомненно, если отбросить особенности каждого, результат будет один и тот же. Я считаю также, что поэт, предпочитающий язык, лишенный логики, или стиль, рассчитанный на то, чтобы вызвать у читателя низменное и мимолетное удовольствие или, скорее, удивление перед новизной негодных выражений, уж если и захочет отказаться от этого *глупого и чванливого* языка, то должен перейти не на язык обитателя деревни, а на речь здравого смысла и *естественных человеческих чувств*.

Прошу позволения напомнить читателю, что позиция, которую я оспариваю, заключена в следующих выражениях мистера Вордсворта: «*выбор Подлинного языка людей*», «*я намерен подражать языку этих людей* (т. е. тех, кто ведет простой, грубый образ жизни) *и, насколько это возможно, заимствовать его*», «*между языком прозы и языком метрического стихосложения нет и не может быть существенного различия*». Мои возражения направлены исключительно против этих утверждений.

Прежде всего, я не согласен с трактовкой слова «подлинный». Язык любого человека зависит от широты его знаний, его способностей и их бойкости, глубины и живости его чувств. Начнем с того, что язык каждого человека *индивидуален*; потом, он зависит от общих свойств речи, характерных для того общественного слоя, к которому этот человек принадлежит, и, наконец, он зависит от того, в какой степени в речи присутствуют

слова *общие* для всего языка. Язык Хукера, Бэкона, Бишопа, Тейлора и Бёрка отличается от обычного языка образованных людей лишь значительно большим числом новых идей и сопутствующих им связей. Язык Олджернона Сиднея вовсе не отличается от языка, на котором хотел бы писать любой образованный джентльмен и на котором (со скидкой на большую свободу, непринужденность и естественность разговорной речи) он хотел бы изъясняться. Речь ученого отличается от общепринятого в развитии общества языка в значительно меньшей степени, чем язык самого безыскусного сочинения мистера Вордсворта от говора простого крестьянина. Вот почему слово «подлинный» необходимо заменить словом «*общеупотребительный*» или «*lingua communis*». А он, как мы уже доказали, обнаруживается в фразеологии простых сельских обитателей ничуть не в большей степени, чем в языке представителей других слоев общества. Выкиньте из языка и тех и других особенности, характерные для них, и в результате останется то, что будет общим и для того и для другого. И несомненно, всякие изменения и опущения, необходимые для того, чтобы преобразовать язык селянина в любой вид поэтического языка, за исключением драмы или каких-то случаев, когда копирование оправдано, далеко не легкий труд, так же как и попытки приспособить для тех же целей язык торговцев и мастеровых. Не говоря уже о том, что язык, который так превозносит мистер Вордсворт, меняется от графства к графству, нет, что я говорю, от деревни к деревне — особенности речи зависят от самых разных причин: от причуд приходского священника, от того, есть ли в той или иной местности школа, даже от того, живут ли поблизости люди, рьяно интересующиеся политикой и читающие еженедельные газеты *pro bono publico*<sup>9</sup>. В период, предшествующий полному национальному развитию, *lingua communis* каждой страны, по меткому выражению Данте, частично существует везде, но полностью — нигде.

Не проясняется вопрос и тогда, когда мистер Вордсворт добавляет: «...*в состоянии возбуждения*». Но ведь человеческая речь в минуту радости, горя или гнева стоит в прямой зависимости от свойств тех истин, которые человек усвоил, от его убеждений и представлений, а также от слов, которыми он может их выразить, тех, что жизнь отложила в его сознании. Ведь естественное свойство чувства состоит не в том, чтобы *создавать*, а чтобы выражать себя с повышенной активностью. Какова бы

ни была новая связь мыслей и образов (в большей или меньшей степени послужившая причиной сильного волнения), каковы бы ни были обобщения правды или опыта, выраженные человеком в порыве страсти,—способы их передачи должны быть заранее зафиксированы в его разговорной речи, а под влиянием сильного возбуждения они как бы стекаются, концентрируются. В поэзию можно переносить из разговорной речи ничего не значащие повторы, обычные фразы, привычные выражения или иные лишённые содержания обороты — человек вносит их в разговор под влиянием смятенных чувств, с короткими интервалами, чтобы не упустить ускользающую мысль, дать себе время собраться с силами или для того, чтобы заполнить пустоты, как это иногда делают актеры небольших провинциальных театров, когда мечутся по сцене, заполняя пустое пространство во время шествий Макбета или Генриха VIII. Но как это может помочь поэту украсить его сочинения, я, право же, сказать затрудняюсь. Однако *намеренные* повторы как литературный прием, подчеркивающие глубину и вечность чувства, отличаются от простого описания этого чувства или от обстоятельности, вызвавших его. Такие повторы в поэзии прекрасны, что доказал и сам мистер Вордсворт, процитировав песню Деборы: «*К ногам ее низко склонился, так низко, что пал перед нею ниц; к ногам ее низко склонился, пал ниц, вздох последний издав*»<sup>10</sup>.

## ГЛАВА XVIII

*Язык метрического стихосложения; почему и чем он решительно отличается от языка прозы.— Происхождение и элементы метра.— Последствия и условия, которые он диктует писателю, избравшему метрическое стихосложение как способ выражения.*

Я заключаю, таким образом, что подобные попытки не имеют практического смысла, а если бы даже и имели, оказались бы ненужными. Ибо сама способность выбора языка уже предполагает владение языком, который поэт выбирает. Иначе возникают вопросы, где же он мог жить и какими правилами он мог бы руководствоваться при таком выборе, если не теми, которые озаряют его рассудок, когда он отбирает те или иные слова и ставит их в определенном порядке? Мы не усваиваем язык того или иного класса путем простого усвоения тех слов, которыми только этот класс пользуется или по крайней мере только

он их понимает; то же самое касается и *порядка* слов, необходимой их последовательности. Существует разница между порядком слов в речи необразованного человека и человека более эрудированного — последний обладает способностью к большему *расчленению* и *разъединению* компонентов той информации, которую хочет передать. Необходимы определенная *перспектива* мышления, более широкое поле зрения, направленные к единой цели, дающие человеку возможность как бы предвосхитить то, что он должен сообщить; это помогает ему подчинять и организовывать различные компоненты фразы в соответствии с их относительной значимостью, так что в конечном итоге сказанное предстает как единое органичное целое.

Сейчас я приведу первую попавшуюся мне строфу из сборника «Лирических баллад». Она предельно проста, в ней нет особого своеобразия:

Я в дальних странах долго жил,  
 Но не видал, где б ни бродил,  
 Чтоб зрелый муж в расцвете сил  
 На перепутье слезы лил.  
 Таких лишь Англия родит:  
 И там с таким столкнулся раз —  
 Он прямо мне навстречу шел  
 И горько плакал, не таясь.  
 Своих он не стыдился слез:  
 Он малого ягненка нес<sup>1</sup>.

Слова эти, без сомнения, привычны для людей всех слоев общества: их можно услышать и в деревне, и в одинокой хижине, и в лавке торговца, и на фабрике, и в колледже, и во дворце. Но разве *порядок* слов в этом отрывке характерен для речи жителя деревни? Я был бы крайне удивлен, если бы начало этого отрывка на языке простого селянина сильно отличалось от того, что я сейчас попытаюсь представить: «Бывал я и тут и там, да что-то не припомню, чтоб человек прямо на проезжей дороге нюни распускал — взрослый парень, да к тому же здоровяк, которого никто и пальцем не тронул» и т. д. и т. п. Но когда я обращаюсь к этой вот строфе из «Терновника»:

В любую погоду, и ночью и днем,  
 Страдалицу вечно влечет  
 Туда, где и ветры ее узнают  
 И знает ее небосвод.  
 Печально бедняжка сидит у куста,  
 Безмолвно стеная, душою скорбя,  
 Не ведая, солнце ль на небе встает,  
 Иль снежная буря лицо ей сечет.

Все плачет она про себя:  
 «О горе мне! О боль моя!  
 О горе мне! О скорбь моя!»<sup>2</sup>

и сравниваю ее с языком простого человека или с речью человека, от лица которого ведется *это* повествование; когда передо мной проходит такая череда образов и выражений, мне на память приходит возвышенная молитва, гимн творцу, который создал Мильтон в противовес официальной церковной молитве, прекрасный образец простого импровизированного обращения к богу,— и именно это нам хотелось бы слышать от каждого исполненного вдохновения церковнослужителя в часы молитвы! И я с радостью замечаю, в какой малой степени отвлеченные теоретические положения, хотя бы и выдвинутые самим мистером Вордсвортом, влияют на его работу и воображение—воображение человека, обладающего подлинным поэтическим талантом, а, сомнения нет, мистер Вордсворт обладает именно таким

Божественным проникновенья даром.

И наконец, еще одно, последнее соображение— в нем и заключена главная цель всех моих предшествующих рассуждений. «*Нет и не может быть существенной разницы между языком прозы и языком метрической композиции*». Так утверждает мистер Вордсворт. Прежде всего, проза сама по себе, по крайней мере в аргументированных трудах, построенных на строгой логике, отличается и должна отличаться от разговорного языка настолько же, насколько чтение должно отличаться от беседы\*.

\* Учителя делают большую ошибку, доставляющую истинное мучение бедным детям,— они заставляют их читать, подражая разговорной речи. Чтобы отучить ребенка от того, что называется *пением*—растягиванием слов (в этом-то и состоит разница между чтением и разговором),—ребенка заставляют говорить не заглядывая в книгу, и тогда слова текста становятся более похожи на разговор, если только малыш при этом не плачет и не дрожит от страха. Но как только взгляд ребенка обращается к печатным буквам, он тут же снова подпадает под их магию инстинктивное чувство подсказывает ребенку, что выразить свои собственные маленькие мысли и повторять уже готовые мысли другого человека, причем более мудрого, чем он сам,— это далеко не одно и то же, а так как два этих действия сопровождаются разными ощущениями, они должны по-разному и произноситься. Джозеф Ланкастер помню друиц извращений, которые он внес в выдающуюся систему блестящего доктора Белла<sup>3</sup>, придумал и такое чтобы отучить ребенка от пения, он вешает на него оковы и цепи, под звон которых ученик того же класса шествует в шеренге впереди, передразнивая манеру речи наказанного, жалобно поет, выкрикивая слова его последнего урока или исповеди, сведения о рождении, родителях, образовании. Эта леденящая душу позорная пытка, огватрительный душераздирающий фарс—пародия на последний закон, предусматривающий тяжкое наказание за отчаянные преступления и нередко вызывающий слезы на глазах даже самых суровых, выносящих приговор судей.—объявляется счастливой находкой, непревзойденным методом исправления. Чего? И как? И, главное, зачем? Чтобы одну крайность заменить другой? Но ведь она еще в большей степени противоречит здравому смыслу и, вводя подобие покорности, раздраженной покорности, подавляя, а потом даже и извращая естественные чувства ребенка, наносит ему и серьезный

Иначе надо искать различие не просто в *словах*, в том, что является общим для произведений любого жанра, и не в *стиле* как таковом или в том, что мы понимаем под этим термином; естественнее было бы предположить, что существуют большие различия между структурами поэтических и прозаических сочинений, чем между прозой и устной, разговорной речью.

В истории литературы нет недостатка в мнимых парадоксах, потрясающих воображение публики новизной и истинностью; однако при ближайшем рассмотрении они оказываются самыми заурядными и безобидными *трюизмами*—они, как глаза кошки, в темноте кажутся огненными вспышками. Но мистер Вордсворт не тот человек, которого кто-либо, знающий его характер и склад его ума, может подобным образом ввести в заблуждение. То, что в устах другого автора кажется естественным, в устах мистера Вордсворта требует особого толкования—это либо нечто существующее, либо существовавшее, либо что-то далеко не бесспорное. Отсюда возникает необходимость найти какое-то иное значение выражению «*существенное различие*», скрывающееся за общим их смыслом. Есть ли в английском языке группа слов, наподобие поэтического диалекта в греческом и итальянском,—это вопрос второстепенный. В нашем языке таких слов наберется совсем немного, да и в итальянском и в греческом это были слова не разные по значению, а лишь с различными оттенками смысла; они представляли собою либо слова, родственные по корню и по значению, либо их производные; будучи в разные исторические периоды *словами* более или менее отдаленными, с обычными грамматическими флексиями наречий разных племен или диалектов провинций, они случайно попадали в поэзию, вызывая особое восхищение знатоков и ученых; тем же, кто говорил на диалекте, из которого поэт почерпнул такое слово, подобное заимствование казалось истинным озарением.

Слово «*суть*», «*существенное*» в его первичном значении означает принцип выделения *индивидуального* из всеобщего, принцип возможности существования внутреннего смысла в той или иной вещи. Оно эквивалентно *идее* вещи. «*Существенное*» отличается от «*сути*» привнесением в его значение *реальности*. Например, мы говорим о *сути*, о *существенных* качествах окружности; однако это

нравственный вред. Я прошу прощения у доктора Белла за то, что рядом с его именем поставил другое, но ему хорошо известно, что контраст вызывает ассоциации ничуть не в меньшей степени, чем сходство.

вовсе не означает, что любая вещь, существующая в действительности, сводится к математической окружности. Еще пример: не допуская никакой тавтологии, мы говорим о существовании Высшего существа; здесь реальность соответствует идее. Далее, понятие «суть» может употребляться и во *вторичном* значении—когда это слово будет обозначать точку или основу противопоставления между двумя видами одной и той же субстанции или предмета. Например, допустимо сказать: архитектурный стиль Вестминстерского аббатства *существенно* отличается от архитектуры собора Святого Павла<sup>4</sup>, хотя оба здания сооружены из одинаковых блоков одного и того же камня. Вот именно в этом последнем смысле, который мистер Вордсворт, должно быть, отрицает (а именно этот смысл общепринят), можно говорить о том, что язык поэзии (то есть конструкция, архитектура фраз) существенно отличается от языка прозы. Все бремя доказательств берет на себя тот, кто опровергает, а не разделяет общепринятый взгляд. Мистер Вордсворт подкрепляет свою позицию таким соображением: «Язык каждого хорошего стихотворения, даже самого возвышенного, ни в каком отношении (исключая ритм) не должен отличаться от языка хорошей прозы, более того, самые интересные места лучших стихотворений обнаружат в точности все приметы языка прозы—хорошо написанной прозы. Справедливость этого утверждения можно подкрепить, приведя тысячи отрывков из почти всех поэтических сочинений, в том числе и сочинений самого Мильтона». И далее мистер Вордсворт цитирует сонет Грея:

Бессильно утро, что улыбку шлет,  
И алый Феб, прогнавший мрак угрюмый,  
И щебет птиц, не знающих забот,  
И зелень нив—им не рассеять думы.  
Глаза не видят явленных щедрот,  
*Не внемлет слух немолкнущему шуму,*  
*Осиротевший дух тоска гнетет,*  
*И красота не занимает ум мой,*  
А утро вновь улыбкой будит люд.  
И взор ответный радостно-умилен;  
Писк раздается в гнездах там и тут;  
Быть обещает урожай обилен.  
*Умерших слезы к жизни не вернут,*  
*И плач мой столь же горек, сколь бессилен*<sup>5</sup>,—

и сопровождает его следующими словами: «Легко заметить, что единственные сколько-нибудь стбóящие части сонета—это выделенные курсивом. Столь же очевидно, что за исключением рифмы и единственного неправильно употребленного слова—fruitless вместо fruitlessly<sup>6</sup>, что,



конечно, является погрешностью стиля, — язык этих строк ничем не отличается от языка прозы».

Идеалист, берущийся защищать свою систему взглядов доводом о том, что, когда мы спим, мы нередко ощущаем себя бодрствующими, может услышать в ответ возражение соседа: «Да? Но разве, когда мы бодрствуем, нам кажется, что мы спим?» Тожественные вещи должны быть обратимы. Похоже, что высказанное мистером Вордсвортом положение покоится на подобных же формальных аргументах. Ибо вопрос заключается вовсе не в том, что для прозы может быть неуместен тот же порядок слов, что и для стихотворного произведения; и не в том, что прекрасные строки и фразы хорошего поэтического сочинения не могут столь же прекрасно прозвучать в хорошей прозе; и, наконец, не в том, что и то и другое когда-либо ставилось под сомнение. По-настоящему вопрос надо поставить иначе: есть ли такие средства выражения, *конструкции фраз, порядок слов* в предложении, занимающие надлежащее им место в серьезном прозаическом сочинении, которые были бы неуместны и чужеродны в метрической поэзии; и наоборот: обнаруживаются ли в языке серьезной поэзии такая аранжировка слов и предложений, такие метафоры, сравнения, гиперболы и другие *образные средства языка*, такие их формы или правила частоты употребления, причины употребления которых для смелой и точной прозы окажутся инородными и пагубными. Я считаю, что должны быть и есть такие фразеологические средства прозы, которые не пригодны для поэзии, и такие приемы поэзии, которые не пригодны для прозы.

Но прежде всего интересно проследить *происхождение* метрического стихосложения. Я бы сказал, что оно восходит к уравновешенному состоянию души, на которое воздействует спонтанное усилие, направленное на обуздание бурных излиятий чувств. Легко объяснить и то, каким образом этот благотворный антагонизм поддерживается самим состоянием, уравновешивающим его, как это антагонистическое равновесие преобразуется в *метр* (в общепринятом понимании этого термина) усилием воли и разума и сознательно направляется к единственной цели — вызвать чувство наслаждения. Если мы примем эти принципы в качестве аргументов в нашем споре, тогда из них воспоследуют два закономерных условия, с которыми столкнется критик, рассматривающий проблемы метрического стихосложения. Первое: коль скоро *формы* его обязаны своим происхождением состоянию сильного вол-

нения, метрическое письмо должно выражаться языком, отражающим это волнение. Второе: формы метрического стихосложения порождаются *искусственным* образом, *добровольным* усилием, чтобы создать гармонию *наслаждения* и чувства, причем так, чтобы это добровольное стремление к гармонии в метрическом языке проявлялось равномерно. Эти два условия непременно должны присутствовать и сочетаться друг с другом. Между ними должно быть не только своего рода партнерство, но и полное единство; страсть сплетается с волей, *спонтанный* импульс — с *сознательной* целеустремленностью. Такое единство выражается в частоте употребления различных языковых форм, образных выражений (сначала они всего лишь незаконнорожденные отпрыски темперамента, затем поэтическая сила как бы усыновляет их); в этой частоте было бы преувеличение, неуместность, если бы она не подстегивалась и не поддерживалась чувством, устремленным к одному — вызвать такое удовольствие, какое только может дать усмиренное и управляемое человеческой волей чувство. Это единство не только предписывает, но и само ежеминутно плодит образные, животворные формы языка, что было бы менее естественно в любом другом случае, когда не существовало, как существует сейчас, предварительного, само собой разумеющегося, хотя и молчаливого *договора* между поэтом и читателем, согласно которому читатель вправе ожидать, а поэт обязан доставить ему этот особый вид удовольствия и определить его уровень. Объяснение сути этого единства содержится в реплике Поликсена из «Зимней сказки», когда Утрата пренебрежительно бросает грязные гвоздики, потому что

Я слышала, что их наряд махровый  
 Дала им не природа, но искусство.  
*Поликсен.*  
 И что же? Ведь природу улучшают  
 Тем, что самой природою дано.  
 Искусство также детище природы.  
 Когда мы к *ветви дикой прививаем*  
*Початок нежный*, чтобы род улучшить,  
 Над естеством наш разум торжествует,  
 Но с помощью того же естества<sup>7</sup>.

Теперь рассмотрим воздействие метра. Поскольку метр работает сам по себе и для себя, он имеет тенденцию усиливать живость и восприимчивость как чувств вообще, так и внимания. Подобный результат достигается из-за продолжительного возбуждения, вызванного удивлением и быстрой взаимной сменой любопытства и его удовлетворения, — эти смены одного другим слишком легки, чтобы

превратиться в нечто твердо осознанное, но достаточно сильны в их совокупном эффекте. Они действуют сильно, но незаметно, как целебное средство или как вино во время оживленной беседы. Когда же для утоления возбужденного внимания и чувств не дается подходящей пищи, ощущаешь разочарование. Вроде того, какое испытываешь в темноте, когда готов переступить на следующие три-четыре ступеньки, а лестница уже кончилась.

О возможностях метра в Предисловии говорится со знанием дела, верно трактуются все стороны вопроса. Только я не мог найти рассуждений, в которых возможности метра рассматривались бы отдельно, абстрактно. Напротив, м-р Вордсворт, кажется, всегда оценивает метр по тому влиянию, которое он способен оказывать в комбинациях (и, как я думаю, в *результате* этих комбинаций) с другими элементами поэзии. Так, оставлен без ответа (опрометчивый) вопрос о том, *каковы* же те элементы, с которыми необходимо сочетать метр, чтобы он сам мог производить воздействие, вызывающее чувство удовольствия. Действительно, с помощью двухсложных и трехсложных рифм можно написать смешные строки, но остроумие этих рифм низкого пошиба. К ним прибегают ради них самих, и они на секунду кажутся занимательными, как, например, в двустишии бедняги Смарта<sup>8</sup>, обращенном к уэльскому эсквайру, который обещал ему подстреленного зайца:

Скажи мне правду, сын великого Уэльса,  
Послал ты зайца мне? Иль зайцем сам наелся?

Но для целей истинной поэзии метр (да простится мне столь низкое сравнение ради его точности) — это дрожжи, бесполезные и невкусные сами по себе, но придающие живость и крепость напитку, в котором их разводят в правильной пропорции.

Ссылка на балладу «Дети в лесу»<sup>9</sup> ни в коей мере меня не убеждает. Мы охотно возвращаемся в мир чувств нашего детства. И эту балладу мы читаем, охваченные такими воспоминаниями; эти же чувства волнуют нас и заставляют любить другие стихотворения подобного же рода, которые сам мистер Вордсворт считал бы несовершенными из-за противоположной крайности — кричащих, чисто технических украшательств. До изобретения печати, а еще раньше — до появления письменности — метр, особенно *аллитерированный* (в начале слов, как в «Петре Пахаре»<sup>10</sup>, или в конце, как в рифмованных стихах), обладал самостоятельной ценностью — он помогал запоминать и

сохранять для будущих поколений господствовавшие идеи и события. Тщательное изучение текста не убедило меня в том, что «Дети в лесу» обязаны своим спасением от забвения и популярностью именно метрической форме. На складе мистера Маршала<sup>11</sup> хранится немало сказок в прозе, уступающих этой балладе в пафосе и общих достоинствах; некоторые из этих сказок стары как мир, и тем не менее они популярны. «Том Хикатрифт», «Джек — победитель великанов», «Волшебные башмаки», «Красная шапочка» — серьезные соперники. Они продолжают существовать в прозе, и не потому, что их идеи и образы убоги и посему не укладываются даже в самую скромную метрическую форму. Сцена в церкви из сказки «Волшебные башмаки» прекрасно поддается переложению в метрическое повествование; и я не могу припомнить более восхитительного *thaumasta thaumastotata*<sup>12</sup>, *когда целые стаи птиц выпархивают из бороды великана, испуганные страшным голосом этого чудовища, отвечающего на вызов героя* — Тома Хикатрифта!

Но оставим сказки и обратимся к сочинениям, снискавшим себе всеобщую и независимую от ранних ассоциаций любовь и восхищение, разве образы Марии, Монаха или Осли бедняка, созданные Стерном<sup>13</sup>, нравились бы нам больше или получили бы лучший шанс на бессмертие, если бы, не меняя общего стиля, автор написал свои сочинения в стихах? Может быть, я сильно ошибаюсь, но думаю, что большинство читателей ответит отрицательно. Более того, скажу по секрету: такие сочинения самого мистера Вордсворта, как «Урок отцам», «Саймон Ли», «Эллис Фелл», «Нищие», «Мать моряка», несмотря на всю их прелесть, на то, что в каждом из них звучит музыка души поэта, я с большим удовольствием прочитал бы в прозе: рассказанные и обработанные по методу мистера Вордсворта, они могут сойти за скучные поучительные проповеди.

Метр сам по себе всего лишь возбудитель внимания, отсюда вопрос: почему внимание нуждается в таком возбудителе? На этот вопрос не ответишь ссылкой на то, что метр сам по себе может доставить удовольствие; мы уже показали, что это обусловлено и зависит от соответствия идей и выражений, метрическая же форма лишь приложение. Не могу придумать никакого иного разумного ответа на этот вопрос, кроме самого краткого: я пишу в метрической форме, потому что решаю говорить языком, отличным от языка прозы. Помимо всего прочего, как бы ни были интересны размышления мыслящего человека

над идеями или изображаемыми событиями, если язык произведения не пригоден для метра, сам метр нередко становится слабым. Возьмем для примера три последние строфы стихотворения «Мать моряка». Если бы я мог на минуту абстрагироваться от впечатлений, подействовавших на чувства автора, оказавшегося свидетелем описанного случая, я бы мог поинтересоваться, неужели сам по себе метр натолкнул его на мысль прибегнуть к метрическому стихосложению.

Сказала, продолжая свой рассказ:  
Сынок был у меня. Ушел он в море.  
Ушел давным-давно, видать, не в добрый час:  
У датских берегов нашел он гибель вскоре,  
И я на самый край земли собралась,  
Чтоб увидеть, что от него осталось.

Что от него осталось? Ничего!  
Лишь птица в клетке — вот весь скарб его.  
Она его не раз сопровождала,  
Была надежной спутницей ему.  
Но, уходя в последний раз с причала,  
С собой ее не взял он, — почему?

Не потому ль, что некий голос тайный  
Предупредил об участи печальной?  
Хозяину, ступая на причал,  
Ее кормить и холить завещал...  
Прости мне, боже, сердце ведь не камень:  
Взяла я птичку — о сынке на память.

Если, меня ударения, прочитать эти стихи так, чтобы рифма слышалась явственнее, то почувствуешь, что даже *трехсложные* рифмы едва ли произведут столь причудливое впечатление, какое ощущаешь при чтении этой *зарифмованной разговорной речи*. И еще спросил бы я: неужели лишь фигура женщины да собственная творческая впечатлительность так подействовали на воображение поэта, что он впал в то самое мечтательное состояние, которое передается на все существующее в этом мире и окрашивает все особым трепетным чувством, когда

Простейшие, знакомые предметы  
Вдруг начинают сеять ужас вокруг себя.

Я бы спросил поэта, неужели он сам не чувствует, как резко падает достоинство этих строф в сравнении с предыдущими:

Нет, древний дух не отлетел здесь прочь,  
Во всем звучит минувшего обычай,  
И горд я был, что Альбиона дочь  
Полна такого скромного величья.

С протянутой рукой она стояла,  
Но в ней достоинство не угасало.

Стоит обратить внимание, что приведенные ранее строфы, насколько я в состоянии определить, прочитав все написанное мистером Вордсвортом, представляют собой единственный достаточно яркий пример подлинного воспроизведения, точного подражания реальному, освобожденному от провинциализмов языку человека, выхваченного из простой сельской жизни.

Третье: все вышесказанное приводит меня к выводу, что метр есть, бесспорно, форма поэзии и что без него поэзия несовершенна и плоха. Связанный с поэзией специфическими узлами соответствия ей, а также другими элементами, определяющими его, метр должен, не являясь сам по себе носителем поэтического, иметь некое общее с поэзией качество; должен обладать связующим свойством (позволю себе позаимствовать хорошо известный термин из промышленной химии), чем-то вроде *mordant*<sup>14</sup>, — свойством, соединяющим поэзию с собственно метром. Мистер Вордсворт справедливо замечает, что поэзия всегда подразумевает страсть<sup>15</sup> — слово это нужно понимать в самом общем значении — как эмоциональный накал чувств, высшее проявление человеческих способностей. А так как каждый порыв чувств имеет свой ритм, он выражается своим, характерным лишь для него языком. Но когда писатель наделен гениальностью или высоким талантом, возвышающим его до звания поэта, *сам акт* поэтического творчества *приводит* его или может *привести* в состояние необычного душевного экстаза, которое оправдывает, более того, требует соответственно таких форм выражения, которые правдиво, хотя, возможно, и не до конца могли бы передать трепет любви, чувства страха, гнева или ревности. Живость в описательной или ораторской поэзии Донна и Драйдена заложена в них пылом и усердием самих авторов, но отчасти и размышлениями, формами, событиями, которые составляют предмет, сам материал поэтического сочинения. Колеса высекают искру при быстром вращении. В каких пределах это допустимо и при каких условиях, я попытаюсь определить в послесловии к ответу мистера Вордсворта на это возражение или, скорее, к его возражению по поводу этого ответа, уже вытекающего из Предисловия.

Четвертое, тончайшим образом связанное с предыдущим, в более общей форме, по сути дела, представит собой тот же аргумент, — это, как я считаю, высокое природное чутье, заставляющее человека искать во всем

единства, гармоничного упорядочения и таким образом устанавливать принцип, в соответствии с которым *все* компоненты организованного целого должны ассимилироваться с *наиболее важными существенными* частями. В пользу этого рассуждения, так же как и довода, приведенного мною выше, говорит то, что поэзия относится к искусству *подражания*, которое, в отличие от копирования, представляет собой либо смешение *Одного и того же* в абсолютно *Несхожем*, либо несходного с тем, что в основе своей одно и то же.

И наконец, я обращаюсь к опыту лучших поэтов всех времен и народов, который лишь *подтверждает* мнение (вытекающее из всего вышесказанного) о том, что, в каком бы значении ни употреблялось слово «*существенный*», за исключением банального, оно неизменно будет означать существенное различие между языком прозы и метрическим языком.

В своем критическом анализе сонета Грея мистер Вордсворт, пожалуй, слишком легко воспринимает читательские похвалы или порицания отдельных отрывков как нечто само собой разумеющееся. Он даже и не пытался аргументированным анализом завоевать или по крайней мере склонить читателя на свою сторону. Во всяком случае, в *моем* представлении те строки, которые были отвергнуты им как не имеющие никакой ценности, за исключением первых двух, столь же мало или столь же сильно отличаются от языка обыденной жизни, как и те, которые мистер Вордсворт выделил курсивом, чтобы подчеркнуть их необычайную прелесть. Из пяти строк, удостоившихся такого почетного знака, две строки отличаются от прозы еще существеннее, чем строки, предшествующие или следующие за ними в расположении слов:

*Не внимлет слух немолкнушему шуму;  
Осиротевший дух тоска гнетет,  
И красота не занимает ум мой.*

Но если бы все это было иначе, что бы это доказывало помимо того, в чем человек никогда не сомневался? Он никогда не сомневался в том, что некоторые фразы одинаково уместны и в стихах и в прозе. Конечно, это не доказывает того, что одно и нуждается в доказательствах, а именно: нет таких отрывков, которые подходили бы к одному и не подходили бы к другому. Первая строка этого сонета отличается от обычного языка эпитетом к слову «утро». (Отложим на время соображение о том, что слова «*улыбку шлет*» в сочетании с «утром» достаточно

избиты и, поскольку они несут в себе своего рода персонификацию, не очень хорошо стыкуются с обычным определением «алый».) И без сомнения, привлечение эпитетов для достижения большей изобразительности качеств предмета, не требующего особенного внимания, воспринимается как желание придать поэтический оттенок разговорной речи. Если спортсмен воскликнет: «*Вставайте, ребята, вас зовет розовый восход!*»— можно предположить, что у этого человека поет душа. Но никто не заставит нас лежать в постели... Тогда что же такое привлечение необязательных эпитетов—дефект в поэзии или нет? Того, кто ответит на этот вопрос *утвердительно*, я бы попросил перечитать любые стихотворения любого поэта, признанного великим, от Гомера до Мильтона или от Эсхила до Шекспира, и выделить (в уме, конечно) каждый случай такого рода. Если его не поразит число разукрашенных ненужностей или если он будет продолжать настаивать на том, что их полное отсутствие улучшит произведение, он должен представить необычайно веские доводы в поддержку своей точки зрения, которые основывались бы на сущности человеческой природы. Иначе я не колеблясь причислю его к людям, которые не решаются поднять *голос против* авторитетов, в том числе и *мертвых*.

Вторая строка:

...И алый Феб, прогнавший мрак угрюмый...—

содержит почти столько же ошибок, сколько в ней строк. Но строка эта плоха не потому, что язык ее отличается от языка прозы, а потому, что она несет в себе несовместимые образы, потому что в ней смешивается причина со следствием, реальный *предмет* с персонифицированным *изображением* предмета; короче говоря, потому что она отличается от языка Здравого Смысла! То, что образ Феба банален, ученически беспомощен, лишь *случайность* и зависит от времени, в котором творил поэт, это не вытекает из природы самого предмета. То, что это избитый образ мифологии,—возражение более глубокого порядка. Но вспомним: когда снова был зажжен факел древней учености, его лучи были столь живительны, что наши старые поэты, оторванные христианством от всех *добытых человечеством знаний* (сейчас уже ставших общим достоянием), лишенные признанных авторитетов и символов великих объектов природы, естественно, были склонны воспринимать в качестве *поэтического языка*



сказочных героев те формы сверхъестественного\* в природе, которые доставляли им такое наслаждение в поэмах великих мастеров. Да и в наши дни найдется ли такой образованный человек с хорошим вкусом, который, перечитывая Петрарку, Чосера или Спенсера, не благоволил бы к тому, что он, по всей вероятности, осудил бы как совершенно пустяковое у современного автора?

Мне не приходит в голову другой поэт, кроме Спенсера, который так стойко выдержал бы на себе проверку теории мистера Вордсворта. Будет ли мистер Вордсворт утверждать, что стиль вот этих строк неотличим от прозы или языка обыденной жизни? Или что стиль этих строф из «Царицы фей» порочен и что в них много *ошибок*?

Возничий северный в туман  
 Ночной Луну недвижную обходит,  
 Что по ночам ныряет в океан  
 И все ж сухою из него выходит,  
 И всем, кто путь во мраке не находит,  
 Надежды лучик шлет издалика,  
 Предупреждая криком петуха,  
 Что Феб уже в сей сонный мир приходит  
 На колеснице огненной и ночь,  
 Что уходить не хочет, быстро гонит прочь.

Кн. I, песня 2, ст. 2

\* \* \*

И вот уже окрасила заря  
 Восточный край светлеющего неба,  
 И мир увидел, радостью горя,  
 Улыбку пробудившегося Феба.  
 И чуткий эльф, хоть храбрецом он не был,  
 От забытья ночного вмиг восстал  
 И в облаченье рыцарском предстал,  
 Готов с пришельцем биться до конца,  
 От яростных его лучей не отвратив лица.

Кн. I, песня 5, ст. 2

С другой стороны, ко многим ли отрывкам из сборника церковных песнопений или нерифмованных стихотворений я мог бы (не вызывая справедливого раздражения) привлечь внимание читателя, указав ему на *непоэтичность* стиля, исключительно на основании того, что они написаны в прозе? Конечно, читатель понимает, что, рассуждая о поэтичности, я не имею в виду такие стихи:

Когда намедни, в котелке,  
 Я вышел на проспект,

\* А более всего — механистическую философию, которая излишне глубоко проникла в наши теологические взгляды и, приучая нас рассматривать мир в его отношении к богу как творцу нашего земного дома, превращает идею Вездесущего в простую абстрактную памятку в парадном зале человеческого сознания

С таким же котелком в руке  
Мне встретился субъект<sup>18</sup>.

По поводу образцов такого рода справедливости ради надо сказать, что они плохи не потому, что *непоэтичны*, а потому, что вообще лишены какого-либо смысла и чувства; и напрасна попытка доказать, будто обезьяна — это не Ньютон, поскольку очевидно, что обезьяна не человек. Но пусть произведение будет наполнено глубоким смыслом, пусть язык его будет правилен и благороден, а тема изложена интересно и с чувством, все равно, несмотря на все эти достоинства, его справедливо упрекнут в том, что оно прозаично, и упрекнут лишь на том основании, что слова, их порядок, будучи уместны в *прозаическом* сочинении, будут совершенно не подходить к *метрическому*. «Гражданские войны» Дэниела — поучительное и даже интересное произведение, но возьмите, например, следующие строфы (из миллионов примеров я мог бы подобрать и другие, еще более яркие):

Обдумаем свободно и правдиво  
Мы прошлое — и радость и беду,  
Попробуем понять, что породило  
Трагических событий череду;  
Какая хворь Британию сразила:  
Причины, следствия — в одном ряду.  
С чего она так быстро нарастала,  
Пока — неуправляемой не стала.

Уже сменилось десять королей  
С тех пор, как подчинились мы норманнам.  
Британия! Мы в высшей из ролей,  
Но путь покрыт к ней кровью — не туманом.  
Брат шел на брата средь твоих полей,  
Баронских смут ты видела немало,  
Пылали мятежи — не раз, не два —

За вольность древнюю, за прежние права.  
Норманн, страну мечом завоевав,  
При помощи меча судил и правил.  
Смешать сумел он (кто силен, тот прав!)  
Чужой закон и кодекс древних правил.  
Баронов гордость стер он в порошок,  
Приструнил бедняков — и в лучший мир ушел,  
Не указав, кому же дальше править, —  
В смятении он страну сумел оставить.

Разве можно сказать, что эти стихи прозаичны по содержанию? Или, напротив, что они поэтичны *лишь потому*, что изложены метрически правильным размером? Автор этих стихов был удостоен эпитета «*прекрасноязычный Дэниел*»; но вместе с тем его современники, так же как и позднейшие критики, единодушно называли его

«прозаичный Дэниел». И все же люди, называвшие так этого мудрого и достойного поэта из-за несоответствия стиля большей части его сочинений их метрическому звучанию, не только считали их полезными и интересными во многих других отношениях, но и охотно признавали, что в таких его стихотворениях, как «Послания», «Триумф Гименея», есть немало прекрасных образцов стиля *промежуточного* между прозой и поэзией и родственного им обоем.

Прекрасный и почти лишенный каких-либо дефектов отрывок, обладающий и другими красками, помимо тех, что свойственны поэтическому стилю этого рода, мы можем обнаружить в сборнике Лэма «Драматические отрывки»<sup>17</sup>, книге, включающей много интересного как с точки зрения принципов отбора материала (все отрывки — из пьес современников Шекспира), так и благодаря дополнительным, в высшей степени ценным сведениям, заключенным в примечаниях, которые содержат справедливые и своеобразные критические суждения и написаны со свежестью, присущей оригинальной мысли.

Практически приверженность теории, ставящей себе целью установить *тождество* между языком прозы и поэзии (если поэзия не претендует на еще большее сходство с *viva voce*<sup>18</sup> обычных людей в реальной жизни), будет выражаться, по всей видимости, так. Метр, — как я уже говорил, единственная явно выраженная черта, определяющая различие между прозой и поэзией, — будет восприниматься лишь глазом. Умаляющие достоинство всякого стихотворения *прозаизмы станут позволительны*, если последовательный ряд строк даже для самого чувствительного уха не прозвучит как стихи или задуманное как стихи ляжет на бумагу прозаическими строками; если же стихотворение написано белым стихом, тождество будет достигнуто без каких-либо изменений строк, а путем просто-напросто возвращения одного-двух слов на свои места оттуда, куда автор загнал их \* без видимых на

\* Один изобретательный господин, находясь под сильным впечатлением Трагической Музы, задумал превратить обычные приветствия «Желаю вам, сэр, доброго утра!» — «Спасибо, сэр, желаю вам того же!» — в эпический белый стих,

Вам утра доброго, добрейший сэр, желаю!  
Благодарю вас, сэр, желаю вам того же!

В тех произведениях мистера Вордсворта, которые я тщательно изучил, обнаруживается для этого меньше возможностей, чем в других стихотворениях, где автор упорно и систематически остерегался приближения к прозе. В самом деле, за исключением уже цитировавшихся строк из «Матери моряка», я припоминаю лишь одно короткое отрывок в четыре-пять строк из баллады «Братья», представляющей собой образец английской пасторальной поэзии, которую я не могу читать без слез «Джеймс, указав на вершину, куда они замыслили все вместе

то причин или целей, а лишь для собственного удобства. Если же стихотворение рифмованное, последние слова каждой строки можно будет заменить любыми другими словами того же значения, одинаково подходящими для данного случая, столь же возвышенными и благозвучными.

Ответ или возражение, содержащееся в Предисловии и предвосхищающее замечание о том, что «размер расчищает дорогу другим различительным свойствам», заключается в следующем утверждении: «Характерные признаки рифмы и метра — произвольность и единообразие; они не схожи с теми, которые создаются (так называемым) поэтическим слогом — он капризен, бесконечно своенравен, и поэтому его трудно предугадать. В одном случае читатель полностью оказывается во власти поэта, выбирающего по своему усмотрению поэтическую образность языка и слог для выражения страсти». Неужели это говорит *поэт* о другом поэте? Не может того быть! Скорее, о глупце или о сумасшедшем или в лучшем случае о пустом и невежественном фантазере! И разве голова со столь нелепыми, дикими представлениями не может создать такие же разрушения в рифмах и размере, какие они в свою очередь сотворят в области изобразительных средств языка? И как почувствует себя читатель *во власти* такого поэта?! Если он тут же не бросит читать эту чепуху, пусть пеняет на себя! Конечная цель критики заключается именно в том, чтобы установить принципы создания художественного произведения, а не во введении правил того, как обмануть *здоровое суждение* о нем; право же, лучше всего отделить одно от другого. Вопрос состоит в том, какие принципы необходимы для упорядочения стиля поэта, если только он не предпочитает вводить в свои произведения речь, которую слышит на базарах, на гуляньях, проезжих дорогах или в поле? На этот вопрос я отвечаю так: те принципы, незнание или пренебрежение которыми обрекают его на то, что он из

вернуться, сказал, что ждать он их будет там. Расстались. И вскоре вернулись друзья той же дорогой; увы, на месте условленной встречи они его не нашли; *обстоятельство, которого они в то время не предвидели*<sup>12</sup>; один из товарищей Джеймса узнал там, что дома у Джеймса в тот день его никто не видал». Изменение было сделано только в местоположении маленького слова «там» в двух фразах — в финале это слово поставлено в такое место, в которое его не принято ставить в обычной разговорной речи. Другие слова, напечатанные курсивом, выделены, потому что мысль, хотя и выражена правильным, хорошим английским языком, все же не характерна для разговорной речи ни по расположению слов, ни по связи с местоимением в родительном падеже. Люди обычно говорят так. «На это обстоятельство никто не обратил внимания, никто не придал ему значения», но такой стиль в соответствии с теорией, изложенной в Предисловии, оправдан, поскольку рассказ идет от лица *викария*. Если все же чье-то ухо *заподозрит* в этих фразах стихотворный размер, то под подозрением прежде всего окажутся выделенные слова

поэта превращается в самодовольного узурпатора этого звания! Принципы грамматики, логики, психологии. Одним словом, знание таких фактов, материальных и духовных, которые более всего присущи его искусству, тех самых, что управляются и обуславливаются здравым смыслом и интуитивно становятся привычкой, наградой за наши прежние раздумья и размышления, за нашу проницательность и выводы,—а это и есть Вкус. Каково же то *правило*, которое убережет читателя от произвола поэта или от самого себя; чем нужно руководствоваться, чтобы различить, скажем, язык *подавленного* гнева от языка откровенного гнева? Или язык ярости—от языка ревности? Неужели, для того чтобы вывести такое правило, надо отправиться на поиски злопыхателей и ревнивцев, чтобы у них заимствовать слова и выражения? Или все же можно не идти так далеко, а просто положиться на силу воображения, распространяющегося на *все* в *каждом* человеке? Или идти путем *размышлений* скорее, чем *наблюдений*? Или наблюдений вследствие размышлений? Это ведь как глаза, способность которых видеть и предопределила силу зрения и его поле. Я твердо знаю, что нет среди ныне живущих человека с более тонкой интуицией, чем мистер Вордсворт, она—его внутренний опыт и подсказывает ему, что именно последнее из перечисленного мною является единственным источником *истинного* выделения. Именно она, интуиция, подсказывает поэту степень и вид творческого волнения, вызываемого самим актом поэтического творчества. Столь же интуитивно выделит он и нужный ему стиль, ниспосланный вдохновением, определит, какая доля сознательного, волевого усилия будет естественной для этого состояния, какие образы, красоты стиля будут лишь проявлением своеволия, холодными приемами, простыми связующими звеньями. Ибо, подобно тому как истина есть ее собственный свет и свидетельство, так и гений природным инстинктом отличает свое истинное дитя от подкидыша, подброшенного в колыбель эльфами тщеславия или феями моды. Если поэзии навязывать правила *извне*, она перестанет быть поэзией и превратится в нечто искусственное. Это уже будет *morphosis*<sup>20</sup>, а не *poiesis*<sup>21</sup>. Правила, диктуемые воображением, и есть тот источник, из которого талант черпает свою силу, свое плодородие. Слова, в которые они втискиваются, лишь очертания, внешняя оболочка плода. Как бы искусно ни была раскрашена подделка, мраморный персик останется тяжелым и холодным и *дету* лишь приложат его к губам. Нетрудно признать

мастерским и правомерным пылкий, взволнованный поэтический язык риторического обращения Донна к солнцу во второй строфе его «Совершенствования души»:

О ты, глаз неба! Зависти душа  
 К тебе не знает,—только восхищенье,  
 Сперва Востока зришь ты пробужденье,  
 Бальзамом утра сладостно дыша.  
 Потом тебя в карете царской, знаю,  
 Везут на Запад, к Сене и Дунаю,  
 Чтоб пообедать там до темноты.  
 На Запад все еще взираешь ты  
 И все ж не больше поводишь ты,  
 Чем та душа, что до тебя была, бесспорно,  
 И что тебя переживет, когда погаснешь ночью черной,—

или строфы, следующей через одну после этой:

Великий дар судьбы, посланец Бога.  
 Определяешь время ты и путь всего земного.  
 В начале самом я пути стою,  
 А ты уж знаешь цель дороги той.  
 Ты узел всех причин. Недвижим облик твой,  
 Не знаешь чувств земных, и я молю:  
 Впиши меня ты в книгу вечности свою...

Для нас не составляет большого труда отделить непритворный энтузиазм и естественный подъем чувств от наигранного неистовства псевдопоэзии, действующей на нервы *истеричности*, говорящей лишь о слабости, которая стремится превозмочь самое себя, обрушиваясь на бедного читателя во всевозможных одах и обращениях к абстрактным понятиям. Например, в одах к ревности, к надежде, к забвению и тому подобному, что составляет содержание поэтического сборника Додсли<sup>22</sup> и журналов того времени, есть немало стихотворений, которые напоминают мне Оксфордскую копию оды о братьях Саттон, начинающуюся такой строкой:

Инокуляция, божественная дева! Спустишь!

Не будем говорить, что люди бесспорно талантливые или поэты настоящего, пусть даже и не первоклассного дарования из-за своей приверженности ошибочным теориям могут завести себя и других в противоположную крайность. <...><sup>23</sup>

Конечно, доля здравого смысла и самое скромное представление об устройстве человеческого мозга позволяют сделать вывод, что подобный язык и фразеологические словосочетания не есть естественный результат работы фантазии или воображения, что их желаемый эффект направлен к тому, чтобы вызвать у читателя волнение неожиданностью противопоставлений, явным

объединением совершенно различных, несопоставимых образов. Как, например, тогда, когда изображение гор связывается с воспроизведением звучания *голоса*. Разумеется, не нужно обладать тонким вкусом, чтобы ясно видеть: эти навязчивые противопоставления создаются не для того, чтобы вызывать перед внутренним взором читателя глубокие и сладостные образы, не для того, чтобы читатель восхитился преобразующей силой гениального разума, который объединяет все и во все вдыхает жизнь; это результат работы *ума и воли*; для того чтобы создавать подобное, нужно иметь всего лишь досуг, хладнокровный ум и чувства, то есть то, что не имеет ничего общего с неугасимым пламенем мысли, пониманием величия цели. Подытожим сказанное в одной фразе: когда кто-либо демонстрирует стихотворение или отрывок из него, чтобы доказать негодность его фразеологии или стиля лишь потому, что стиль этот отличается от обычной разговорной речи, и не приводит иных доказательств своей правоты, тогда можно считать, что его теория формулирует правила и руководства, которые хоть и выводятся из законов грамматики, логики, истины и природы вещей и подкрепляются авторитетом тех, чья слава вышла за пределы Одной страны и Одного века, но существуют они лишь в голове самого автора. Возможно, увлечение идеями, вначале весьма легкое, со временем превратилось в глубокую уверенность.

## ГЛАВА XIX

*Продолжение, касающееся того предмета, который, вероятно, имел в виду мистер Вордсворт, когда писал Предисловие.—Дальнейшие пояснения и примеры.—Нейтральный или общий для прозы и поэзии стиль—на примерах из Чосера, Герберта etc.*

Судя по только что приведенным мною отрывкам из Предисловия, мистер Вордсворт имел в виду ограничить свою теорию необходимости точного воспроизведения в стихотворениях разговорной речи особыми темами, характерными для простой сельской жизни, вознамерившись экспериментальным способом ввести в нашу отечественную литературу новый вид поэзии. Однако ряд доводов, последовавших затем, начиная от ссылок на Мильтона и самого духа критических замечаний по поводу сонета Грея, убеждают, что это была лишь скромная дань учтивости, а отнюдь не попытка уложить свою теорию в

жесткие рамки. А между тем при подробном ознакомлении с этой теорией она выглядит столь необоснованной, столь странной и ошеломляющей\* по своим выводам, что я не могу поверить, да и не верю, что сам поэт принял ее столь же безоговорочно, как она была воспринята другими, если подходить к ней по всем принятым правилам интерпретации. Так что же имеет в виду мистер Вордсворт? Я предполагаю, что, ясно отдавая себе отчет в безвкусной вычурности речи многих поэтов, испытывая отвращение и презрение к стилю, с необыкновенной живостью проникающему в их поэтические сочинения (хотя, по правде говоря, их лишь с большой натяжкой можно так назвать, ибо там отсутствуют и логика и здравый смысл), мистер Вордсворт сузил свою точку зрения; чувствуя оправданную тягу к естественности и здравомыслию, он решился выразить в формах, пусть самых скромных и простых, и терминах (одновременно и слишком широких и слишком необычных) свою приверженность языку, наиболее отдаленному от фальшивого и кричащего, желая во что бы то ни стало развенчать его. Возможно, что вначале это было лишь увлечение идеей, развившееся со временем в глубокую убежденность. Но в действительности, я не сомневаюсь, он имел в виду высшую форму мастерства, которую задолго до него весьма удачно определил рассудительный и любезнейший Гарве, чьи работы пользуются заслуженной любовью и уважением у немцев, в своих замечаниях о Геллерте; предлагаю перевод, близкий к оригиналу: «Талант писать прекрасные стихи, вероятно, выше того, который может обнаружить философ или, во всяком случае, которым он сам может обладать; талант этот заключается в том, чтобы находить соответствующее выражение мысли и вместе с тем облекать ее в рифму и размер. Если кто-нибудь из наших поэтов и обладал этим счастливым даром, так это был Геллерт, и, видно, именно это способствовало тому громадному впечатлению, которое повсеместно производили его басни со дня первой их публикации, по этой же причине они и до сих пор остались популярными. Необычное, прелюбопытное явление: в Германии раньше и не подозревали, что можно

\* У меня в памяти сохранился один поразительный, но непере译имый эпитет, которым знаменитый Мендельсон наградил основателя Критической философии «*Der alleszermalmende Kant*», то есть всесокрушающий или, вернее, *все сравнивающий с землей Кант*. По легкости образования и силе сложных эпитетов немецкий, с его падежами и окончаниями, приближается к греческому, который

Благословен союзом чистейших в мире слов

И только ужасающая резкость звучания немецкого не сравнима ни с одним другим языком



читать стихи, в которых все выражено именно так, как говорит человек, и в то же время все в них достойно, привлекательно, интересно; что касается размера и рифмы, то они были идеально правильны. Мастерство в поэзии производит гораздо большее впечатление, чем в прозе. Настолько, что удовольствие от рифм перестает быть чем-то пустячным, незначительным»<sup>1</sup>.

Не знаю, насколько такое явление было ново для Германии, но наша поэзия знакома с ним издавна. Несмотря на вольность, с которой Спенсер иногда обращался с орфографией слов, чтобы подчинить их своим рифмам, вся «Царица фей» являет собой с начала и до конца пример необычайной прелести. Песнь Уоллера «Иди, прекрасная Роза, etc.»<sup>2</sup>, безусловно, знакома большинству моих читателей; если бы у меня под рукой оказались стихотворения Коттона<sup>3</sup>, не столь, к сожалению, известные, хотя и заслуживающие этого; если бы передо мной были сейчас его подражания Вергилию, я бы не отказал себе в удовольствии привести великолепные образцы этого стиля и, думаю, порадовал бы многих читателей из тех, кто не знаком с его трудами. В сборнике сочинений этого автора есть немало стихотворений, изобилующих прекрасными мыслями, образами, чувством, то есть тем, чего мы обычно ждем от более нежной музыки; и в то же время они выражены в таких словах, что у читателя не появится желание искать другие или ставить их в другом порядке, если он захочет в подходящем случае сказать то же самое; он просто не сможет придумать, как передать словами те же мысли без ущерба для их смысла. <...>

## ГЛАВА XX

*Продолжение прежней темы.*

<...> Похвальная абсолютная приверженность подлинному логичному английскому языку — качество, безусловно отличающее мистера Вордсворта; более того, выделяя слово *абсолютная*, я осмеливаюсь утверждать, что из всех современных поэтов она свойственна лишь ему одному. Не в таком исчерпывающем смысле слова я присоединил бы к мистеру Вордсворту мистера Баулза, лорда Байрона и мистера Саути с его последними сочинениями, в которых если и есть изъяны, то лишь небольшие и незначительные. Но если говорить о тех специфических признаках высокого мастерства, о которых упоминает в

процитированном мною отрывке Гарве, то в сочинениях других поэтов, кажется, появляется все больше и больше бесспорных примеров. Так, немало их среди мелких стихотворений мистера Томаса Мура<sup>1</sup> или среди сочинений нашего блестящего Лауреата<sup>2</sup>. Для меня навсегда останется необычайно интересным то, что теория, устанавливающая *lingua communis* в качестве не только лучшего, но и наиболее похвального стиля, принадлежит поэту, чей поэтический язык после языка Шекспира и Мильтона кажется мне самым характерным и *индивидуализированным*. И пусть читатель имеет в виду, что сейчас я интерпретирую спорные места Предисловия мистера В., принимая во внимание не цель или содержание, которые он намерен был в них вложить, а исхожу из смысла самих слов, если их брать без каких бы то ни было поправок.

Любой человек, обладающий вкусом и хорошо знающий три-четыре пьесы Шекспира из числа его главных, едва ли не узнает несколько строк из любой другой его пьесы, пусть даже процитированных без упоминания автора. Той же особенностью, хотя и в меньшей степени, обладает и стиль мистера Вордсворта, говорит ли он от своего лица или от вымышленного, например от лица разных *dramatis personae*<sup>3</sup> в «Отшельнике»: всегда ясно, что это говорит он сам. Да и среди других стихотворений, в которых поэт стремился быть наиболее драматичным, немного найдется таких, где бы это свойство так или иначе не прорывалось наружу. Читатель мог бы не раз напомнить поэту его собственные слова о вводимых им образах:

И, кажется, пока строка строку сменяет,  
Не их душа творит,—себя изображает.

Разве тот, кто хорошо знаком с большинством произведений мистера Вордсворта и в полной мере познал мир его чувств, не определит сразу чисто вордсвортовское вот в этом, скажем, небольшом стихотворении о радуге:

Дитя есть взрослого отец...<sup>4</sup>,

или в «Люси Грей»:

У Люси не было друзей.  
Дружила в поле с вереском,  
Но не нашли б ее милей  
В жилище человеческом,—

или в стихотворении «Отдыхающие пастухи»:

На берегу реки крутом  
Я слышу жаворонка трель

И пение дрозда в лесу—  
Его весеннюю свирель.  
Ягнята, чуть явившись в мир,  
Пасутся дружно на холмах.  
И небо и земля—в едином празднике,  
Но веселей всех—пастухи-проказники  
В венцах зеленых из листвы.  
Не слышат жалобного плача,  
Идущего от Дангент Гилл  
(Ягненок в омут угодил).

Нужно ли напоминать о том, как тонко он описал озеро Лок в стихотворении «Слепой хайлендский мальчик»? Кто, как не поэт, способен таким языком рассказывать детям сказки у камелька?

Тревожны были эти сны:  
Во сне он слышал шум волны,  
Потоков горных слышал рев  
И крики грозные орлов  
У дома своего.

Стоял у озера тот дом,  
И хмуρο, мрачно все кругом.  
Воды изменчиво лицо  
(Не то, что наше озеро)—  
То гладь, то штиль, то шторм.

И к озеру тому бегут  
Морские волны. Путь их крут.  
Пьют на пути—нелегко бег—  
Из встречных родников и рек,  
Больших и сильных рек.

Обратно—нет иных дорог—  
Бегут, исполнив свой урок.  
С земли рождения, века  
Текут и будут течь, пока,  
Пока живет земля.

И у прилива на хребте,  
Как бы в наездничьем седле,  
Гарцуют лодки, корабли,  
Что привезли со всей земли  
Других народов сказки.

Я бы мог процитировать «Руфь» от начала до конца, но возьмем хотя бы такие строфы:

Но, как я вам уж говорил,  
Тот юноша прекрасен был.  
Похожий на индейца,  
Он в землях их блуждал года.  
Не знало страха никогда  
Пылающее сердце.

И ветер южный, и буран,  
И небеса далеких стран—

Манило все, что внове,  
 Все, что судьбою суждено  
 Для юноши, кому дано  
 Так много пылкой крови.

Все необычное в пути  
 Он не стремился обойти.  
 В нем отзвук находило,  
 Казалось родственным ему  
 Все то, что сердцу и уму  
 Какой-то пищей было.

В скитаньях дни его текли;  
 Природа перед ним свои  
 Раскрыла чудеса:  
 Красу дерев, поющий ветр  
 И звезды, славшие свой свет  
 В волшебные леса.

Когда ж удача от него  
 Бежала, это — оттого,  
 Что стал он обольщаться  
 Надеждою познать любовь  
 Таковую, чтоб весь мир не смог  
 С ней в силе потягаться.

Но и из более возвышенных стихотворений мистера Вордсворта, а они уже сейчас составляют три четверти всего, что он написал, — а займут, я верю, и большую долю в его творчестве, — из них, будь то белые стихи или рифмованные, трудно, почти невозможно выбрать отрывки, в которых поэтический язык не носил бы специфических черт его стиля, стиля, которому нельзя подражать без того, чтобы тут же не признать, что он выходит к стилю мистера Вордсворта. Было бы нелегко обнаружить среди строк его стихотворений, написанных в таком возвышенном тоне, хотя бы одну, которая не была бы тому примером; и число этих строк возрастает по мере того, как все более оттачивается мастерство и оригинальность стиля автора. Для тех, кто, может быть, не так хорошо знаком с произведениями мистера Вордсворта, я приведу три примера — они взяты мною почти наугад. Один — из стихотворения «Мальчик из Уинэндер-Миер»:

Он ухал совам молчаливым, и в ответ  
 Они ему кричали, и далеко  
 Тот крик над влажною долиной разносился,  
 Приветствия и стоны раздавались,  
 Им эхо вторило, удваивая звук —  
 Веселия и шума дикий праздник!  
 Но замирало все в насмешливом молчанье,  
 И иногда, весь поглощенный слухом,  
 Он различал в той немоте земной  
 Поток горных голос, сладко певший

*В душе его; иль видимая сцена\*,  
Величественных образов полна,  
Вдруг проникала ум его: являлись  
Ему леса, скалы, изменчивое небо,  
Недвижным озером принятое на грудь.*

Второй отрывок — благородное подражание Дрейтону<sup>5</sup> (если только это было не совпадение) — взят из «Джоанны»<sup>6</sup>:

Когда я долго всматривался вдаль,  
Джоанна, взглянув в глаза мои, узрела  
В них восхищенье и расхохоталась.  
Гора, как бы очнувшись ото сна,  
Со смехом подхватила женский голос.  
Старуха древняя сидела на утесе  
Хелмкрег, что был с ее пещерой рядом.  
Тут Хеммерскар с высоким Силверхау  
Послала дальше смеха отраженье; и Лохриг  
Его услышал. Нарастаньем гула  
Им Ферфилд отвечал. И в поднебесье  
Взнес веселый женский голос Хелвелин.  
Трубит старик Скиддоу! Чрез облака  
Прошел обратно глас, южнее Гларамары,  
И Крекстон прочь низверг его с вершины.

Третий отрывок из рифмованного стихотворения я взял из «Песни, пропетой на празднестве в замке Браухэм и посвященной лорду Клиффорду, который снова стал добрым пастырем на землях своих предков»:

Вот пришел новый день  
С новою задачей,  
Посох прочь,  
книгу прочь,—  
Все пойдет иначе!

\* Мистер Вордсворт употребил выражение «дикий праздник» в предшествующем издании, в отрывке, в котором изображена «сцена неистовства», и это натолкнуло меня на замечание, которого я бы не сделал, если бы речь шла о поэте, не столь строго и аккуратно обращающемся со словами, что делает великую честь мистеру Вордсворту. В этой фразе он сохраняет содержание слова «сцена» Драйден же, и то лишь в самых небрежных стихотворениях, был первым, если только я достаточно точен в моем открытии, кто употребил это слово ради удачной рифмы в несколько туманном смысле, и с тех пор оно стало чуть ли не расхожим даже в сочинениях наших лучших писателей, оно (с сожалением должен признать) истолковано в словаре Джонсона именно в таком его смысле. У Шекспира и Мильтона слово это никогда не употребляется, будь то в прямом или метафорическом значении, без связи с театром. Вот как, например, писал Мильтон

Кедр и сосна, ель и развесистая пальма —  
Лесная сцена, так за рядом ряд  
Та пуща — как театр лесной,  
Торжественное зрелище

Я возражаю против расширения смысла этого слова, ибо оно и так имеет два смысла, я советую не употреблять его в каких-либо иных значениях, кроме двух первоначальных: театральные декорации, действие, а также и персонажи, участвующие в этом действии во время представления сцен в спектакле. Только строго придерживаясь такого смысла, можно оградить это слово от искажений и неясностей. И опять Мильтон:

Ты к новой сцене приотвори себя

*Ржавчиной покрыла кровь  
Старинный Клиффордов панцирь.  
«Скотты, вперед!» — копые зовет,—*

*Несите меня,  
вонзите меня  
Прямо в сердце Франции!»*

*«Вонзите меня,— взывает меч.—  
Франции прямо в сердце!»  
Веет ветер невиданных сеч,  
От них никуда не деться.*

*Скажи нам имя свое заранее,  
Пусть от него затрепетает сердце.  
Свои не сочтешь ты беды.  
Как ты зовешься, поле брани.  
Поле брани, поле смерти,  
Поле нашей победы?*

*Счастливым день, светозарный час!  
Умножит вождь величавый,  
В броне,  
на коне,  
С копьем  
и щитом,  
Предков своих славу.  
Как звезда, сошедшая с вышины,  
Первым возглавит он псов войны!*

*Не знал сладкоголосый менестрель,  
Какой удел ему назначен Роком,  
Когда лесного жаворонка трель  
Встречал с утра в смирении глубококом.*

*Любовь нашел он в хижинах убогих;  
Его учили тишине леса,  
И сон, сошедший на холмов отроги,  
И звездные ночные небеса.*

Сами слова в этих отрывках, без сомнения, знакомы большинству жителей страны. (А как же может быть иначе, если не считать некоторых неудачных попыток перевести на язык поэзии научные понятия?) В его «Прогулке»<sup>7</sup> число многосложных слов (таких, которые обычно считаются *безупречно* правильными) значительно больше. Так оно и должно быть, число их возрастает пропорционально тому разнообразию мыслей автора, которые он стремился выразить наиболее точно. Но, с другой стороны, разве это те же слова, та же разговорная речь, которой мы пользуемся в обыденной жизни, даже когда выражаем те же мысли или нечто иное, относящееся к внешнему миру? Разве это стиль, характерный для

обычной беседы, состоящей из обиходных слов? Нет! И способы связи фраз не те, более того, не те паузы и переходы. Разве кто-нибудь, кроме поэта или того, кто сознательно стремится сделать свою речь необычно выразительной, скажет о пении дрозда «его весенняя свирель»? Или, описывая деревенских мальчиков, одетых в поношенные шапки с прилипшими к ним зелеными листьями, воскликнет: «...в венке зеленом из листвы»? Или скажет о майском ясном дне: «И небо и земля—в едином празднике». Или, говоря о том, как небо отражается в воде, произнесет: «...изменчивое небо, недвижимым озером принятое на грудь»? Необычна грамматическая конструкция, например: «И ветер южный, и буран, и небеса далеких стран—манило все, что было внове, все, что судьбою суждено для юноши, кому дано...» etc. Главная особенность таких конструкций состоит в частом опущении соединительной частицы перед последними несколькими словами или несколькими предложениями,—грамматически это слова в том же падеже и управляющие или управляемые тем же глаголом; в наименьшей степени особенность эта характерна также употреблением слов-приложений (например: «Для него, для юноши...»)⁸. Коротче, если *исключить* из поэтических сочинений мистера Вордсворта все то, что предлагает исключать из поэзии его теория, изложенная в Предисловии, нам пришлось бы расстаться с двумя третями наиболее прекрасных мест в его стихотворениях. Такой ущерб для поэзии мистера Вордсворта был бы куда более ощутимым, чем урон, нанесенный той же теорией любому другому из современных писателей; потому что наслаждение от вордсвортовских стихов достигается меньше всего волнением, связанным с удовлетворением любопытства или динамичностью и плавностью повествования,—многие отрывки его стихотворений *поражают* своей *неожиданностью*, и в этом их главная ценность. Я вовсе не стремлюсь доказать, что это единственный верный критерий мастерства,—нет, я просто констатирую факт. Я утверждаю, что нет такого современного поэта, у которого можно было бы найти столько строк, содержащих даже в отрыве от целого так много глубокого смысла и прелести. Припоминаю, что на моем жизненном пути я встретил по крайней мере трех людей недюжинного дарования и больших познаний, которые знакомы с другой поэзией, доставляющей им бесконечное удовольствие; они высоко ценили ее авторов, считая их настоящими поэтами, но мне они признавались, что ни в одном сочинении современной поэзии они не

находили столько мест, которые бы снова и снова приковывали к себе внимание, а нередко и погружали их в глубокие размышления.

## ГЛАВА XXI

*Замечания по поводу современной манеры редактировать критические журналы.*

Давно мечтал я прочитать где-нибудь беспристрастное философское исследование, проникающее в *характеристические* особенности вордсвортовской поэзии, основывающееся на его изданных работах; я хотел найти прямую, а не сравнительную оценку его поэзии, анализ слабых ее сторон, ее несовершенств и пороков. Я не признаю притязаний критика, который считает, что *его суждение* может перевесить *суждение самого автора*; возражению о том, что автор по-отечески пристрастен к своим творениям, следует противопоставить другое—он много и долго думал над ними. Но когда я говорю о беспристрастном философском исследовании, я имею в виду, что критик прилагает усилия к тому, чтобы выявить со своей точки зрения основополагающие принципы поэзии вообще, и выделяет те, которые применимы к *различным ее видам*. Установив для себя такие каноны, он далее выделяет наиболее яркие отрывки, к которым может применить эти принципы, чтобы добросовестно отметить, насколько часто или, напротив, редко в них встречаются особые удачи или недостатки, и столь же добросовестно распознает, что действительно характерно для этой поэзии, а что случайно или вообще наносно. Тогда, если посылки его верны, рассуждения правильны, а выводы справедливы, читатель, а может быть, и сам поэт примет его суждения в качестве особого, независимого мнения. Если же он признает, что ошибался, он покажет и разъяснит свои ошибки в соответствующем месте и в недвусмысленной форме, а может быть, и зажжет яркий факел, чтобы легче было отыскать, где они скрываются.

Я охотно признаю и высоко ценю услугу, которую оказывают обществу в распространении знаний такие журналы, как «Эдинбург ревью» и другие, созданные позже, но по тому же образцу. Считаю, что появление журнала «Эдинбург ревью» весьма важная веха в области журнальной критики: думаю, что это периодическое издание может претендовать на благодарность со стороны всей нашей литературной республики и вообще читающей публики, поскольку с самого начала он планировал обзор



ры только тех книг, которые поддавались аргументированной критике и заслуживали ее. Еще более достоин похвалы его очень добросовестный и удачно выполняемый план заполнять свободное место не посредственными сочинениями или каким-нибудь литературным хламом, который с легкой руки журнала канул в Лету под собственной тяжестью, а оригинальными очерками о наиболее интересных явлениях в области религии и политики того времени. Названия книг и брошюр помещались вначале, затем шло имя автора и тема дискуссии. Я не имею намерения привлечь этот журнал к ответственности за язвительность и резкость критического тона, который он время от времени допускал, коль скоро подобному обхождению подвергался не сам автор (адресовался он его воплощению),—на скамье подсудимых оказывалось произведение. Я не сержусь на него за это, поскольку с его стороны не допускалось никаких личных нападков; не возбуждалось против меня и нового судебного процесса в связи с моими юношескими выступлениями, преданными забвению еще задолго до того, как этот журнал начал существовать; ибо, для того чтобы снова привлечь внимание к этим произведениям, нужно измыслить подходящую причину, а она может быть подсказана критику лишь его злонамеренностью или, что хуже, *привычкой* к злонамеренности под видом невинной жалости.

О нет, мы злобы не рабы:  
 Мы бескорыстно делаем гробы  
 Талантов, дарований, репутаций,  
 Мы производим сотни ампутаций  
 Чужого счастья, гения, судьбы.  
 Одной лишь в мире движимы мы страстью,  
 Да, страсти подчиняемся одной:  
 Когда б у нас на то достало власти,  
 Талант и молодость, судьбу и счастье —  
 Все умертвить и все раззять на части  
 Во славу viva sectio родной!

С.Т.К.

Критик, если он делает это хорошо, вправе дать любую критическую оценку появившемуся в печати сочинению, позволить себе любой сарказм. Писателю же надлежит отвечать, но отнюдь не жаловаться. И нелепо было бы предписывать критику, насколько мягкими или, напротив, жесткими, дружескими или резкими должны быть те выражения, которые он выбирает для порицания или осмеяния. Критик должен знать, какое впечатление произведут его слова; имея это в виду, ему следует

тщательно их взвешивать. Но как только он обнаруживает, что знает больше об авторе, чем о том свидетельствует само сочинение, как только он на основе личных предположений и догадок делает попытку воспользоваться малейшей слабостью сочинения и обращает ее *против* автора,— в ту же секунду его критика воспринимается как личная обида, его сарказм— как личное оскорбление. Он перестает быть критиком и опускается до самой презренной роли— злопыхателя и пасквилянта; его вина отягощается тем, что он выставляет суетные, уродливые страсти мира напоказ, выставляет их как экспонаты в музее; а ведь музей— следующее место после часовни и молельни, которое должно быть храмом, надежным прибежищем покоя; такой критик тащит к алтарю искусства все мерзостное, превращая подножие этого священного алтаря в место, где он вызывает духов нечисти и лжи.

Таково определение критика— выродка, а также того, что должна представлять собой допустимая и обоснованная критика (моим представлением о ней я обязан отчасти блестящему Лессингу<sup>2</sup>, который сам был образцом критика и оставил нам примеры острой, пылкой, немного жалящей, но всегда аргументированной и благородной критики); такое определение, несомненно, верно; и, хотя я сам ни разу не воспользовался ее правилами, я готов отдать себя в руки такого критика, настоящего, а не негодного, и пусть он применит их ко мне— я стерплю их без жалоб и обиды. Так пусть же ученые люди разных направлений науки и литературы создадут свое братство; и где бы ни заседал их президент или центральный комитет, в Лондоне или Эдинбурге,— пусть они сначала отбросят свои пристрастия и поклянутся перед собственной совестью и людьми, что будут выражать лишь те суждения, которые предписывает им конституция и кодекс законов; и если, уважая этот свод законов, они еще подведут под него двойные основания— принципы всеобщей нравственности и философской мудрости— и лишь с этими мерками будут подходить к тому или иному произведению искусства, к тому или иному автору,— тогда и только тогда они обретут право говорить от имени этого братства и мое глубокое уважение, мои наилучшие пожелания. Я бы преклонялся перед их титулами и званиями, пусть даже и не настоящими, не с меньшей охотой, чем если бы их имена действительно были занесены в списки геральдической палаты или в книгу пэров. И тогда, невзирая на многоголосый хор протестов по поводу той или иной загубленной или подорванной

репутации, невзирая на стоны, жалобы и обвинения в беспощадности и немилосердном деспотизме, я не почувствую ничего, кроме желания немедленно встать на защиту всего сословия критиков. Если же какой-нибудь литературный Дон Кихот, заслышав в отдалении шум, завидев впереди движение, вообразит, что это великан, я сумею убедить его и Санчо Пансу, что это всего-навсего ветряная мельница: вон она стоит на своем прежнем месте, на том же самом пригорке, и не собирается ни на кого нападать, никого защищать и сама не просит защиты. Когда публичная печать в какой-нибудь части страны, прокрутив свои жернова, смолола продукцию, содержащее одного мешка ничем не будет отличаться от содержащего другого, какие бы ветры ни крутили колеса мельницы. Все ветры благоприятствуют ей в одинаковой степени. Чтобы они крутились, не нужно надувать щеки и дуть,—воздуха вокруг вполне достаточно. Пусть только он вольно веет и будет чист и прозрачен. А сонмище ничтожных и недолговечных летающих насекомых, всех этих жучков, комариков, ос и бабочек, пусть жужжит и пищит во всю свою мощь, пусть надрывают они желобки, направляя против ветра свои крошечные рога,—кто обратит внимание на их недостойное поведение? Правда, паразиты из тех, что побольше, хвастливые храбрецы разных мастей, должны соизмерять свой полет с направлением ветра, иначе он их сметет. Меньше всего они могут рассчитывать на то, что им удастся приостановить колесо ветряной мельницы: сила его вращения не больше и не меньше той, что сообщает ему ветер. И если эта безжалостная сила отбросит кого-то прочь или закружит в вихре, пусть пеняет на себя; кстати, когда рука отбрасывает тело прочь, сила его падения возрастает.

Не буду говорить о слишком очевидных и частых попытках вмешательства Национальной партии в дела журнала, не буду останавливаться и на его слишком *личных* симпатиях и антипатиях; я даже оставляю в стороне мои более глубокие чувства, вызванные делами еще худшими, скажем преступными попытками карать автора за его литературные недостатки на основании фактов его личной биографии, забыв о том, что наказывать или миловать может лишь закон,—сейчас я остановлюсь лишь на принципиальных недостатках вышеназванного журнала<sup>3</sup>, недостатках, которые я должен с сожалением констатировать и которые я намерен поставить ему в вину: первое—нарушение им же самим взятых на себя, широко разрекламированных и весьма похвальных обяза-

тельств; правда, редакция специально не выбирала для рецензирования безнравственных или непристойных сочинений, но они были, как правило, настолько незначительны, даже с точки зрения размера, настолько лишены каких-либо достоинств (по крайней мере если верить тем приговорам, которые критика им выносила), что у любого искреннего человека закрадывалось подозрение, не мстительным ли чувством руководствовался в своем выборе журнал; не делал ли он это предумышленно, с холодным расчетом потока самым дурным человеческим страстям; не рассчитывал ли он на более бойкую торговлю своим изданием? Чтобы самому не стать объектом обвинений, которые я предъявляю другим, упрекая их в отсутствии доказательств, и с целью прояснения своей позиции сошлюсь на статью, посвященную проповеди доктора Реннеля, в самом первом номере «Эдинбург ревью». Если, просматривая все последующие номера журнала, читатель обнаружит, что это единственный в своем роде пример, я должен буду согласиться с этим неприятным для меня упреком в бездоказательности, в предъявлении неправомерно тяжких обвинений.

Вторая претензия—общая как для этого журнала, так и для других периодических изданий критического характера; я говорю—общая, поскольку она касается их общей системы, каковы бы ни были исключения в пользу той или иной статьи. Ибо, если этот общий недостаток достаточно ярко проявляется в «Эдинбург ревью» и в его единственном конкуренте («Куотерли»), то проистекает он из преимуществ таланта, навыков и информации, которые безусловно обнаруживают эти издания,—тем более с сожалением приходится об этом говорить, хотя трудно их за это винить. Я имею в виду подмену аргументации голословными утверждениями, произвольными, а иногда и вздорными суждениями, порой не подкрепленными ни единой цитатой из сочинений, признанных негодными,—по крайней мере критик должен был бы объяснить, если уж не подтвердить, правомерность выносимого им приговора. Но даже тогда, когда отрывки из сочинений все же приводятся, их приводят без всякой связи с каким-либо общим принципом или правилами, на основании которых можно было бы говорить об ошибочности или неприемлемости тех или иных сторон рассматриваемого произведения; и делается это без всякой попытки показать, почему и как эти стороны проявляются в приводимом примере. Мне доводилось видеть такие отрывки, извлеченные из стихотворений мистера Вордсворта; они были крепко

привязаны к подобным бесосновательным рассуждениям, и я образно представил себе, как критик, усаживаясь с пером в руке за очередной обзор, еще до того, как он удосужился прочитать произведение, *пришпиливает себя булавкой* к выбранным произвольно отрывкам, с помощью которых он намеревается осветить различные стороны своих предвзятых и заранее составленных мнений. Можно лишь удивляться, какими принципами, какими доводами разума руководствовался тот критик (живущий, кстади говоря, в христианской стране и, надеюсь, сам христианин), который приводит такие, например, строки, рисующие одинокого путника, потрясенного величием природы и возносящего пылкую хвалу Господу, в качестве примера склонности автора к *неустовой* и *абсолютно* бессвязной речи:

Что делалось с душой его, когда  
 На горные вершины он взбирался  
 И на восход, купавший мир в лучах, смотрел.  
 На океан и землю. А внизу  
 Земля — твердыня в раме океана —  
 Сверкала радостью и облака дымилась.  
 И в их чертах безмолвных он читал  
 Слова любви... Молчало все; молчал  
 И голос радости: душа в себя вбирала  
 То зрелище! В ней растворялось все:  
 Природы суть и форма. Отдавался  
 Он им всем существом своим. Он весь в них жил.  
 Он только ими жил; в них жизнь его была.

Можно ли после этого ожидать, что автор или любители его поэзии серьезно отнесутся к таким оценкам, доказывающим лишь одно — самый дурной вкус и полную нечувствительность критика к поэзии. Открыв такие критические заметки, они видят свои любимые строки, написанные сильно и правдиво, выражающие именно то сокровенное, что они и сами не раз испытывали; их восхищение разделяют и подтверждают (если вообще это нуждается в подтверждении) образованные друзья, среди них и такие, кто, даже по мнению света, обладает умом, который не под стать интеллекту самого критика. И обнаруживают, что именно эти строки приводятся как доказательство словесных извержений ума, лишенного *здорового смысла*, как законченное свидетельство нанизывания бредовых слов, без всякого смысла и значения! Никакие ссылки на расхождение во вкусах не могут объяснить такого несовпадения во взглядах.

Легко могу допустить, что иногда я *преувеличивал* достоинства того или иного отрывка или целого стихотворения, что я мог ошибиться в определении *степени*

мастерства автора. Но чтобы строки, смысл которых глубоко проникал в мою душу и которые я находил созвучными самым моим лучшим представлениям о том, что такое постижение, поэтический язык, воображение; чтобы представления, из которых я черпал и коллекционировал самые благородные, самые восхитительные из моих ощущений, приводились кем-то как пример глупости и невменяемости; чтобы я спокойно на это взирал,—ну, уж нет, это слишком хитроумный замысел, чтобы поколебать меня хотя бы в малейшей степени. Напротив, я оказался бы большим филантропом, если бы не сопроводил такую критику афоризмом мудреца “in animam malevolam sapientia haud intrare potest”<sup>5</sup>. А что если тот же критик примется цитировать строка за строкой целые абзацы, которые он сам признает самобытными и прекрасными? Что если он сам обнаружит, что подобные поэтические красоты во множестве разбросаны по всей книге? И находясь под этим впечатлением, все же начнет свой критический разбор вульгарным окриком, экзальтированным пророчеством, рассчитанным на то, чтобы гарантировать успех своей статье, возгласом вроде: «Нет, так дело не пойдет!» Что если за этим исторгнутым из глубины души восклицанием, которое уже, по сути дела, и есть его суждение, он примется обнаруживать то банальность, то бессвязность, то сомнительность, то плоскость, так что в конце концов объявит нужным поместить автора в палату для неизлечимых, а потом в довершение всего обрушит на него поток грубых и презрительных слов,—и все это исключительно из-за хаотического состояния, в каком находятся его собственные представления о критической этике? Предположим, что все это критик проделал не полагаясь ни на один сколько-нибудь разумный принцип, который он бы вывел или хотя бы объявил основополагающим, и без единой попытки представить разумные доказательства, хотя сам поэт дал ему более чем обычную возможность судить о своих собственных принципах в поэзии, обнародовав их ранее и подкрепив связной цепью рассуждений!

Таково и дело и долг поэта—выбирать для изображения не только самые возвышенные,

но и самые радостные,  
отрадные стороны вещей<sup>6</sup>.

Обратное же, а в любом случае обратное возможно, есть не более чем пародия, карикатура, в которой преобладает вкус, всегда отмеченный чертами вульгарного и низменно-

го ума. Когда я был в Риме, среди других посетителей гробницы Юлия II был и один прусский художник — человек, наделенный большим талантом и необыкновенной способностью живо чувствовать искусство. Внимательно рассматривая «Моисея» Микельанджело, мы разговорились и речь зашла о рожках и бороде этой величественной фигуры; мы говорили о том, как одно необходимо, чтобы поддерживать другое; о сверхъестественном впечатлении, которое производят эти рожки, о том, как необходимы эти две детали для создания гармонии и целостности образа и чувства. Вообразите, что их нет, — и фигура тут же становится неестественной, ибо перестает быть *сверхъестественной*. Мы вспомнили рожки — лучи восходящего солнца, и я процитировал одухотворенный отрывок из «Священного восхода» Тейлора. У восточных народов рога были символом силы и высшей власти, а в Абиссинии они почитаются таковыми до сих пор. Это Ахелой у древних греков; и, возможно, идеи и чувства, первоначально предполагавшие некую комбинацию человеческих и brutальных форм в фигуре, в которую они вкладывали идею мистического божества Пана, объединяющего одновременно интеллектуальное и стихийное начала, глубже, могущественнее и универсальнее, чем рациональное начало в человеке, чем интеллектуальность вообще; все эти мысли и ассоциации возникли у нас в ходе экскурсии. Мой спутник, испытывавший, по-видимому, большую неприязнь к французам, чем другие его соплеменники, обратился ко мне со словами: *«Француз, сэр, — это единственное животное в образе человека, которое не может подняться до религии или поэзии»*; как вдруг, подумав только, в храм входят два французских офицера высокого ранга. *«Заметьте, — прошептал мой собеседник, — первое, что эти негодяи скажут (а они, конечно, начнут рассматривать статую по частям и не выразят и доли восхищения целым), — первые слова, какие придут им в голову, будут: «козел» ... «рогоносец»*. Никогда еще человеческая догадка не оправдывалась так быстро. Если бы мой собеседник унаследовал хотя бы долю пророческой силы великого законодателя, статую которого мы созерцали, он и тогда едва ли смог бы произнести более вещие слова, если судить по результату, ибо не успел он договорить, как его предсказание сбылось.

В стихотворении «Прогулка» речь идет о старике простого, но отнюдь не низкого происхождения: он более образован, чем если бы прошел какой-то курс наук; знания он почерпнул не только из книг, но из той более

святой науки, которой обучает нас природа. Его мятежная душа и ненасытный ум, пишет поэт, обрекли его на скитания, и большую часть своей жизни, с раннего детства, он бродит от деревни к деревне, от двери к двери.

Купца-скитальца груз носил он на себе.

Вопрос о том, насколько этот персонаж соответствует возвышенной дидактической поэзии, может вызывать сомнения. Это и в самом деле вопрос спорный; и состоит он прежде всего в том, чтобы определить, совместимо или несовместимо изображение такого характера с главными требованиями поэзии. Но, конечно, если наш критик пренебрег всеми деталями, которые открывает перед человеком бродячая жизнь, прошел мимо радостей и преимуществ свободы, дарованной ему общением с природой, одиночеством и возможностью спокойных размышлений, если он не заметил разнообразия тех мест, через которые прошел странник, не обратил внимания на описание красот времен года, на образы, возникавшие перед внутренним взором скитальца, и, наконец, на его желание понять человека,

Его повадки, радости, занятя  
И страсти и все чувства,

память о которых за годы странствий глубоко запечатлена в его душе,—такой критик, говоря я, из всего многообразия ассоциаций, которые могли бы у него возникнуть, умудрившийся пропустить мимо ушей все, если не считать *канцелярских кнопок* и *портновской тесьмы* в вещевом мешке странника; такой критик, по-моему, может претендовать на репутацию высококонравного человека не в большей степени, чем те французы, о которых шла речь выше.

## ГЛАВА XXII

*Характерные дефекты вордсвортовской поэзии и изложение принципов, служащих основанием для их выявления.—Их соотношение с достоинствами.—Большинство дефектов поэзии—результат характерных ошибок теории, и только.*

Поскольку мистер Вордсворт выдвинул принципы поэзии, которые он не сумел подкрепить достаточно убедительными доводами, придется поправить и его самого и тех, кто согласился с его мнением опровергнуть эти доводы и заменить его принципы другими, более мудрыми. И все же отдадим должное некоторым весьма важным



истинам, влившимся в его теорию, истинам, которым он уделил столь большое внимание, столь пленившим его, что он вывел их за пределы их собственных границ,— что и стало источником его ошибок. Если мы признаем, что порочная теория оказала влияние на его поэзию, давайте исследуем результаты и представим примеры. И вместе с тем покажем, как далеко зашло это влияние, распространилось ли оно на всю его поэзию или проявлялось время от времени; посмотрим, поразило ли оно многие из значительных его стихотворений или отрывков из них, или число таких произведений незначительно по сравнению со здоровой их частью. И, наконец, вплетены ли его ошибки в саму ткань произведений или они лежат на поверхности и их можно от нее отделить. Результат такого разбирательства, вне всякого сомнения, выявит наконец то, что давно уже нужно было сказать со всей решительностью и достаточно откровенно: привлекающие внимание особые черты поэзии мистера Вордсворта независимо от того, восхищаются ею или порицают ее, проста ли она или только простовата, демонстрирует она свою неизменную приверженность природе или нарочно берет из нее самое низменное, вызывая неприятные ассоциации,— все это, по правде говоря, не имеет никакого отношения к подлинным характерным особенностям поэзии мистера Вордсворта, так же как и к его огромному таланту и к складу его мышления.

В сравнительно небольшом числе стихотворений мистер Вордсворт пожелал провести эксперимент; допускаем, что этот эксперимент ему не удался. И все же даже в этих стихотворениях невозможно не увидеть естественно-го *направления* его поэтического мышления — стремления к изображению благородных явлений, выражению высоких целей. Стихотворение под названием «Верность» почти целиком написано настолько приземленным и простым языком, что едва ли в двух томах его сочинений найдется хотя бы еще одно такое. Но возьмите следующую, например, строфу и сравните ее с предыдущей того же стихотворения:

Играя, рыбка иногда  
 Немым приветом одарит,  
 И голос ворона утес,  
 Как эхо, повторит.  
 Там радуга сияет, и свет ее так долог,  
 И дымкою тумана ее задернут полог.  
 Луч солнца прогоняет ночь,  
 И гром спешит убраться прочь,  
 Но горы цепко за него схватились — не помочь!

Или сравните четыре последние строки заключительной строфы с первой ее половиной:

Как умер странник странный тот,  
 Так с места мрачного того  
 Его собака столько дней  
 Не отходила от него.  
*Что ела, что ей грело кровь,  
 Пусть тот ответит, кто любовь  
 Сумел внушить такую ей,  
 Что человеческой сильней!*

Может ли человек, достаточно искренний и наделенный умом, сомневаться, какие из лучших строк приведенного отрывка определяют истинное направление и врожденный характер таланта поэта. Разве такой читатель не поймет сразу же, что одни строки написаны ценой *волевого усилия*, а другие — совсем иначе, потому что поэт не смог до конца подавить мощь и благородство своего дарования, потому что в той или иной части каждого своего сочинения он должен являться самим собой. Короче, единственная болезнь, от которой страдает поэт, — стремление выйти из своей стихии; он, как лебедь, забавлялся тем, что клевал прибрежные водоросли, но вот вновь обрел свою величественную осанку и спокойно поплыл по зеркальной глади воды. Замечу, что, естественно, я обращаюсь сейчас к воображаемому ценителю поэзии, который уже понял ошибочность теории поэта, поскольку она противоречит общепризнанным принципам искусства.

Я не могу сейчас детально разбирать произведения мистера Вордсворта, но я попытаюсь представить главные выводы моих размышлений, сделанные после многих лет знакомства с поэтом и многократного перечитывания его сочинений. И хотя для того, чтобы выступать в качестве арбитра, способного выявлять ошибки такого блестящего поэта, нужно прежде всего оценить его достоинство, скажу, что я уже достаточно полно выразил свое восхищение, чтобы быть вправе остановиться и на недостатках, не приводя каждый раз доводы обратного порядка. Поэтому начну с тех, которые я считаю явными *ошибками* в сочинениях уже опубликованных.

*Характерный, хотя и встречающийся лишь время от времени* дефект, обнаруженный мною в его стихотворениях, — это *неровный стиль*. Я имею в виду внезапные и неожиданные переходы от строк и фраз, написанных необычайно метко, ярких и оригинальных, к языку не только вялому, но просто невнятному. Он слишком часто и неожиданно опускается до стиля, который я назвал бы

стилем второго типа, предварительно разделив все языковые богатства на три категории, или типа: *первый* тип характерен для поэзии; *второй* годен только для прозы и *третий*, нейтральный, или общий для того и другого. Существуют произведения, как, например, «Очерк о Кромвелле» Каули<sup>1</sup>, в которых проза и поэзия перемешаны (но не так, как в «Утешении» Боэция или в «Аргенисе» Баркли<sup>2</sup>, где вводимые стихотворения сочиняются по поводу того, что уже рассказано в прозе), когда поэт переходит от одного к другому по мере изменения характера идей или чувств; они-то и диктуют ему такой переход. Но сочинения такого рода не доставляют удовольствия человеку с тонким вкусом. Есть что-то неприятное в этой вынужденной смене настроения чувств, особенно при чтении тех сочинений, от которых читатель ждет определенного удовольствия и заранее готовится к нему. Возникающее при этом ощущение неловкости объясняется отчасти модой вводить песни в наши современные комические оперы; чтобы избежать этой неловкости, хитроумный Метастазιο<sup>3</sup> (чей изящный вкус не ставится под сомнение, сомнителен лишь его *поэтический талант*) всегда вводит *арию* в конец сцены, поднимая при этом пафос предшествующего ей речитатива. Даже в повседневной жизни существует громадная разница между словами, которыми мы *произвольно* выражаем свою мысль (это расхожие монеты, изображения и надписи на них стерлись от слишком частого употребления), и теми словами, которые рисуют перед нами картину (образы ее либо заимствованы у *одного* предмета из внешнего мира для оживления и выделения *другого*, либо употребляются аллегорически, чтобы выразить внутреннее состояние говорящего); существуют, наконец, слова, подчеркивающие особую сторону или необычную широту способностей человека. Все это так, но на самом деле в обыденной жизни, встречаясь в обществе, мы часто замечаем, что необычное, яркое слово прерывает общее течение беседы и волнение, связанное с сосредоточенным вниманием, в таких случаях на некоторое время переходит в своего рода подавленность, ощущение недосказанности. Однако, приступая к чтению *литературного произведения*, мы *готовим* себя именно к такому языку, и дело писателя, как и художника, который должен особым образом осветить изображаемое, придать ему рельефность, задача писателя, говорю я, точно так же состоит в том, чтобы сообщить интенсивность слабым, нейтральным тонам или использовать те краски, которые *доминируют* в другом

стиле, в качестве средства для легкого *смягчения* цвета,— все это необходимо для создания впечатления *целого*. В том стихотворении, в котором поэту не удалось этого добиться, метр лишь напоминает читателю о его правах, что приводит к разочарованию; если этот дефект повторяется часто, напряжение читателя попеременно то спадает, то достигает наивысшего предела.

Отсылая читателя к изящным строфам из «Слепого хайлендского мальчика» — я их цитировал в другом месте, с другой целью,— прилагаю здесь две другие строфы, которые, по-моему, представляют собой примеры некоторой дисгармонии стиля:

Той раковине — не секрет —  
Второй подобной в мире нет.  
Из нас любой бы без тревог  
В нее легко вместиться мог —  
        столь велика она.

Хайлендец маленький не раз  
В тот дом входил. В недобрый час —  
Случайно, нет ли, видит бог —  
Перешагнул он тот порог —  
        Ведь дверь не заперта.

Или на странице 172 тома I:

Пусть страсть ушла, *но что могу*,  
То сделаю. Улыбку ту  
Я помню, вижу и во сне.  
Она дороже мира мне.  
Как трудно на руках тебя  
Держать, дитя! Волнует странно  
Улыбка сладкая твоя  
Напоминанием туманным.  
Я с толку сбита: боже, милый,  
Твою улыбку я забыла.

А также на странице 269 того же тома:

У тебя есть гнездо для любви и покоя,  
День к тебе не придет сквозь года,  
И не станешь, о ласточка, ты никогда  
Таким, как я, бродягой!  
Милая, милая птичка!  
*Сила духа твоя — как у горной реки,*  
*Чьи Всевышнему славу поют родники!*  
Да пребудет веселие с нами!  
Слыша песню твою средь лесистых ветвей  
Иль веселой подружки твоей,  
По земле побреду я дорогой моей,  
Весельчак одинокий до конца моих дней.

Разнобой в стиле, мне кажется, я обнаружил между строками, которые я выделил курсивом, с одной стороны,

и предыдущими и последующими — с другой. Продолжаю: том 2, страница 30:

На отдаленном берегу пруда  
Стоял он; я следил за ним.  
Стоял один — и был он недвижим.  
Подвинулся я к берегу пруда —  
И увидел всего его тогда.

Сравните этот отрывок с повторением того же образа в строфе, которая следует через две последующие:

Пока я тихо подходил к нему,  
Старик стоял у пруда или болотца.  
Как облако, что и в грозу молчит,  
Как дерево, что на ветру не гнется  
И молча рухнет, но не закричит.

И, наконец, вторая из последующих строф сравнивается мною с первой и третьей:

Вернулись мысли прежние ко мне:  
О боли бесконечной ожиданья,  
О холоде болезненном вдвойне  
И о поэтах, умерших в страданиях.  
Все предо мной прошло; и как в тумане  
Спросил я, вспомнив старика рассказ:  
«Как вы живете, что есть жизнь для вас?»  
С улыбкою старик мне отвечал,  
Что тут и там пиявки собирает,  
Бродя по берегу, ловя в удобный миг  
Там, где они обычно обитают.  
«Случается, улов большим бывает.  
Но пруд зацвел. Гниль эта — не к добру.  
И все ж улов мой скромный соберу».  
Когда он мне рассказывал все это,  
Я представлял в своем воображеньи  
Заброшенный залив, порывы ветра  
И старика неспешное движенье —  
Один, без слов, лишь — к цели устремление.

В самом деле, это прекрасное стихотворение *особенно* характерно для поэта. Едва ли найдется еще одно такое, в котором содержались бы одновременно и недостатки и достоинства. Но с моей стороны было бы несправедливо по отношению к автору, если бы я не повторил еще и еще раз, что этот дефект встречается в его стихах не регулярно, а лишь время от времени. Внимательное чтение двухтомника его стихотворений убедило меня в том, что число строк, вызывающих такое нареkanie, не превышает и сотни, что в свою очередь составляет около одной восьмой страниц этих двух томов. В «Прогулке» ощущение разнobia в стиле редко объясняется недостатками поэтического стиля отдельных отрывков: речь идет о том,

что одни куски написаны гораздо лучше, чем другие,— именно первые составляют большую часть стихотворения.

Второй дефект, который я выделил бы с особой тщательностью, я определил новым, несколько неуклюжим словом, за что, надеюсь, читатель меня извинит. Нередко некоторые стихотворения мистера Вордсворта *сухопрозаичны*. Сухопрозаичность имеет две стороны: первая— утомительное, детальное выписывание предметов и их расположения точно в том порядке, в каком их увидел автор; и *вторая*— описание случайных попутных обстоятельств, которые автор включает, чтобы полнее обосновать поведение или настроение своих персонажей. Эти попутные объяснения приемлемы для пушей убедительности в обычной беседе, в которой слушатели ничего не принимают на веру, но в поэзии они совершенно излишни, поскольку читатель волен, верить им или не верить. Вот именно включение таких *случайных* эпизодов я и не приемлю, ибо они противоречат самой сущности поэзии, которую Аристотель назвал *spondaiotaton kaiphilosophotaton genos* (самым сильным, веским и философичным искусством), добавив, что она— самое всеобъемлющее и абстрактное из всех человеческих искусств. Привожу отрывок из вводных примечаний Давенанта<sup>4</sup>, изложенных им в письме к Гоббсу и хорошо поясняющих эту истину: «Когда я размышлял над поступками, которые мне хотелось описать (подразумевая поступки людей), я каждый раз убеждался, что следует избирать те, что относятся к прежним, а не нынешним временам; надо избирать века, настолько отдаленные от нашего, чтобы это избавило меня от вмешательства тех предосудительных судей, которые и понятия не имеют о законах поэзии, не знают, какого большого удовольствия они лишают сами себя (для них неведомо даже удовольствие от эпической поэзии), тех, кто отбирает у поэта его свободу, укладывая его в прокрустово ложе историка. Нужно ли поэту знать точные события, для того чтобы повернуть колесо судьбы своего героя и представить то или иное событие в более привлекательном обличье вымысла, похожего на правду, лишь на основании того, что историки заключили союз с истиной; подобные обязательства глупы и не нужны поэту, они подобны оковам лжемучеников, которые лежали в цепях ради ложных целей. *Всем этим я хочу сказать, что истина, изложение фактов и событий, прошлое вообще— это идола историка (который поклоняется лишь мертвому), а настоящая госпожа поэта— истина действенная, вечно живая, ибо поэт*

*признает ее существование не формально, а в соответствии с разумом».*

Излишне точное выписывание частных деталей в «Прогулке», может быть, и не является таким уж ярким примером к сказанному, но эти примеры хорошо иллюстрируют мою мысль. Должен быть весьма основательный повод (когда, например, описание вносит в рассказ необходимую ясность), чтобы убедить меня в необходимости сочинять в стихах такие детали, которые любой рисовальщик с помощью нескольких штрихов простого карандаша представит глазу с большей убедительностью, а художник сделает то же небольшими прикосновениями кисти к полотну. Такое описание часто вызывает у читателя ощущение вымученности, напряжения,—его обычно испытывает человек, вычерчивая одну за другой детали схемы к сложной геометрической теореме. Это все равно что рассматривать географическую карту по квадратам. Мы сначала смотрим одну часть, потом другую, затем мысленно соединяем и подгоняем их друг к другу; и, когда эти поочередные усилия внимания завершены, мы в уме делаем ретроспективную попытку представить себе всю карту как единое целое. Поэт должен изображать так, чтобы возбуждать воображение, а не фантазию. Не знаю более удачных примеров, демонстрирующих различие между этими двумя способностями человеческого ума. Шедевры такого изображения, которое будоражит воображение, буквально заполняют сочинения Мильтона:

... и выбрали вдвоем  
 Смоковницу; не из породы, славной  
 Плодами, но иную, этот вид  
 Индейцам, населяющим Декан  
 И Малабар, известен в наши дни.  
 Во весь размах простершись от ствола,  
 Склонясь, пускают ветви сеть корней,  
 И дочери древесные растут  
 Вкруг матери, тенистый лес колонн  
 Образовав; над ним—высокий свод  
 И Переходы Гулкие внизу,  
 Где знойным днем индейцы-пастухи  
 В тени прохладу ищут и следят  
 Сквозь просеки, прорубленные в чаще...<sup>5</sup>

Это даже не изображение, а *творение*, а если и изображение, то вызывающее у читателя такую сопричастность с его образами, что ее можно сравнить со вспышкой молнии, лучом солнца или прожектора, вдруг осветившими предметы, дотоле погруженные во тьму. Но поэт должен также понимать и учитывать то, что Бэкон

называет *vestigia communis* чувств,—латентность всего в каждом, и особенно то, что он определил магическими словами *penna duplex*,—видение звуком и от звучания. Так слова «*Переходы Гулкие*» можно применить в обратном смысле к старой легенде о голове Мемнона в египетской статуе<sup>6</sup>. Так по праву могут быть названы животворные слова в мире воображаемого.

Второе расхождение в мнениях между мною и мистером Вордсвортом относится к слишком явному его *пристрастию* изображать *прозаические* черты характеров и отдельных эпизодов; чрезмерное внимание к придуманным биографическим деталям, страсть к объяснениям и ретроспективным отступлениям. В этой части я без притворной застенчивости представлю итоги серьезных размышлений над главной проблемой моих разногласий с мистером Вордсвортом и всеми теми, кто не приемлет его принципов, а именно о проблеме выбора персонажей. Я уже доказывал, и, надеюсь, обоснованно, почему я совершенно не согласен с системой аргументов, к которой до сего времени прибегали противники его поэзии. На их вопросы, почему выбран персонаж из той, а не другой общественной среды, почему он наделен именно таким, а не другим характером, я бы на месте поэта возразил: почему, имея представление о моем характере, вы предпочитаете выбирать такие низкие и смехотворные ассоциации, которых я совсем не имел в виду, но которые вполне свойственны вашему нездоровым и вздорным наклонностям? Как, в самом деле, получилось, что подобные аргументы принимались за серьезные суждения об авторе, чья цель, чей основной принцип, чей план, наконец, состоял в том, чтобы решительно разбить цепь представлений, основанную на убеждении, будто высота людской морали зависит от высоты общественного положения, не замечая того, что человеческой природе вообще присущи высокие достоинства, что можно и *должно* отражать чувства и переживания людей *любого* общественного положения? Чувства, с которыми мы, христиане, наблюдаем, как все представители нашего религиозного братства преклоняют колена перед общим нашим творцом,—чувства эти мистер Вордсворт твердо и *неизменно* заставлял испытывать каждого из нас—его читателя и человека. Мистер Вордсворт имеет все основания надеяться, что за то волнение, которое он пробуждал своей высокой, лишенной гордыни и справедливой *лирой*, он снискал себе *долгую жизнь*. Да восславят его люди доброй воли! В моей реальной жизни, как и в жизни



воображения, я почитаю людей добродетельных и мудрых, независимо от каких-либо искусственно созданных преимуществ. Будь то барон в пышных доспехах, будь то увенчанный лаврами бард etc., или старый уличный торговец, или вовсе замшелый сборщик рапы—все они заслужат мое самое глубокое уважение, если будут обладать высокими качествами ума и сердца. То же самое и в поэзии: не припомню, чтобы мои чувства когда-нибудь пострадали или были оскорблены идеями или образами, представленными поэтом.

И все же у меня есть возражения, и они объясняются следующими причинами. Первое: персонаж, о котором конкретно шла речь, как объект изображения, скорее, принадлежит философу-моралисту, и он был бы не только еще более уместен, но имел бы гораздо больший успех в проповеди или на страницах очерка о морали, а не в высокой поэзии. Поистине, для того чтобы разрушить главные, фундаментальные границы не только между поэзией, но и между философией и художественным произведением, достаточно представить в качестве изображения *истину* и забыть о том, что искусство—источник *наслаждения*. Во всяком случае, до тех пор пока не наступят блаженные времена, когда сама *истина* станет *наслаждением*, когда они сольются воедино так, что различить их можно будет лишь словом, а не чувством,— до тех пор поэт будет только фиксировать состояние ассоциаций, которое в действительности существует лишь в самом общем виде; вместо того чтобы сначала *изображать* то, что должно, а потом уже вызывать удовольствие. Но это, к сожалению, небольшая *Hysteron-Proteron*<sup>7</sup>. Передача наслаждения есть первейший инструмент поэта—только с его помощью он может позволить себе читать моральную проповедь читателю. Второе: допустим на минуту, что *этот* аргумент не обоснован; тогда каким образом можно добиться морального эффекта, приклеив ярлык низкой профессии к тем или иным сильным качествам, которые не так уж *непременно* ей свойственны? Поэт сам от себя может одновременно и доставлять нам удовольствие и исправлять нас, внушая чувства, которые учат нас независимости добра, мудрости и даже гениальности, если того пожелает судьба. И, сделав реверанс в сторону трона императора Антонина, он с таким же благоговением может склониться перед Эпиктетом<sup>8</sup> с его собратьями-рабами и

..... ликовать  
Лишь от присутствия величья.

Кто же не возликует и не исправится, когда сам Поэт Вордсворт восклицает:

О, много выросло поэтов из семян  
 Природы, что их щедро наградила  
 Божественным проникновенья даром.  
 Они стремились к высоте одной—  
 К поэзии вершинам. Но уходит  
 Из жизни жизнь, не позволяя  
 Познагь им все величие свое.  
 Лишь избранные, разбредясь по свету,  
 Переживают времена свои.  
 Увы, увы, повенчаны они  
 Лишь с жаром тем, что в их груди пылает.  
 Не признаны никем, они в могилу сходят.  
 Умнейшие из нас—нередко это те,  
 О ком сей шумный мир не много слышит.

Перейдя на язык разговорной речи, заметим, что подобные чувства, да еще выраженные подобным языком, безусловно, смягчают человеческое сердце; хотя со своей стороны я не до конца убежден в *истинности* авторского наблюдения. Напротив, считаю, что в жизни подобное происходит чрезвычайно редко, и выражаю самое решительное несогласие по поводу введения подобных характеров в поэтические сочинения, точно так же как я решительно не хотел бы увидеть пару черных лебедей на полотне, изображающем пейзаж. Когда я думаю о том, что каждый мог бы прочитать гораздо больше книг, лучших, чем те, что уже были написаны Гомером, даже Геродотом, Пиндаром и Эсхилом, да еще в стране, где все обучены грамоте; когда я размышляю о том, как мятежны, глубоко и основательно скрыты от глаз силы гения, а если уж они и проявляются в благоприятных условиях, то, как утверждает мистер Вордсворт, лишь для того, чтобы заложить основы чистого поэтического языка и познакомить нас с величайшими образами, созданными воображением,—на память приходит *лишь* Бернс, возвращенный среди пастухов *Шотландии*—*английские* озера и горы, увы, не породили ни единого поэта из среды простой сельской жизни; поэтому я прихожу к выводу, что Поэтический гений—растение не только хрупкое, но и редкое.

Но как бы то ни было, чувства, которые я испытываю, когда

Я думаю о юном Чаттертоне—  
 Как рано нас, увы, покинул он,—  
 О Бернсе думаю, что в славы ореоле  
 За плугом шел, взрыхляя горный склон...<sup>9</sup>,

будут сильно отличаться от вызванных *стихотворением*, где автор в рассказе, сочиненном им самим, изображает поэта и философа в образе *трубочиста*; а потом, чтобы устранить все сомнения, связанные со столь необычной для поэта профессией, придумывает обстоятельства его рождения, происхождения, рассказывает о годах учения, вводит неизменные для такого сюжета странные и счастливые совпадения, которые и превращают героя в поэта, в философа и в подметалу! Такое возможно лишь в настоящем жизнеописании. Но если допустить, что такие приемы возможны, а возможны они только в *Романе*, он должен быть написан в манере Дефо, чьи сочинения могут сойти за хроники, но, скажем, не Филдинга,—они неприемлемы ни для «Молль Флендерс», ни для «Полковника Джека» и еще в меньшей степени—для «Тома Джонса» или «Джозефа Эндрюса»<sup>10</sup>. Наименее закономерен такой прием в *стихотворении*, персонажи которого, хотя и строго индивидуализированы, все же должны оставаться типичными. Гораций в своих заповедях<sup>11</sup> призывает полагаться на природу самой поэзии и на человеческий разум. Это не столь категоричные, сколь мудрые и скромные советы. Ибо в первом случае отклонение от них сбивает читателя с толку и все новые и новые подробности, вводимые автором для того, чтобы сделать повествование более убедительным, только разрушают веру в него, ни на йоту не делая его для читателя более достоверным. Назло всем попыткам автора его художественный вымысел обернется, к сожалению, не вымыслом, а *фальшью*. Читатель знает, что чувства и язык чувств принадлежат поэту, и только ему одному,—каждый поэт создает их своими *искусственными* приемами; настойчивое же стремление заставить читателя *забыть* об этом приводит лишь к обратным результатам. Именно такое впечатление производит на нас эпопея Клопштока «Мессия»<sup>12</sup>—ее фабула и персонажи *заимствованы* из Библии—или «Кэлвери» Кэмберленда<sup>13</sup>, но совсем не то «Потерянный рай» Мильтона—сюжет и характеры здесь лишь навеяны библейскими сказаниями. Та *иллюзия*, в отличие от *иллюзии*, созданной *воображением*, от *негативной* веры, позволяющей художественным образам жить, опираясь на собственные силы, когда их возможное реальное существование и не отрицается и не подтверждается специальными оговорками, разрушается от слишком близкого соседства слов и фактов, взятых из мира абсолютно достоверной реальности. Вера в безусловные исторические факты должна абсолютно *гасить* простой поэтический Аналог

веры, подобно тому как яркие солнечные лучи тушат свет пламени, исходящий от домашнего очага. Не то же ли самое происходит тогда, когда сладостный вымысел вдруг оборачивается отвратительной фальшивостью? Примеры, против которых я возражал, не наносят столь больших разрушений святой читательской вере,— я возражал лишь против несостоятельных попыток автора *заставить* читателей во что бы то ни стало ему поверить.

Прибавьте ко всему высказанному еще и беспомощность как конкретной формы, так и эпизодов, которые якобы подкрепляют достоверность. Найдется ли, например, в поэме «Прогулка» хотя бы одно слово, характеризующее *мелкого торговца* со всеми атрибутами его профессии? Хотя бы одно душевное движение, которое не могло бы с большей степенью вероятности и без предварительных объяснений быть приписано любому другому мудрому и доброму старцу иной профессии и иного общественного положения, чей ученый и изысканный язык звучал бы для нашего уха более натурально и естественно? Нужно ли вообще выделять профессию персонажа, если это ничего не прибавляет к тому, что мы уже о нем знаем, ничего не объясняет и ничего не иллюстрирует? Наоборот, не должны ли были бы все эти подробности, язык, чувства, движения сердца стать загадкой, которую следует разгадать при помощи всех сообщаемых эпизодов и рассказов? Наконец, что же может заставить поэта столь оригинального таланта в стихотворение, написанное на такую высокую тему, тему, представляющую интерес всеобщего характера,— что может заставить поэта вплетать в него мелкие, прозаические подробности, которые под стать некрологу, помещенному в журнале друзьями некого ничем себя не прославившего *украшения общества, недавно почившего* в некоем городе; вот они, эти детали:

Он был рожден среди холмов Этола.  
Там, на земле, доставшейся от дедов,  
Земле суровой, бедной урожаем,  
Его отец и жил и умер; он же,  
Чью жалкую судьбу я вспоминаю,  
Был младшим из сынов; он был еще  
Младенцем, крошкой, когда отца не стало.  
Но не успел расстаться с колыбелью,  
Как мать его в мужья взяла другого.  
Тот был учителем из Сельской Школы  
И тотчас принялся усердно расточать  
На отпрыска все знания свои.

Шесть лет ему лишь минуло, когда—  
Я вам о Мальчике рассказываю том—

Он выгонять скотину начал в горы,  
Но раз, зимой холодной и суровой,  
Пришел он в школу, к отчиму<sup>14</sup>.

Все великолепные отрывки этого рассказа, в слегка измененном виде, были бы более непринужденны и более правдоподобны в рассказе, изображающем поэта в образе поэта; и тогда не появилось бы еще одного поэтического дефекта, о котором я сейчас буду говорить, соответственно сопровождаемая сказанное примерами.

Третье: речь идет о чрезмерном пристрастии автора к *драматизму*, который обнаруживает себя в некоторых стихотворениях,— из него и проистекает одно или другое из двух зол. Это происходит либо тогда, когда мысли и манера выражения персонажей отличаются от авторских, что приводит к разнобою в стиле, либо когда они совпадают с авторскими, становятся неразличимыми— тогда возникает своего рода чревоущание: как бы говорят одновременно два человека, хотя на самом деле говорит один.

С этим дефектом тесно связан четвертый; он проистекает при описании глубины эмоций, которая несоизмерна ни *эрудиции*, ни ценностям изображаемых персонажей; такую глубину переживаний редко можно наблюдать в людях, даже принадлежащих к самому образованному классу; очень немногие из них, да и то только при известных обстоятельствах, способны так чувствовать; к этому типу ошибок я причисляю и многословие, которое бросается в глаза время от времени, повторы, витиеватость мысли вместо ее движения. <...>

Пятое и последнее: идеи и образы слишком грандиозны для избранных тем. Это приблизительно то, что можно было бы назвать *умственной* напыщенностью в отличие от словесной; последнее есть несоизмеримость выражений с мыслями, в данном же случае речь идет о несоизмеримости мыслей с обстоятельствами и поводами, их породившими. Кстати говоря, этот недостаток свойствен лишь людям большого таланта. Это неловкость силы Геракла за прялкой Омфалы.

Хорошо известно, что яркие краски в движении создают наиболее сильные и длительные зрительные образы. Но не менее очевидно и другое: яркое выражение, породившее зрительный образ, может вызвать цепь ассоциаций, воскресающих в памяти чувства и образы, которые сопутствовали первоначальному впечатлению. Но если мы передадим это в таких строках, например:

Как тучи одинокой тень,  
 Бродил я, сумрачен и тих,  
 И встретил в тот счастливый день  
 Толпу нарциссов золотых<sup>15</sup>,

в каких словах опишешь радость размышлений о прошлом, когда прекрасные образы, добрые деяния всей достойно прожитой жизни вновь возникают в памяти и в самом деле как бы встают перед мысленным взором? Это и есть «*блаженство уединения*»? И потом, когда переходишь к другому двустийшию, кажется, будто бы вдруг падаешь, барахтаешься, постепенно погружаясь во что-то яркое, пестрое, душистое:

И, радостью осенена,  
 На том лесистом берегу  
 Душа танцует в их кругу.

В другом отрывке поэт, отправившись на весь день на приятную прогулку, ранним утром повстречал цыган, которые раскинули свои шатры в поле, у дороги; он видит их соломенные лежа, детишек, ослов. На закате дня, возвращаясь домой, он видит их снова, на том же месте. «Двенадцать часов»,— говорит он.

Столь много перемен в течение дня  
 Под небосводом тешили меня  
 В скитаниях,—но этот люд  
 На месте прежнем, тут как тут<sup>16</sup>.

При виде чего поэт, казалось бы, забывает подумать о том, что этим несчастным смуглым бродягам, странствовавшим по дорогам и весям, горам и долинам не одну неделю, не худо было бы денек и отдохнуть со всеми своими чадами и домочадцами; пренебрегши тем очевидным фактом, что такой отдых для *них*, может быть, столь же нужен, сколь нужна была эта приятная, полезная и длительная прогулка для счастливого поэта, он выражает свое негодование в потоке строк, образность и поэтический язык которых был бы вполне уместен, если бы поэт обратил их на осуждение громадной Китайской империи, застывшей в своем развитии на тридцать веков:

Вот солнце утомленное зашло  
 И Вечер, словно некий бог, светло  
 Вознесся, царственно скользя,  
 Где пролегла его стезя;  
 И после краткой тьмы, когда Луна  
 Была развенчана, опять она  
 Свершает властный свой полет,  
 Но табор к ней молитв не шлет...  
 Нет, лучше распря, лучше боль обид  
 Неправых, чем застывший этот быт,

Такой, которому в укор  
Кружится вечно звездный хор!

Последний пример, содержащий тот же дефект (других примеров кроме уже приведенных я не нашел), взят мною из «Оды», в которой поэт, говоря о ребенке «шести лет», этаким очаровательным малышом, обращается к нему с такими словами:

Ты тот философ, что в себе хранит  
Богатство мудрости своей невинной.  
Среди голпы слепых глаза твои  
Читают вечно истины глубины.  
Пророк Великий! Прорицатель блага!  
Как велика познания отвага,  
Познания истин тех, что ищем мы всю жизнь!  
Ты тот, кого бессмертье осеняет,  
Рабов учитель; юное твое  
Ничто затмить не может бытие!<sup>17</sup>

В каком смысле шестилетний ребенок назван философом? В каком смысле понимать утверждение, будто он может заглянуть в «вечные глубины истины»? Какой смысл вкладывается в слова о том, что он «Пророк Великий! Прорицатель блага!»? Разве он наделен такой духовной силой, что заслуживает звания *пророка* или *святого мессии*? На каком основании? Он долго размышлял? Он много знает? Или у него всеведущая интуиция? Или это какая-то форма модифицированного сознания? Что ж, приятное открытие, но, боюсь, подобные откровения заранее внушаются предсказателю и нужны поистине чудеса, чтобы доказать их подлинность. Дети этого возраста, насколько известно, не подавали о себе таких сведений; когда же мы успели настолько окунуться в Лету, чтобы совершенно забыть о снисходящем свыше божественном состоянии? У многих из нас сохранились кое-какие более или менее четкие воспоминания о том, что с нами было в шестилетнем возрасте: жаль, что это лишь никому не нужные соломинки, плавающие на поверхности нашей памяти, в то время как сокровища ее, в сравнении с которыми все богатства Голконды<sup>18</sup> и Мексики лишь соломинки, канули в какие-то безвестные воды какой-то неведомой бездны.

Но, быть может, мы напрасно подозреваем поэта в столь нелепых, диких фантазиях? Если вся эта мистическая одаренность, эти способности, все эти сверхъестественные действия *бессознательны*, то *кто* же еще сознает это? Ведь не ребенок же, если это не является частью его сознательного бытия? Насколько я знаю, Дух

познания внутри меня есть *важная* субстанция жизни, ее живое проявление. Насколько я знаю, она может быть вторичным фактором в великолепно организованной системе и органических движениях моего тела. Но было бы по меньшей мере странно, если бы я заявил, что конструирую собственное *сердце*! Или пропускаю мельчайшие импульсы через свои *нервы*! Или сжимаю мозг и опускаю занавес сна на собственные глаза! Спиноза и Бёме<sup>19</sup> принадлежали к разным философским направлениям, но оба были пантеистами; и вообще среди древних философов, почитателей Еп Καί Ραη<sup>20</sup> были такие, кто распространял учение не только о том, что Бог есть Все, но и что Все есть Бог. Но даже это представление не предполагает смешения *Части* как таковой с *Целым* как таковым. Ни в одной философской системе так четко не обозначены различия между частью и Богом, как в системе Спинозы. Якоби рассказывает о Лессинге: однажды, когда закончилась беседа в доме у поэта Глейма<sup>21</sup> (Тиртея и Анакреона немецкого Парнаса) и Л. конфиденциально признался Якоби, что неохотно допускает существование Всевышнего в *образе человека* и вообще отвергает любую *персонификацию* божества, кроме как в конечном Разуме, вдруг, пока они еще сидели за столом, разразился страшный ливень. Глейм выразил по этому поводу сожаление, так как предполагалось, что вино они будут пить в саду; Лессинг полушутя, полусерьезно, у него бывали такие настроения, произнес: «Это я, может быть, *это* я делаю!»—имея в виду дождь! На что Якоби возразил: «Или, может быть, *я!*»; Глейм с недоумением посмотрел на них, но так и не попросил объяснения.

Но вернемся к нашему отрывку. В каком смысле процитированные выше сверхъестественные атрибуты приписываются *ребенку*, а не *пчеле*, или *собаке*, или *ржаному полю*; или даже кораблю, ветру или волнам, которые направляют его движение? Вездесущий Дух присутствует и в них, так же как и в ребенке; и ребенок точно так же не ведает о нем, как и они. Не могут же, в самом деле, следующие четыре строки служить объяснением всему этому, четыре строки о том,

Кому могила — только ложе сна,  
Да, только ложе сна, без чувств и зренья,  
Без теплоты, без света, без движенья,—  
Одна лишь мысль на ложе том ясна.

Не верится, что эта поразительная апострофа может быть чем-нибудь иным, кроме как комментарием к небольшому стихотворению «Нас семеро». Не может быть, чтобы все



значение этого отрывка сводилось к утверждению, будто *ребенок*, которому, между прочим, шесть лет, настолько лучше образован по сравнению с другими детьми в христианских семьях, что представляет себе смерть иначе, чем простое пребывание в темном и холодном месте? Нет, нет, надеюсь, он не думает, что будет лежать там, где еще *царствует мысль!* Не с ужасным сознанием, что он *заживо* погребен в могиле! Аналогия между смертью и сном слишком проста, слишком естественна, чтобы можно было внушать детям столь ужасающее представление, даже если они, как все христианские дети, привыкли слышать слово «сон» вместо слова «смерть». Но если ребенок верит, что «он не умер, а только спит», то чем эта вера отличается от веры его матери, или отца, или любого другого взрослого и достаточно образованного человека? Создать себе представление о том, что нечто становится ничем или что ничто превращается в нечто, одинаково невозможно для любого смертного, в каком бы возрасте он ни был, образован он или нет. Так обстоит дело с блестящими парадоксами. Если брать слова в их общепотребительном значении, они будут нести в себе элемент абсурдности, но если, презрев словари и обычаи, мы попытаемся интерпретировать их так, чтобы избежать абсурдного значения, смысл их улетучивается и они превращаются в отчаянные трюизмы. Следовательно, чтобы добраться до их смысла, вы должны одновременно иметь в виду значение *обратное* их общепринятому *смыслу* и общепринятое их значение — только тогда они передадут вам чувство *возвышенного или прекрасного*.

Хотя отрывков с такими дефектами в стихотворениях мистера Вордсворта почти нет, так что едва ли было справедливо с моей стороны привлекать к ним внимание читателя, все же я остановился на них, возможно, именно по этой причине. Их действительно настолько мало, что они не могут лишить его репутации поэта, открывшего читателю великие моральные истины, которые выдержат самую придирчивую критику; но, как бы ни было их мало, это как раз те отрывки, которые *слепые* обожатели мистера Вордсворта скорее всего смогут взять за образец для подражания. Можно создать подделку под такое сочинение мистера Вордсворта, в котором поэт чувствует себя *самим собой*, его может ограбить плагиатор, но подражать ему способен лишь тот, кто рожден с талантом подражать. Ибо без глубины эмоций, столь характерной для мистера Вордсворта, *чувству* всегда будет не хватать жизненной теплоты, особых, свойственных только поэту

черт; а без сильного чувства его *мистицизм* превратится в нечто болезненное и *слабое*—в жидкое туманное облачко.

Эти поэтические недостатки, которые я приводил в отрывках, имеют лишь случайный характер, и я могу противопоставить им с гораздо меньшими опасениями заслужить упрек любого непредвзятого и интеллигентного читателя следующие (по большей части соотносящиеся с недостатками) примеры, свидетельствующие о высоком мастерстве поэта. Первое—это суровая чистота языка с точки зрения грамматики и логики, короче, великолепное соответствие слов тому содержанию, которое в них вкладывается. Я уже говорил, какое большое значение я придаю этому качеству, как высоко я ценю его именно в наше время; частично приводил я и доводы, обосновывающие необходимость приучать общество к строгой точности выражений. Замечено, что слабее знакомство с лучшими образцами искусства приводит к тому, что у человека не может сформироваться хороший или хотя бы сносный вкус, который помогал бы ему видеть шедевры искусства и восхищаться ими; с другой стороны, самые верные понятия и широчайшее знакомство с произведениями великих мастеров всех веков и народов вовсе не означает, что мы автоматически становимся невосприимчивы к многочисленным проявлениям дурного, а иной раз и просто испорченного вкуса. Если это так, а это так, о чем свидетельствует печальный опыт знакомства с произведениями музыкального искусства и живописи, еще труднее избежать заразы, опасность которой увеличивается, поскольку мы имеем возможность ежедневно наблюдать, что происходит в области искусства, пользующегося в качестве своего инструмента словами и только словами. В поэзии, в которой каждая строка, каждая фраза тщательно взвешиваются и самым тщательным образом отбираются, можно достичь цели, и достичь ее достаточно верным способом, если применить к этим словам и фразам требование, которое я отваживаюсь предложить для проверки непогрешимости стиля, а именно требование *непереводимости* их в другие слова того же языка без нанесения ущерба значению. Однако обратите внимание: я включаю в понятие значения не только объект изображения, но в одинаковой степени и порожденные им ассоциации. Потому что язык организован так, что передает не только понятие о самом предмете, но может передавать понятия о характере предмета, настроении или намерении того, кто изображает этот предмет. Аффектация, употреб-

ление слов в неверном значении практикуются в поэзии как приемы, гарантирующие чистоту стиля; они широко насаждаются неразборчивыми авторами лишь на том основании, что уже достаточно широко распространены в современных сочинениях. Но даже для поэта, творящего в своем оригинальном жанре, сохранить чистоту языка — чрезвычайно трудная задача; и если труд его увенчался итогом, в котором он смог выказать верность здравому смыслу, продемонстрировал яркие черты его дарования, способность полностью контролировать себя, — он, этот труд, с полным правом может занять почетное место среди произведений искусства, достижения некоторых, добытые тяжким трудом, имеют непреходящую ценность и оттого еще более дороги нам, что так редки. Чистота языка во все времена была тем средством, которое устраняло невразумительность, неясность мысли; но в век, развращенный пустой риторикой, чистота языка служит еще и противовесом против этого порока.

Сомневаюсь, чтобы можно было хотя бы отчасти сохранить в чистоте и неприкосновенности стиль прозы, оградить его от порочной фразеологии, которая проникает буквально во все — от религиозной проповеди до газетных колонок, от публичной речи законодателя до *застольного спича* какого-нибудь подогретого спиртным председателя, поднимающего тост во здравие и выражающего свои наилучшие пожелания. Наши цепи звенят даже тогда, когда мы жалуемся на них. Невольно начинаешь высоко ценить сочинения Бюссона, когда сравниваешь их с сочинениями его современников, скажем с Сидонием Аполлинарием<sup>22</sup>. Они могли бы относиться и к более чистому веку, если бы не проза, в которую они вставлены, как бриллианты — в корону из свинца и чугуна, что в конце концов выдает тот век, в котором жил поэт. Образование может сделать многое. Я верю в это не только потому, что мне так подсаживает разум, но в большей степени потому, что мог убедиться на собственном, хотя и не очень обширном опыте: когда молодого человека учат постигать значение каждого слова и причину выбора именно этого слова для определенного контекста, вдруг появляется и логика как давно знакомая нам старая дама, только под другим именем.

В будущем, если мне представится более подходящая возможность подробно вникнуть в этот вопрос, я попытаюсь доказать, что существует тесная связь между точностью передачи мысли и привычкой к правильному мышлению; покажу благотворную роль вербальной точности в

предотвращении всякого рода фанатизма, который управляется эмоциями, выражающимися в особо невнятных, невразумительных словах-лозунгах; и покажу, какие преимущества предоставляет язык—именно язык, ибо он делает это с несравненно большей легкостью и очевидностью, чем что-либо другое,—какие преимущества предоставляет он учителю, стремящемуся сформировать у учеников наиболее яркий тип мышления; докажу, насколько постоянно и вместе с тем незаметно, подобно мельчайшим частицам или атомам, правильная, чистая речь предотвращает формирование дурных привычек—второй природы. Когда мы размышляем над тем, что воспитание привычки здраво мыслить есть своего рода критерий нравственного закона, коль скоро разум дает нам только *принцип*, а сознание является лишь *двигательной силой*, в то время как применение нравственного закона и его эффективность зависят именно от привычки здраво мыслить; когда мы думаем о том, что в значительной мере успех и удовлетворение жизнью зависят от нашего умения отличать подобное от тождественного, выделять особый признак каждой вещи и общий для них всех и выбирать наиболее вероятное из просто возможного или совсем неподходящего,—тогда мы всерьез начинаем ценить, и ценить на практике, средство, которое уготовано нам природой и обществом, для того чтобы учить ум юного существа думать и мудро судить, так же как с помощью того же незаметного, но приносящего неизгладимые плоды средства мы учили его разговаривать, выражать свои мысли. На первых страницах этих очерков я уже размышлял, под влиянием чего в раннем детстве и на пороге вступления в зрелость *современный* писатель, особенно *современный поэт*, испытывает наиболее горячие увлечения, более сердечные чувства к окружающему миру, а потому и наиболее сильные побуждения подражать лучшим образцам. Все похвалы за усилия употребить это влияние на достижение столь серьезных целей, все похвалы за наслаждение, доставленное столь редким мастерством, доведенным до совершенства, принадлежат мистери Вордсворту. Я далек от того, чтобы утверждать, будто в *общем* стиль таких поэтов, как мистер Мур, лорд Байрон, мистер Баулз и наш почетный Лауреат в его последних произведениях, уступает в мастерстве вордсвортовскому. Но нет ни одного поэта, в сочинениях которого я бы не обнаружил *больше* примеров иного порядка, чем в поэзии мистера Вордсворта. Здесь были бы совершенно неуместны цитаты и примеры; предоста-

вим это дело критику, усомнившись в справедливости моего похвального слова и адреса, в который оно направлено.

Вот еще одно характерное достоинство поэзии мистера Вордсворта, свидетельствующее о его высоком мастерстве: это идущие рука об руку значительность и здравость мысли и чувств, почерпнутые не из книг,— это плоды его долгих размышлений и глубоких наблюдений. Они свежи и чисты, как капли утренней росы. Его муза, по крайней мере когда она расправляет крылья и царит не в чуждых ей сферах:

Сцепленье истин громче зазвучать заставит —  
Глубоких истин долгий сладкозвучный строй:  
Заученных в нем нет, звенит лишь голос сердца!

С.Т.К. <...><sup>23</sup>

«Оде на признание неувыдаемости воспоминаний детства» поэт мог бы предпослать строки Данте, обращенные к его собственным канцонам:

Канциона, как мало тех, я думаю,  
Кто может постичь значение твое:  
Для них ты слишком высока и непрístupна!

Ода мистера Вордсворта предназначена только для такого читателя, который привык наблюдать за постоянными движениями собственной души и мысли, для тех, кто рискует пускаться в отважное путешествие в царство собственного сознания, кто хочет познать сокровенные тайны внутренней жизни, не подчиняющиеся законам времени и пространства — те, которые невозможно выразить в символах времени и пространства. Для таких читателей смысл оды вполне ясен, и они едва ли предъявят мистеру Вордсворту обвинение в том, что он верит в платоновское предсущее, как я не верю в то, что сам Платон имел в виду именно это или проповедовал нечто подобное:

Мой тул исполнен стрел глашащих,  
И разум гласу слух сему,  
Но звон их разумом летящим  
Не внемлет темный муж ему.  
Хвала природному пииту —  
Но слову, художом излиту,  
От сердца ль полного хвала?  
То слово — вранов крик бесчестных,  
Теснящихся в зыбях небесных  
Вкруг громовержцева орла<sup>24</sup>.

Третье (и тут он воспарил высоко над Дэниелом) — мускулистая сила и необыкновенная оригинальность от-

дельных строк и фрагментов: обычная для его поэтического языка *suavis felicitas*<sup>25</sup>, не требующая доказательств, поскольку они уже приводились ранее. Даже самые невежливые противники вынуждены были восхищаться этой в самом высоком смысле прекрасной чертой вордсвортовской поэзии.

Четвертое: безупречная верность природе и точность описаний; его образы как бы рождены жизнью, говорят о тесной длительной близости поэта к тому духу, который придает выразительность всем творениям природы. Образы его стихотворений в сравнении с чертами реальными обладают лишь чуть большей мягкостью и блеском — они как отражение зеленого поля в спокойных, идеально чистых водах озера. Влага не портит отполированную волнами гальку, так и гений не искажает и не окрашивает в фальшивые тона объекты изображения; наоборот, он выявляет и показывает их новые грани, их новые оттенки, ускользающие от глаз; превращает в алмазы то, что валяется под ногами на пыльной проезжей дороге привычного и обыденного.

Пятое: в поэзии мистера Вордсворта постоянно отражается его созерцательное душевное состояние, глубокомыслие и чувствительность, сострадание ближнему, но сострадание меланхолическое, не активное (он — *spectator*, *haud particeps*<sup>26</sup>), он не делает различий между общественными рангами, но признает, что перед лицом страданий все люди равны. Ни злые ветры, ни непогода, ни тяжкий труд, ни даже невежество не стирают черты божественного с лиц людей. Он различает на этих лицах предначертания и сам облик Создателя, несмотря на то, что они перечеркнуты, а то и вовсе стерты морщинами страданий или вины. Так человек переходит в поэта, а поэт — в человека; они как бы теряются друг в друге, и каждый обретает себя в другом: один — отмеченный славой, другой — надежностью и постоянством. Мягкий философский пафос Вордсворта неповторим. Таков этот человек, таков поэт. <...> Прочитайте трогательное стихотворение «Болельщик Маргарет», которое ни одна мать и, как мне кажется, вообще ни один любящий родитель не может читать без слез; или обратитесь к истинно лирическому стихотворению «Безумная мать»... не могу удержаться, чтобы не привести из него двух строф — обе являют поразительную глубину чувств, а в последних двух строках первой строфы есть к тому же превосходный переход — он необычайно выразительно передает состояние расстроенного воображения страдальцы, когда из-за

острой душевной боли внимание ее вдруг на мгновение привлекает какой-то внешний пустяковый предмет, но тут же она снова погружается в безраздельно владеющие ею мысли; ее буйная Фантазия и Страсть сливаются, смешиваются, растворяются друг в друге так, что этот чуждый предмет, столь неожиданно и мимолетно вторгшийся в поток ее речи, не воспринимается как нечто чужеродное, неорганичное,—нет, он здесь на месте, он здесь свой:

Дитя мое! Пей из моей груди!  
 Ее огонь губами охладил!  
 Твой рот—я чувствую его, дитя!—  
 Всю боль из груди высосет шутя.  
 Сосок сильнее ручкою сожми!  
 Дышать мне легче под твоей рукой.  
 Мне маленькие пальчики твои  
 Приносят хоть ненадолго покой.  
 Ко мне быстрее, ветерок, лети,  
 Меня с моим младенцем охладил!

Отец твой не глядит на эту грудь—  
 Тебе на ней так сладко отдохнуть.  
 Она твоя! Тебе лишь одному  
 Принадлежит—и больше никому.  
 Пусть блекнет тело, но жива душа,  
 Пускай лицо измождено тоской,  
 Я для тебя, как прежде, хороша,  
 Меня любить ты будешь и такой.  
 Тебе мои рыдания не слышны,  
 Тебе мои страдания не страшны.

Последнее—самое главное, и я считаю, что это уже не требует доказательств: поэт обладает Воображением в самом высоком и точном смысле слова. Но вот игра Фантазии Вордсворта, по-моему, не всегда изящна, а иной раз и *неярка*. Сходство иногда слишком необычно, оно требует рассмотрения предмета с особой точки зрения, при этом создается впечатление, будто изображаемое потребовало от автора предварительных тщательных поисков,—это не результат непринужденных, легких усилий. В самом деле, образы его фантазии редко бывают настолько точными, чтобы их нельзя было заменить другими. Но по силе воображения из всех современных писателей поэт ближе всех к Шекспиру и Мильтону, хотя в то же время он совершенно оригинален и независим. Эту идею позволительно выразить его же словами—они одновременно и пример и иллюстрация к только что сказанному: в самом деле, своим мыслям и образам поэт неизменно дарит и другое:

...дарит особое сиянье,—  
 Ни моря свет, ни звезд мерцанье,—  
 Поэта страсть, его мечтанья. <...><sup>27</sup>

Боюсь, что моя аналогия покажется странной или даже несколько фантастичной, но когда я читал «Путешествия» Бартрама и переписал следующие строки, я не мог не подумать, что это своего рода аллегория, или сложное сравнение, или, наконец, метафора, могущая послужить определением интеллекта и таланта Вордсворта. «У основания утесов глубокий пласт темной, рыхлой, плодородной земли, покрывающей столь же глубокий слой крепкой глины; горы пробивают всю эту толщу, поднимая хребты над поверхностью. Здесь по большей части растут гигантский черный дуб, *magnolia magni-floria*, *fraximus excelsior*, платан и стройное тюльпанное дерево». Не мне предсказывать, что еще напишет мистер Вордсворт, однако я с приятной уверенностью в том скажу, что он способен написать. Он *способен* написать Первое Истинно Философическое Стихотворение.

Я полностью отдаю себе отчет в том, что моя критика не поможет преодолеть предубеждений тех, кто намерен постоянно подвергать нападкам и всячески высмеивать произведения мистера Вордсворта.

Истину и благоразумие можно представить себе в виде концентрических окружностей. Возможно, перейдя черту первой из них, он намеренно остается в пределах второй, полагая, что его критики слишком дерзки, чтобы остаться равнодушными к неподдельному таланту поэта, но вместе с тем и слишком слабы, чтобы подавить его: «Люди с парализованным воображением, чьи головы апатично воспринимают любой здравый поступок, чувствуют, что ими управляют другие, и вместе с другими жаждут злобных сенсаций»<sup>28</sup>.

Не будем обвинять мистера Вордсворта в том, что он слишком близко принимал к сердцу злонамеренные выпады и незаслуженные оскорбления, наносившиеся ему с поразительным упорством, и отвечал на них излишне гневно, когда слышал, что предводитель недостойной армии, ведущей враждебные боевые действия против поэта, хвастливо заявлял о своем восхищении талантом мистера Вордсворта. Я сам слышал, как тот во всеуслышание говорил, будто у него в комнате открыт том «Лирических баллад» и что (имея в виду исключительно те, которые написал Вордсворт) он мог бы прочитать любую из них чуть ли не наизусть. Но для того, чтобы Критический Обзор в глазах читателей стал ходким товаром, он должен быть *резким, ядовитым*, а кроме того, *затрагивать личность автора*; вот с этой минуты поэт, его друзья и все те, кто восхищается его талантом,



становятся объектами мести критика. Почему? Лишь потому, что они высказывали свое мнение в выражениях, достойных самих произведений автора! Я слышал, как один господин, одетый в высокие сапоги и штаны из оленьей кожи, похвалялся, что обведет вокруг пальца собственного отца. Нравственные принципы подобного рода, кажется, приняты на вооружение многими анонимными критиками. Бывало, мы говорили в школе: критикуя кого-нибудь, *представляйся* ответным негодяем, тогда можно достать посмеяться над тем, кто, не понимая, что происходит, и не зная *правил игры*, начинает жалобно роптать. Стоит этим критикам отложить в сторону перо, и они превращаются в *благородных людей*. Они прилагают невероятные усилия (которые раз в двадцать превосходят старания оскорбленной стороны, которая пытается поднять голос против беспардонных извращений и лживых заверений), чтобы перечеркнуть (если, конечно, есть что перечеркивать) или *выхолостить* то, в чем обнаруживаются признаки знаний и таланта, хотя в личных беседах они их охотно признают. Создаются такие условия, при которых писатель не имеет возможности опубликовать\* свое произведение без того, чтобы не чувствовать себя крайне неловко: как будто он стоит перед кредитором, которому не может уплатить долг. Такова *их профессия*, и зная, на что способны эти *профессионалы*, «кто возьмется определить, что у них в глазу черное, что белое?»

Вот и все, что касается недостатков, умаляющих достоинства вордсвортовской поэзии. Но вместе с тем я понимаю, что, как бы я ни старался представить ее с наилучшей стороны, чтобы вызвать интерес читателя, я не льщу себя надеждой, что та откровенность, с которой я выразил свое мнение о его теории и о недостатках его поэзии—а они в большей или меньшей степени связаны со слабостями теории, либо по сути дела, либо по побочному ее влиянию,—едва ли вызовет понимание со стороны всех тех, кто восхищается его творчеством и выступает в его защиту. Их восхищение, вероятно, более безоговорочно, но оно не может быть более глубоким и искренним, чем мое. Однако мое мнение, одобрительное или, напротив, отрицательное, складывалось исключительно на основе изучения текста—именно он давал толчок к

\* Несколько месяцев назад одного крупного книготорговца спросили, что он думает о Тот ответил. «Да, я слышал, наши первоклассные критики дают весьма высокую оценку его таланту, но я бы не взялся продавать его сочинения, даже если бы меня об этом просили, потому что о нем ничего или почти ничего не пишут в «Куотерли ревью», что до «Эдинбурга», то те и вовсе намерены списать его со счета».

формированию моих суждений. Главное же состоит в том, что я глубоко убежден не только в необходимости такой критики, но и в том, что она, если допустить ее справедливость, ни на йоту не должна умалить *репутацию* мистера Вордсворта как поэта. Его слава принадлежит векам, и ее шествие нельзя ни ускорить, ни задержать. Я уже неоднократно говорил, сколь невелика пропорция недостатков его поэзии в сравнении с достоинствами, причем ни один из недостатков не вытекает из природы его поэтического гения. Будь их больше, будь они значительнее, я все равно, как друг и современник этой крупной литературной личности, только выиграл от того, что их проанализировал, тем более если бы был убежден, что этот анализ может устранить (а любому мыслящему человеку ясно, что даже то исследование, которое я провел на этих страницах, может устранить) странную, столь слабо обоснованную, но столь широко распространенную и упорно внедряемую ошибку в понимании поэзии мистера Вордсворта: ее считают Простоватой! Но я и вполнину не бываю так зол, слыша хор врагов поэта, клеймящих его за вульгарность стиля, сюжетов, идей, как в тех случаях, когда, по сути, те же суждения, только подслащенные, высказывают его воздыхатели: «Он — ну прямо душка! И так прост! И так натурален! Малыш Чарли с сестренкой Бетти так им очарованы, что играют в «Старушку Блейк» и в «Джонни и Бетти Фой»!»

Если бы одновременно с этими биографическими очерками из печати вышел еще и сборник стихотворений, не менее значительный по содержанию (хотя я не столь тщеславен, чтобы в это верить), я мог бы сказать, что заслужил благодарность, ибо Поступал Так, Как Хотел Бы, Чтобы Поступали Со Мной<sup>29</sup>.

---

---

## О ПРИНЦИПАХ ИСТИННОЙ КРИТИКИ

---

*в изящных искусствах и особенно о принципах критики в скульптуре и живописи, выведенных из законов и впечатлений, коими руководствуется подлинный художник при создании своих произведений*

### ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ОЧЕРК

«Unus ergo idemque perpetuo Sol perseverans atque manens aliis atque aliis, aliter atque aliter dispositis, alius efficitur atque alius. Haud secus de hac solari arte varii varie sentiunt, diversi diversa dicunt: quot capita, tot sententiae—et tot voces. Hinc corvi crocitant, ciculi cuculant, lupi ululant, sues grundunt, oves balant, hinnunt equi, mugunt boves, rudunt asini. Turpe est, dixi Aristoteles, sollicitum esse ad quemlibet interrogantem respondere. Boves bobus admugiant, equi equis adhinnunt, asinis adrudunt asini! Nostrum est hominibus aliquid circa hominum excellentissimorum inventiones pertentare. «Jordan Brunus de Umbris Idearum»<sup>1</sup>.

Вряд ли редакторам газет покажется лестным, если в каком-то отношении мы сравним их с галерными рабами, но сходство по этой причине не станет менее явным и, по-видимому, про него нельзя сказать, что оно «еле держится на ногах». Когда разражается шторм в политике и ветер событий наполняет паруса, журналист может сушить весла и дать своему мозгу немного отдохнуть, но, когда вновь наступает штиль<sup>2</sup>, снова приходится тянуть лямку тяжкого и упорного труда. Однако журналист не только сочувствует людской радости от прекращения битв и революций как человек и гражданин,—но обычно еще и пытается найти какие-то выгоды для своих редакторских дел. В самом деле, он не может надеяться, что возбудит в своих читателях то же острое смешанное чувство, что и в то время, когда ему приходилось оповещать о событиях, которые самой своей интересностью обеспечивали проникновение сведений из жизни монархов и империй в сознание каждого, к любому домашнему очагу и в любую контору. Но он утешается мыслью о том, что беспокойные времена приучили тысячи людей к привычке, которая превратилась почти в потребность чтения, и эту привычку

он хочет теперь сохранить, постепенно заменяя острые ощущения более мягким стимулом: пусть он и менее интенсивен, зато более постоянен и даже более приятен как по своему разнообразию, так и по продолжительности. И как же может он более достойно прославлять и праздновать возвращение мира, как не тем, что употребит лучшие свои качества для направления вкусов и пристрастий своих читателей на лучшие работы периода мира? Спокойствие народов позволяет отдохнуть и нашему патриотизму. В это время мы можем думать обо всем, что составляет честь и совесть человека как представителя всего человечества, не забывая в то же время и о том, что величие нации неотъемлемо от славы отдельных граждан и что все возвышающее нашу родину в глазах цивилизованного мира сделает ее дороже и ближе ее собственным гражданам, а значит, она станет более могущественной и более достойной уважения и любви. Прибавим к этому (а это не станут считать мелким или незначительным в большом торговом городе) определенное влияние изящных искусств на более безотлагательные жизненные потребности. Переделка мистером Веджвудом<sup>3</sup> изящнейших форм античных произведений в предметы домашнего обихода, импульс, приданный нашим гравюрам Бойделлом<sup>4</sup>, совершенная красота образцов в текстильной промышленности, в мебели и музыкальных инструментах занимает такое же достойное место в наших торговых архивах, как и в укромных уголках нашего вкуса.

Если мы посмотрим на живопись и скульптуру с этой точки зрения, то они накрепко прикуют к себе наше внимание. Все изящные искусства суть разные образцы поэзии. Тот же дух взывает к нашему разуму, проходя через разные чувства и проявляясь способами, подходящими только для них. Поэтому они естественным образом подразделяются на поэзию словесную (поэзию в прямом смысле слова, поскольку она менее других подвержена случайности и ограничена временем и пространством), поэзию слуха, или музыку, и поэзию зрения, которая в свою очередь подразделяется на пластическую поэзию, или скульптуру, и графическую поэзию, или живопись<sup>5</sup>. Единая, общая суть всех их состоит в возбуждении эмоций с целью вызвать непосредственное удовольствие при помощи прекрасного,—в этом и состоит отличие поэзии от науки, чьей прямой и основной целью будет истина и возможная польза. (Науки и в самом деле могут доставить и доставляют высокое и чистое удовольствие, а изящные искусства могут привести к важной истине и

быть по-разному полезными в обычном смысле слова, но это не их главная и характерная цель, а ведь мы определяем явление по его особым, но не общим с другими свойствам.)

Каждый из трех видов поэзии обладает и исключительными и относительными преимуществами. Последний вид (то есть пластическая и графическая поэзия) более постоянен и несравненно менее зависим, чем второй, то есть музыка, и хотя в обоих отношениях уступает первому, однако уравнивается с ним и по универсальности языка. Микельанджело и Рафаэль равно доступны всем. Данте и Ариосто — только тем, кто знает итальянский язык. Поэтому, хотя название этих очерков предполагает, что их темой будут изящные искусства вообще (и если речь пойдет об их основных принципах, это будет выполнено по мере сил и возможностей автора), однако все примеры и иллюстрации будут заимствованы из живописи и скульптуры, и среди них — главным образом из первой,

Которая, как будто вторая, более прекрасная природа,  
Обращает холст в волшебное зеркало  
И делает ушедшее живущим, а теням  
Дает свет, плоть, цветенье, даже мысль и чувство<sup>6</sup>.

При соблюдении подобных ограничений возникают два препятствия: то, что уже много написано об этом предмете (это возражение, как мы предполагаем, может высказать нам сам читатель), и собственное авторское ощущение величия и изящества темы. Что касается первого, то было бы грубейшим нарушением авторского долга перед публикой, если бы сам автор не изучил тщательнейшим образом все известные ему труды об изящных искусствах. И пусть не предписывают самообману, если он осмелится выразить свое убеждение, что многое еще можно сделать. А это надежда, питаемая всеми авторами, кроме тех, кто из-за вопиющего невежества или полного отсутствия мысли действует, совершенно не понимая, что трудится понапрасну.

Труды, появившиеся в последнее время, или касались только технической стороны вопроса и были полезны лишь художнику-профессионалу (если вообще кому-нибудь полезны), или использовались ради объяснения по законам ассоциации впечатлений, которое произвели они на зрителя. В последнем случае, как это было с Алисоном и другими, было высказано много правды, и высказано хорошо, но сам принцип был слишком неясен, чтобы служить практическим руководством.

«Ассоциация» в философии похожа на медицинский термин «стимул»; объясняя все, она не объясняет ничего. И прежде всего остается необъясненной сама. Очень приятно заставлять человека говорить и говорить обо всем, что он любит, но в результате ни он, ни его слушатели от этого умнее не станут. Особая же цель моих очерков заключается в том, чтобы заставить зрителя проникнуться единым духом произведения, сосредоточиться на нем и судить об этом, судить о произведении по тем же законам, по которым творил или должен был творить сам художник.

На второе возражение, возникшее из собственных чувств автора, он затруднился бы ответить, если б ему не помогали особые преимущества самого предмета. Иллюстрация авторских принципов не зависит от собственной изобретательности—он пишет для тех, кто обладает собственным взглядом и способностью суждения.

Различные собрания, подобные собранию м-ра Акромена (отца изящных искусств в нашем городе)<sup>8</sup>, м-ра Дэвиса, м-ра Гибсона и пр., к которым многие из наших читателей имеют или могут получить доступ, или же восхитительные работы, выставленные Олстоном<sup>9</sup>, его картины с Гебой, пейзажи и марины уже достаточны для разъяснения основных законов цвета, идеальной формы и группировки, они помогают философу, как чертежи помогают геометру, но только гораздо более наглядно.

В заключение своего вступительного очерка автор может вывести два постулата, единственные, которые он считает необходимыми, чтобы его правильно поняли. Первый: читателю следует постоянно обращаться к собственной душе, чтобы проверить, действительно ли истинны сформулированные здесь принципы; второй: обращаться к упомянутым работам или их частям, которые иллюстрируют принцип, чтобы судить о том, насколько полно и как он воплощен в них.

## ОЧЕРК ВТОРОЙ

В математике определения обязательно предшествуют не только примерам, но постулатам и аксиомам. Это та твердая почва, которая одновременно дает основание и материал для постройки здания. Философия, напротив, венчает здание определением, это результат, итог, напоминание обо всех предшествующих фактах и ссылках. Всякий раз, когда оно появляется вначале, его следует считать слабым наброском, который соответствует своему

назначению, если только он описывает предмет и направляет внимание читателя на тот единственный путь, по которому ему следует продвигаться.

Если мы исследуем определение поэзии с этой точки зрения, то после неоднократного применения как к общим иллюстрациям, так и к отдельным примерам в качестве основополагающей идеи всех искусств оно, по-моему, не заслужит упрека в отсутствии логики: «...возбуждение эмоций с целью непосредственного удовольствия при помощи прекрасного»<sup>10</sup>. Но, подобно всем прежним философским утверждениям (в отличие от математики), оно имеет тот недостаток, что создает концепцию еще не осознанную и нечеткую. Поэтому первую часть моего определения можно было бы равным образом применить к любому предмету наших интересов, пока (по рассуждению) внимание не сосредоточится с полной силой на слове «непосредственное» и пока ум, неуклонно ведомый к собственному опыту, не начнет осознавать, что все объекты обычного желанья составляют промежуточный интерес (i.e. *aliquid quod est inter hoc et aliud*, или то, что находится между агентом и причиной, и что, следовательно, ценится лишь как средство для этой цели). Возьмем тривиальный, но характерный пример: оленина приятна, потому что доставляет нам удовольствие, тогда как Аполлон Бельведерский прекрасен не потому, что доставляет удовольствие, но, напротив, приносит удовольствие, потому что прекрасен. Термин «удовольствие», к несчастью, так многозначен, что часто становится двусмысленным, однако замену ему найти трудно. «Удовлетворение совершенством», которое лучше выразило бы интеллектуальную природу наслаждения, прочно связывают с понятием прекрасного; прекрасное, по-видимому, исключает всякие эмоции, (как слово «восторг»), но, с другой стороны, внушает некую степень приятной эмоции, а значит, не годится для общего определения, цель которого — выделить Вид. По этой причине мы и добавляем слова «при помощи прекрасного»<sup>11</sup>. Но тут возникает та же трудность из-за двусмысленного употребления понятия «прекрасное». Много лет назад автор с группой случайных попутчиков созерцал большой, широкий и бурный водопад, верхняя часть которого, казалось, уходила в небо и облака, тогда как нижняя была скрыта скалами и деревьями. И в ответ на замечание о том, что это в строгом смысле слова величественное зрелище, присутствовавшая при сем дама откликнулась на него, добавив: «О да! И не только величественное, но прекрасное и прелестное»<sup>12</sup>.

Так пусть же все эти определения не падут тяжким обвинением на голову автора как неясная и ненужная путаница, ибо в природе всех определений вкуса содержится необходимость того, чтобы ради объяснения самих основ автор обращался к проявлениям чувств и ощущений, которыми обладают далеко не все люди и о которых многие, у кого они есть и кто ими пользуется, никогда не размышляли и никогда полностью не делали их объектами своего сознания.

Геометр находит определенные фигуры в пространстве, он может говорить о той способности описывать определенную линию, которая является врожденной у всех людей, поэтому мы и считаем его выводы непреложными. Моралист и критик-философ, однако, претендует не на определенную, но на условную непреложность. Совсем не обязательно, чтобы А или Б мог судить о поэзии, но, чтобы судить по справедливости, он должен обладать определенными способностями. Ежели человек, обратившись к собственному опыту, не может увидеть различия по виду между наслаждением, которое он испытывает, пробуя черепашьё мясо, и удовольствием от познания новой истины, ежели его ощущения, когда он читает Мильтона и когда он ест баранину, абсолютно одинаковы, он все же может оставаться здравомыслящим и полноценным членом общества, но святотатством было бы рассуждать с ним об изящных искусствах; и, если бы сам он стал спорить о них или даже опубликовал книгу (а такие книги и в самом деле появлялись на протяжении человеческой истории), мы можем отвечать ему только молчанием или вежливо избегать темы. Говорить слепому, осуждающему свет и цвет: «Погоди, пока у тебя не появятся глаза» — и в самом деле означало бы, что мы говорим истину, но одновременно было бы актом бессмысленным, а равно и бесполезным. Английский критик, который упорно настаивает на идентичности всех видов удовольствия, получаемых от ощущений и интеллекта, который понимает слово «вкус» буквально, вкус ли это к оленине или к Вергилию, и который в строгом соответствии со своими принципами выносит свой приговор Мильтону как скучнейшему поэту, поскольку он не нашел ничего Забавного в «Потерянном рае» (i.e. *damnat musas, quia animum a musica non divertunt*)<sup>13</sup>, этот барометр высшего света показывает смешной портрет африканской красоты и заключает торжествующим восклицанием: «И таков идеал прекрасного в Дагмее!» Любопытно, однако, то, что даже очень умный путешественник, описывая низкий уровень развития даго-



мейцев, приводит как пример то, что в их языке нет слова для обозначения прекрасного или красоты, они говорят «приятно» или «хорошо», и это, считает он, происходит, несомненно, потому, что сами чувства их еще не проснулись и представление о прекрасном у них развито не более, чем у ребенка. Я передаю только суть дела и не цитирую дословно обоих авторов, а привожу по памяти.

Существуют отдельные, более поучительные умственные усилия, которые покажутся более занимательными, чем попытки установить и показать резкое отличие терминов, которые часто смешивают в обиходе и которые считают обыкновенными синонимами. Таковы слова: Приятное, Прекрасное, Живописное, Величественное, Возвышенное. Придать четкое значение каждому из них — это первый шаг автора, который хочет размышлять четко и быть понятным читателем, когда он говорит о произведениях поэта, их источниках, природе и удовольствии, ими доставляемом. Но вся проблема основана главным образом на принципиальном различии между понятиями прекрасного и приятного. Этот вопрос, конечно, имеет немаловажное значение для тех, кто задумывается над достоинствами собственной природы: не восхищаются ли нас благороднейшие произведения человеческого гения, такие, как «Илиада», произведения Шекспира и Мильтона, пантеон, лоджии Рафаэля и Сикстинская капелла Микельанджело, Венера Медицейская и Аполлон Бельведерский (включая, конечно, и человеческие формы, которые приближаются к ним в действительной жизни), по чистой случайности, из-за частной ассоциации, — короче, не приятны ли они нам только потому, что приятны? В этом случае было бы невозможно хвалить или хулить любой вкус, как бы он ни был противен нашему, и нас нельзя было бы оправдать, если бы мы считали, что у человека, который предпочитает Блэкмора<sup>14</sup> Чосеру или Мильтону или же «Дух замка»<sup>15</sup> — «Отелло», испорчен вкус или что вкуса у него нет вовсе, так же как нет нам оправдания, когда мы говорим то же самое о человеке, который предпочитает кровяную колбасу филею. Существует ли в душе человека чувство или регулирующий принцип, который может быть задушен и скрыт у одного, может исказиться и быть неестественным у другого, однако тем не менее оставаться универсальным в данном состоянии интеллектуальной и нравственной культуры и который зависит не от местных и временных обстоятельств, но от степени развития разума? Если он существует, то, следовательно, наш

долг — культивировать и улучшать его, как только мы начинаем осознавать наше бытие.

Место, отведенное этим очеркам, вынуждает меня отложить эту попытку до следующей недели, и я закончу сейчас просьбой к достопочтенному читателю не отбрасывать совсем второй очерк, не приняв во внимание, что основа здания не может быть такой же легкой, как надстройка, и что философ, в отличие от архитектора, должен закладывать свою базу на виду у всех, в отличие от музыканта, он должен настраивать свой инструмент в присутствии аудитории.

Вкус — это промежуточное свойство, которое связывает активное и пассивное качества нашей природы, интеллект и чувства, и предназначенная ему функция — возвышать образы, полученные посредством последнего, в момент осознания идей первым. Значит, мы должны узнать особенности каждого, прежде чем мы поймем «нечто третье», что создается в результате гармонического слияния обоих.

### ОЧЕРК ТРЕТИЙ

...Педантизмом я называю использование слов, не подходящих для времени, места и окружения. Язык рынка может быть так же не пригоден для школы, как школьный — для рынка. Дилетант, который полагает, что в философском исследовании принципов и законов нельзя использовать никаких иных, более точных терминов, кроме тех, что встречаются в повседневной речи, по крайней мере так же педантичен, как ученый, который, возможно, преувеличивает знания слушателей или обманут собственным знакомством с техническими терминами, потому что разговаривает за обеденным столом, постоянно думая о своих лабораторных опытах, поэтому и, когда хочет попросить жену принести чаю, говорит, чтобы она добавила к некоторому количеству китайского чая оксид водорода, насыщенный теплотой. Запах кожаных переплетов старых добрых подлинников *in folio* и *in quarto* раздражает меньше, чем пары таверны или кадки с жиром, хотя (используя старую метафору) и то и другое «отдает магазином». Более того, если педантизм и имеет своей основой тщеславие, добродушный человек легче перенесет «лисий хвост показной эрудиции» («эта история стара»), чем «санкюлотство» мерзкого невежества, которое почитает за добродетель нагло и самодовольно насмеяться над пышной неуклюжестью этого хвоста.

В философских рассуждениях помимо необходимости ограничивать многозначность обиходных слов одним определенным значением автор должен выбирать между двумя трудностями всякий раз, когда цель требует от него переключить внимание читателя с *меры* вещей, которая и образует словарь повседневной жизни, на *род*, независимый от меры, как в том, например, случае, когда химик рассуждает о теплоте льда или об открытом им неподвижном свете. В этом случае он должен или использовать известные слова в ином значении (способ, принятый Дарвином в *Zoonomia*)<sup>16</sup>, или заимствовать термины у других народов, или сам создавать терминологию, подходящую для его предмета, следуя примеру французских химиков и других выдающихся естествоиспытателей и историков всех стран. Мне кажется беспочвенным медлить, решая, который из двух способов следует предпочесть, ведь ясно, что первый—это двойное напряжение ума при одном и том же действии.

Читатель должен не только запомнить новое определение, но—и это несравненно более трудно—забыть прежнее, привычное значение: зло, для которого сходство, присущее неожиданному использованию,—недостаточная и очень слабая компенсация. Поэтому в двух или трех случаях я осмелился использовать малоупотребительный или книжный термин, но только там, где без него я не мог бы избежать путаницы или двусмысленности. Так, чтобы выразить одним словом то, что является ощущением реципиента, я заново ввел слово «*чувственно воспринимаемый*», которым пользовался наряду с многими другими нашими старыми писателями Мильтон, давая точное определение поэзии как «простой, чувственно воспринимаемой, страстной», поскольку термин «чувственный» используется сейчас редко, да и то в плохом смысле, а «чувствительный» имел бы совершенно иное значение. Я восстановил также слова «*интуиция*» и «*интуитивный*» в их первоначальном значении. «Интуиция,—говорил Хукер,—то есть непосредственное восприятие или представление предмета в душе посредством чувств и воображения». Так, геометрические определения интуитивны или сопровождаются интуитивным восприятием. Далее, чтобы выразить «много» как противопоставление «одному», я рискнул вызвать улыбку читателя, познакомив его с забытым термином схоластов *multĕity* («многообразие»), потому что понял: я не смогу ввести термин *multitude* («множество»), не связывая его с понятием «очень много». Так, представители школы поздних платоников, или александрийцы,

называли треугольник «первенцем красоты», потому что это первый и простейший символ «множества в единстве». Это, как я полагаю, единственные вольности подобного рода, которые мы рискнули допустить в настоящем очерке,—отчасти потому, что цель его будет достигнута, если мы придадим ясное и отчетливое значение различным терминам, употребляемым нами при оценке произведений искусства, а отчасти потому, что я теперь намерен отдать в печать большой труд «Логос, или Познавательная способность природы и человека» в качестве предисловия или комментария к «Евангелию от Иоанна», и в этой работе я попытался дать истинные и надлежащие определения всех составных частей нашего нравственного и интеллектуального «Я», показывая в совокупности основу, развитие и предназначение каждого<sup>17</sup>. А теперь, мысленно желая, чтобы эти предварительные замечания достигли нужной цели—понимания моих мыслящих читателей,—я продолжу обещанное мною более приятное занятие—устанавливать, иллюстрировать и показывать возможности разных типов удовольствия, возбуждаемых творениями природы или человеческого гения вместе с определяющими их терминами.

«*Narum indagatio subtilitatum etsi non est utilis ad machinas farinarias conficiendas, exiit animum tamen inscitiae rubigine, acuitque ad alia*».

Scaliger. Exerc., 307, § 3<sup>18</sup>.

*Приятное.* Мы употребляем этот термин в двух смыслах. Во-первых, обозначая им все, что согласуется с природой человека, все, что сопряжено с общим строем наших чувств. Так, зеленый цвет естественно приятен для глаз. В этом смысле слово «зеленое» выражает или по крайней мере предусматривает априори гармонию между органами чувств и предназначенными им объектами. Во-вторых, употребляя термин «приятное», мы имеем в виду, что явление в силу привычки (которая является второй натурой) стало нам приятно, или что оно приятно потому, что мы вспомнили нечто бывшее приятным и дорогим для нас, или же, наконец, из-за какого-либо удовольствия или преимущества, постоянной причиной или поводом к которому оно было. Так, в силу привычки у человека возник вкус к табаку, который поначалу был ему неприятен; как заметил Шекспир,

Любовь способна низкое прощать  
И в доблести пороки превращать<sup>19</sup>.

Костыль, которым пользуется почтенный отец, после первой вспышки жалости становится приятным для любя-

щего ребенка, а сам я когда-то был знаком с очень чувствительным и утонченным джентльменом из Голландии, который, сознавая нелепость этого чувства, более восторгался впервые услышанным в нашей стране концертом лягушек, чем пением Каталани, исполнявшей арии Чимарозы<sup>20</sup>. Последнее утверждение не нуждается в иллюстрациях, поскольку гласит, что все явления приятны нам только потому, что они суть средства, с помощью которых мы удовлетворяем наше обоняние, осязание, вкус и любое другое из пяти чувств.

*Прекрасное* по сути своей, то есть по виду, а не по степени,—это то, в чем многое, сохраняя все свои свойства, становится единым<sup>21</sup>. Возьмем знакомый пример, один из тысячи. Мороз на оконном стекле случайно создал узор, поразительно похожий на дерево или водоросли. С каким удовольствием мы рассматриваем части в их соотношении друг с другом и с целым! Вот стебель или ствол, а вот ветви или побеги, иногда даже почки или цветы. И наше удовольствие не станет меньше, если каприз природы представит нам при этой кристаллизации нечто неприятное при условии, что мы сможем увидеть или вообразить составные части в их отношении друг к другу и представить, как из них создано целое. Дама с удовольствием увидит великолепно нарисованного тигра или даже сову, лягушку или жабу и сразу объявит, что они прекрасны, но вскрикнет при виде настоящих животных. Прекрасное настолько не зависит всецело от ассоциаций, что оно часто возникает, если их просто устранить<sup>22</sup>. Естественная история воспитала истинных поклонников красоты разных насекомых, таких, как стрекоза, неядовитые змеи и проч., устранив чувство ужаса или отвращения, которые были связаны с ними.

Значит, самым общим определением прекрасного будет (я выполняю теперь свою угрозу ошеломить читателя трудными словами)—Множество в Единстве. Давно известно, что любое определение вида независимо от степени становится и определением высшей степени этого вида. Старое колесо экипажа лежит в каретном сарае, обезображенное дегтем и грязью (я нарочно привожу самые тривиальные примеры), если я отвлекусь от них и стану рассматривать вещь абстрагированно, «и все же,—могу я заметить своему собеседнику,—в этом колесе есть прекрасное, и вы не только признаете, но и почувствуете это, если даже раньше вы никогда не видели колеса. Посмотрите, как расходятся лучи из центра окружности и как много разных образов возникает при одном лишь взгляде

на него, как каждая часть гармонирует с другой и с целым». Но вообразите полированный золотой круг солнечной колесницы, такой, каким его описывают поэты, затем наше колесо — и вы увидите, что они совпадают. В них нет ничего разнородного, здесь не от чего абстрагироваться, своей совершенной гладкостью и округлостью каждая часть (если мне позволят заимствовать метафору у родственного ощущения) совершенна, как мелодия, а целое представляет собой абсолютную гармонию. Она, можем мы заметить, прекрасна в целом. В этом «многом», доступном мне, части и целое в самом деле сведены воедино, тогда как в свечении целого, по-видимому, заключены лучи восторга моей собственной души при интуитивном проникновении в предмет, которое совпадает с этим излучением.

Итак, кажется очевидным, во-первых, что красота — это гармония, воплощенная лишь в композиции; во-вторых, что первый образец Приятного может сам по себе быть составляющей прекрасного, а именно тем, что естественно гармонирует с нашими чувствами из-за предустановленной гармонии между природой и человеческой душой, и, в-третьих, что даже из этого образца можно выбрать только те предметы (в соответствии с первым правилом), которые относятся к зрению или слуху, потому что они одни подразделяются на части. Если англичанин, глядя на тучу, переливающуюся в лучах восходящего солнца, воскликнет, даже не определяя ее формы и безотносительно к другим объектам: «Как прекрасно!» — я соглашусь с ним. Во-первых, потому что по закону ассоциации во всех видимых предметах присутствует смутное взаимоподчинение формы и отношения к другим объектам, и, во-вторых, потому что даже при случайном совпадении между взором и объектом возникнет тенденция к сведению множества воедино. Но кто из тех, что слышал, как француз зовет вкусовое ощущение от бараньей отбивной прекрасным вкусом, не узнает сразу же в нем француза... И в результате из целого, которое имеет приятную форму (i.e. *formosum*) в соединении с естественно приятным, возникает то, что, точно выражаясь, мы называем словом «прекрасное» (i.e. *pulcher*)<sup>23</sup>.

Но мы знаем также о свойствах, намного превосходящих наивысшие впечатления чувств, — это жизнь и свободная воля. Таким же будет результат, когда Прекрасное, возникая из правильной формы, настолько видоизменяется при восприятии жизни и одновременно при деятельном

ее изменении, что лишь этот результат бывает целью нашего сознательного *восприятия*, тогда как первая просто воздействует, однако воздействует очень эффективно, на наши чувства? С гордостью и удовольствием я отвечу, обратив внимание читателя на группу с большой картины м-ра Олстона «Воскрешение из мертвых от прикосновения к мощам пророка Илии»; от раба (в головах воскрешаемого) пусть далее читатель переведет взгляд на дочь, которая подхватила мать, потерявшую сознание, затем на саму мать, жену воскресшего, далее на солдата сзади, который ее поддерживает, и, наконец, на исключительно красивую девушку, склонившуюся позади них, чья рука почти касается пальцев раба! Вы обнаружите то, о чем и не подозревали: группа образует круг. Но разнообразие движений и страстей устраняет холодность, которая обычно исходит от безусловно правильной геометрической фигуры, а действие и страсть затушевывают конфигурации, точно так как плоть и ее бесконечные видоизменения скрывают скелет, придающий осанку человеческому телу<sup>24</sup>.

В удивительной картине Рафаэля «Галатея» (гравюра, которая, несомненно, знакома многим моим читателям) круг заметен с первого взгляда по такому множеству лучей и хорд внутри округлой группы, таким подъемам и падениям окружности, такому бесконечному разнообразию и веселому буйству в образованной им фигуре и в сочетании составляющих ее фигур, что создается равновесие и абсолютное примирение двух противоборствующих принципов Свободной Жизни и ограничивающей ее Формы. Как растворяется окостенелость, которая непременно возникла бы из четкой правильности последней; как она (если я осмелюсь привести такую смелую метафору) *расплавлена* и почти что *испаряется* при проникновении в нее и электрических вспышках первой.

Позднее я вновь обращаюсь к этому совершенному произведению за более специфическими иллюстрациями,—я уже и так в некоторой степени нарушил закономерности метода, предвосхищая материалы, которые относятся к следующему этапу исследования. Настало время резюмировать, насколько возможно кратко, выдвинутые уже доказательства и, подводя итог, оставить позади себя эту единственную часть очерка, которая, пока речь идет об этом предмете, потребует *особого* внимания от мыслящего и способного к рассуждениям читателя.

Позвольте мне напомнить, что различия, доказать и

выяснить которые было моей целью, не только имеют основу в природе и самых благородных свойствах человеческой души, но и являются базой, нет, просто незаменимым условием любого разумного исследования, касающегося Искусства. Ибо очевидно, что то, о чем могут судить по-разному разные люди, находящиеся на одной ступени умственного развития, что бы ни превозносил и что бы ни порицал в нас другой и какие бы ошибки нам ни приписывались,—объект этот не может стать объектом для выведения общих принципов; и наоборот, то, что можно было бы подвергнуть испытанию общими принципами, имеет совсем иную основу, чем удовольствия и вкусы, которые по соображениям высшего порядка зависят от местной или преходящей моды, случайных ассоциаций и особенностей личного темперамента—от всего того, к чему философ, равно как и всякий хорошо воспитанный светский человек, применяет старую поговорку: *de gustibus non est disputandum*<sup>25</sup>. Нужно заметить, однако, что «*de gustibus*»<sup>26</sup> ни в коем случае не идентично «*de gustu*»,<sup>27</sup> и от внимания ученого не ускользнет тот факт, что понятие вкуса в его метафорическом значении впервые было принято в Риме и неизвестно сибаритствующим грекам, которые называли это качество иногда словом *aisthesis*, а иногда «*philokalia*»,—«*andrōn tōn kath' hēmas philokalotatos gegonos*», то есть «наделен природой самым утонченным в наш век вкусом», как говорит Порфирий о своем друге Кастриции. И все же метафора, заимствованная у дегустаторов старых римских банкетов, очень удачна и очень уместна. Восприятие предмета и его свойств лежит в основе вкусового ощущения, чувство—в основе вкуса. У нас возникает ощущение сладости меда при вкусовом ощущении и чувство прекрасного при виде восходящего солнца, если у нас не испорчен вкус.

I. Резюме: *Принцип первый*. Не может считаться прекрасным или неотъемлемой частью прекрасного то, что по причинам, не обусловленным его собственной природой или его изначальным соответствием нашим органам восприятия или нашим способностям воспринимать, сделалось или было сделано приятным для нас; также не может считаться прекрасным или неотъемлемой частью прекрасного нечто доставляющее нам удовольствие не само по себе, но в связи или по ассоциации с чем-то другим, либо обособленным от него, либо допускающим такое обособление; однако же то, что возможно обособить от предмета нашего рассмотрения, зачастую намного увеличивает наше удовольствие даже в том



случае, когда уменьшает саму красоту предмета или никак с нею не взаимодействует. Так, мускусная роза, соседствующая в букете с побегом мирта или веткой жасмина, не станет более прекрасной оттого, что ее сорвали с куста, или оттого, что ее подарила нам возлюбленная, но зато доставит несравненно большее удовольствие. Точно так же количество удовольствия, даруемого нам прекраснейшими полотнами мистера Бёрда, может возрасти потому, что мы гордимся своим прославленным земляком, или потому, что мы ценим его человеческие качества, или потому, что он ввел в картину нашего приятеля, и все это не послужит упреком нашему вкусу; слова же о том, что эти обстоятельства делают его произведение более прекрасным или талантливым, показались бы мистеру Бёрду грубой лестью. Я сознаю, что большое пейзажное полотно, выполненное мистером Олстоном в швейцарской манере, особенно приятно мне потому, что оно послужило поводом к нашему знакомству в Риме. Это может быть или не быть похвалой самому художнику, но, когда при мне одна светская дама с весьма утонченным вкусом воскликнула, что от этой работы мистера Олстона на нее всегда веет морским ветром, ее слова были наивысшей похвалой картине. Наиболее же явно подтверждает наши рассуждения то чувство, которое мы испытываем к портрету умершего или уехавшего друга или родственника: этот портрет особенно дорог нам и составляет особенную усладу благодаря какому-нибудь излюбленному и привычному для оригинала положению рук или ног, которому все ухищрения искусства так и не смогли сообщить живописность.

*Принцип второй.* То, что изначально приятно и созвучно природе человека, если он не искалечен физически или духовно, или то, что сразу доставляет непосредственное удовольствие, не может с полным правом именоваться прекрасным само по себе, но, если рассматривать его как часть некоего целого, оно может оказаться составной частью прекрасного. Сюда, конечно, не входят те предметы, которые имеют приятный вкус или запах или приятны на ощупь, хотя они, в особенности последние (посредством осязания), могут порождать ощущения, которые незаметно и помимо нашего сознания оживляют и обогащают восприятие зрительных и слуховых образов; причем глаз и ухо, и только они, являются истинными органами восприятия, хотя здоровый человек не осознает их деятельности. Мы можем в обыденной беседе назвать прекрасным пурпурный цвет или звук единственной ноты,

взятой на превосходном фортепьяно; но стоит призадуматься, и мы, пожалуй, согласимся с тем, что будет более верно назвать этот цвет насыщенным или приятным, а звук — насыщенным, или сладостным, или чистым; и второй пример более очевиден, чем первый, потому что звук более полно воплощает природу ощущения, тогда как цвет является посредником между ощущением и восприятием, причем первое поглощается вторым; что же касается низших восприятий, как-то вкуса предмета, запаха предмета и восприятия предмета на ощупь, то для них имеет место прямо противоположное. (Строго говоря, существует даже классификация по нисходящей. Запах предмета есть в большей степени субъективное впечатление и в меньшей степени ощущение; вкус предмета так же соотносится с его запахом, а зрительный образ предмета — со слуховым; но между слуховым образом предмета и его вкусом существует та пропасть, которая отделяет прекрасное или его составную часть от попросту приятного.) Размышление о том, каким способом гладкость, насыщенность звука и пр. участвуют в образовании прекрасного, приводит меня к выводу, что они воздействуют скорее негативно, нежели позитивно. Должно быть что-то, в чем воплощается форма, что-то, в чем и посредством чего *forma informans*<sup>28</sup> открывает себя; а эти свойства менее, чем другие, и в наименьшей возможной степени рассеивают внимание и, претворенные в очертания и поверхности, в наименьшей степени затемняют ту идею, символом которой они являются. Приблизительным примером могут служить свойства кристалла в сравнении со свойствами полупрозрачной, мутной или непрозрачной среды. Кристалл теряется в свете, но в то же время заключает свет в себе и придает ему некую форму; проходя же через воздух, свет остается бесформенным, а при прохождении через менее прозрачное тело он либо поглощается, либо рассеивается.

*Принцип третий.* Самое древнее и самое неуязвимое определение прекрасного дано Пифагором: «Прекрасное — это сведение многого воедино», или, как превосходно выразился преданный ученик Аммония, «чувство прекрасного состоит в интуитивном и мгновенном постижении того, как части соотносятся друг с другом и с целым», причем это интуитивное проникновение вызывает непосредственное и полное удовлетворение, не связанное с чувственным или интеллектуальным интересом»<sup>29</sup>. Таким образом, Прекрасное отличается от Приятного, которое ниже его, и от Благого, которое выше его; поскольку обе

эти категории неразрывно связаны с интересом, и то и другое действует на Волю и побуждает желать, чтобы созерцаемый образ или идея в действительности существовали, в то время как чувство прекрасного довольствуется только созерцанием или интуитивным проникновением вне зависимости от того, связано ли оно с воображаемым Аполлоном или реальным Антиноем.

Именно это имели в виду мистики, когда определяли красоту как настолько полное подчинение материи духу, что материя превращается в символ, посредством которого дух раскрывает себя, и когда говорили, что наиболее прекрасно то, где наибольшее количество препятствий к этому раскрытию преодолено с наибольшим совершенством. Я хочу, чтобы те избранные читатели, для которых я пишу (*intelligibilis enim, non intellectum adfero*)<sup>30</sup>, видели перед собой Рафаэлевую Галатею или «Афинскую школу»! Или чтобы это же читал студент, пылкое воображение которого только что поразил вид церкви Королевского колледжа в Кембридже или внутреннее и внешнее убранство собора в Йорке! Я предвижу насмешки толпы мелочных критиков, совершенно не постигающих ни жизни, ни сути явлений, поскольку они лишены как твердых знаний, так и интуитивного вкуса, а потому прочно и мудро отделены от той радости, которую подарит этим излюбленным мною умам отрывок из Плотина, великого Плотина, чье имя остается только именем для большинства даже самых образованных ученых, хотя его высоко чтили такие великие люди, как Космус, Лоренцо Медичи, Фицинус, Полициан<sup>31</sup>, Леонардо да Винчи и Микельанджело, ибо сочинения Плотина в действительности трудны, но напоминают заключенный в жесткую и колючую оболочку сладостный райский плод; а если они и темны, то «*ad tenet umbra Deum*»<sup>32</sup>. Автор много лет назад переложил стихами упомянутый божественный отрывок, причем сделал это неосознанно, а потому на него не сослался; стихи являю собой лишь бледную и приблизительную копию и звучат так:

Мы то лишь получаем, что даем.

Жива Природа с нашим бытием:

Мы и фату и саван ей дарим!

И если нечто явится для нас

Ценней того, что в хладном мире зрим

Подачкой страждущим сынам земным,—

Сама душа должна явить в тот час

Сиянье, облак, пламенем палим,

Чтобы земля им облеклась,—

И пусть раздастся, сладок и высок.

Самой душою порожденный глас,

Всех сладких звуков на земле поток!  
 О, сердцем чистая, ты поняла,  
 Откуда эта музыка сошла,  
 Откуда он и кем он дан,  
 Сей облак, сей светящийся туман,  
 Что одаряет щедро красотой.  
 О дорогая! То отрада, знай,  
 Что только к чистым сходят в час святой  
 И облако и ливень дождевой,  
 Что дух [наш рад упиться] красотой,  
 Даря душе, с природою слитой,  
 Иную землю, новый рай,  
 Каких для гордых и греховных нет,  
 Отрада — нежный глас, отрада — свет  
 Сокрыта в нас, мой друг!  
 Там и слышна и зрима красота.  
 И тех мелодий эхо — каждый звук,  
 Того сиянья отблеск — все цвета.  
 И всё смотрю — но безучастен взгляд! —  
 На стаю тучек, что легко парят  
 И звездам бег стремительный дарят;  
 На звезды, что скользят меж легких туч,—  
 И то сверкнет, то гаснет яркий луч;  
 На тонкий полумесяц, что застыл  
 В лазури без туманов и светил,  
 Мне ясно эта красота видна,  
 И все ж души не трогает она!<sup>33</sup>

*Выводы.* Мы указали достаточно четкий критерий, позволяющий отличить прекрасное от приятного, а именно: если мы находим нечто приятным, ощущение удовольствия всегда предшествует суждению и является его определяющей причиной. Мы действительно находим нечто приятным. Но если мы утверждаем, что нечто прекрасно, то Чувству удовлетворения предшествует (во всяком случае, при естественном положении вещей) созерцание или интуитивное постижение этой красоты; однако если человек находится в состоянии душевного упадка, то они могут и не привести к осознанию упомянутого чувства.

Без боли горе, сердца сон тупой,  
 Души унынье, пустота и мрак —  
 Наружу не прорваться им никак  
 Словами, вздохом иль слезой...  
 Любимая! Уныло, как всегда,  
 Не пробужден напевами дрозда,  
 Весь вечер этот, в думы погружен,  
 Смотрел я на пылающий закат<sup>34</sup>.

Итак, стоит немного поразмыслить, и мы сразу убедимся, что такие ощущения, как радость или боль, совершенно индивидуальны, их нельзя передать другим, и потому мы не можем рассчитывать, что кто-то разделит их с нами, и порицать своих ближних в случае несогласия.

Так, гренландец предпочтет оливковому маслу и даже вину простую ворвань, и это легко объяснить, зная, к какому климату и к какой пище он привык. Привычное покажется ему на вкус наиболее приятным, будь он образованнее самого Платона. Но когда ирокезский зождь, которому показали совершеннейшие образцы парижской архитектуры, заявляет, что он не видел в Париже ничего прекраснее харчевен, мы можем без колебаний приписать это неразвитости его интеллекта и с определенностью утверждать, что чувство прекрасного или совсем не пробудилось в его душе, или остается еще очень несовершенным<sup>35</sup>. Таким образом, суждения о том, является ли нечто прекрасным, восходят не к ощущениям, но к интеллекту, поэтому мы можем утверждать, что предмет нашего рассмотрения прекрасен, и имеем внутренние основания ожидать, что другие будут того же мнения. Но мы не имеем права требовать совпадения мнений по причинам, которых мы до сих пор почти не касались и которые теперь попытаемся проиллюстрировать подробнее; эти причины коренятся в различии Прекрасного и Благого.

Представим себе, что Мильтон в сопровождении некоего догматичного и закосневшего в предрассудках пуританина созерцает фасад Йоркского собора и высказывает восхищение его красотой. Предположим также, что это происходит в тот период жизни поэта, когда его религиозные взгляды, чувства и предрассудки более всего сближали его с ярыми противниками католического духовенства.

*Пуританин.* Красиво. Но я убежден, что красота здесь лишена святости. *Мильтон.* Вы правы. Но этот собор прекрасен. *П.* Я при виде него удовольствия не испытываю. На что годен такой собор? Какой в нем прок, кроме того, что на него приятно глазеть? *М.* Может быть, никакого, и все же он так прекрасен! *П.* Но вспомните тех прелатов, которым это кичливое великолепие досталось ценою тяжкого труда и даже жизнью многих тысяч бедняков; вспомните жестокость этих священников и их необузданное тщеславие. *М.* Я помню. Но сам собор,— прекрасен. *П.* Подумайте хотя бы о том, какие сокровища потрачены на эту бессмысленную громаду из камня и цемента! Сколько на эти деньги можно было воздвигнуть истинных храмов молитвы и проповеди, сколько можно было содержать достойных священников, чью жизнь и даже детей и внуков благословляли бы десятки тысяч людей. *М.* Совершенно верно. И тем не менее этот собор настолько прекрасен! *П.* И он не просто бесполезен! Он

питает гордыню прелатов, а для народа в нем заключен соблазн папизма и чувственности. М. Пусть будет так! Я не стану оспаривать ни мудрости, ни благочестивого рвения первых шотландских реформаторов, разрушивших по тем же причинам множество зданий, которые своим великолепием не уступали этому собору. Но я же не говорил, что на нем почиет благодать, и также, брат мой, я вовсе не говорил тебе, что, если бы Йоркский собор сравнивали с землей и он существовал бы только в макетах или гравюрах, я желал бы повторения этого чудовищного труда. Благо чего-то состоит в его соотносительности с законами разума и природой воли и в том, насколько полно воля подчинялась в нем разуму, чьим априорным концепциям благо всегда соответствует. Прекрасное же является детищем того, что мы постигаем зрением или слухом гармонию между объектом и основополагающими врожденными законами суждения и воображения; поэтому прекрасное всегда интуитивно. Красота для духа есть то же самое, что свет для глаза, и дух обретает удовлетворение только в том, что постигается им как изначально соответствующее его способам восприятия. Поэтому греки называли прекрасное «обращенным к душе», которая тотчас же откликается и воспринимает прекрасное как нечто соприродное ей. <...>

### (ПРИЛОЖЕНИЯ)

«Он (Чарльз Брэндон, герцог Саффольк), зная, что учение не имеет иных врагов, кроме невежества, всегда подозревал в недостаточном образовании людей, осмеивающих тягу к учености у своих ближних; он уподоблял их известной лисице из басни, у которой то ли от рождения, то ли по воле злой судьбы не было хвоста и потому она уговорила других лисиц тоже избавиться от ненужной обузы и обрезать себе хвосты. Вместе с тем герцог высоко ценил данное великим философом<sup>36</sup> подразделение людей на три категории: к первой относятся те, кто знает, что есть благо, и хочет сообщить свое знание другим... О них сказано, что они подобны людям среди животных; и есть третьи, которые не знают ни блага, ни истины, но презирают тех, кто их учит, и умышляют против учителей. Об этих сказано, что они подобны животным среди людей» (Ллойд. Государственные достоинства).

Итак, давайте одновременно подытожим и подкрепим примерами все вышесказанное. Благодаря своему дивному запаху роза становится еще более приятной для нас, но

отнюдь не поэтому природа отдает пальму первенства ее красоте, а не красотам цветов, изображенных на полотнах Ван-Гюйсена<sup>37</sup>. Терпение, сила и трудолюбие быка или осла справедливо считаются чрезвычайно ценными для людей, однако никакие ассоциации с этими качествами не заставят нас даже сравнить упомянутых животных по красоте очертаний или окраски с дикой и неукротимой зеброй. Лохматая пастушеская собака значила неизмеримо много для становления человеческой цивилизации. Собака обладает не просто ценностью, она обладает достоинствами! Ее моральные качества настолько высоки, что кажутся следствием уже не простого инстинкта, но воли и вызывают у нас любовь и уважение, равно как и благодарность, испытываемую и К собаке и За собаку. Но ни ее величайшая полезность, ни ее нерушимая верность и бескорыстная преданность не позволят нам сравнить ее внешнюю красоту с красотой жестокой и трусливой пантеры, или леопарда, или тигра, которые возбуждают ненависть и ужас у пастуха и у стада.

Но разве не может наше ощущение прекрасного порождаться тем, что мы видим, насколько средства соответствуют цели как в облике животного, так и при его жизнедеятельности? Или, может быть, красота зависит от пропорциональности? Нет и еще раз нет! Грубая и бесформенная раковина устрицы служит ей и защитой, и жилищем, и средством передвижения, а жемчуг — прекрасное украшение прекрасного — означает болезнь моллюска. Как пленительна мускусная роза с ее избытком лепестков! Но и мускусный запах и пышность — все это знаки вырождения, мешающие цветку размножаться. Нарушение же пропорций в некоторых случаях действительно не дает нам воспринять нечто как прекрасное, но так происходит лишь тогда, когда это нарушение губит или существенно искажает целостность и одновременность впечатления. Тем не менее пропорциональность нельзя считать ни порождающей причиной, ни необходимым и общим условием красоты, поскольку пропорциональность (понимаемая нами как соответствие неких количеств заранее определенным мерам) неизбежно связана с актом логического мышления. Первое же впечатление убеждает нас в том, как прекрасен плывущий лебедь, как радуют взор его изогнутая шея и выступающая грудь, когда они, сливаясь со своим отражением в зеркале воды, являют нам подобие лишенного тетивы ослепительно серебряного лука, который, по свидетельству поэтов и художников, принадлежит Богу любви. Мы не задаемся

вопросом, каково соотношение между телом лебедя и его шеей, ибо все ее разнообразные и исполненные грации движения лишь выявляют единство, которому она принадлежит как гармоническая часть гармонического целого. Да и само слово «часть» весьма несовершенно передает то, что мы видим и чувствуем: как только мы начинаем мысленно выделять шею, исчезает все очарование лебедя. Но вот какие слова вложил поэт в уста любовника, который совершает при луне прогулку вдоль берега реки:

Два стройных лебедя в тиши  
Проснулись, зыбля камыши.  
О птицы снежные, как пышно  
Скользите вы в лучах луны,—  
Как будто музыке неслышной  
Движенья плавные верны.

Всю ночь блуждайте вы вдвоем  
В лучах луны, и спите—днем<sup>38</sup>.

Длинная шея страуса несомненно и в точности пропорциональна его росту, она очевидным образом полезна и необходима птице, которая на ходу наклоняет голову за пищей. Но поскольку в данном случае ни оперение, ни окраска не устанавливают гармонии между телом и шеей, последняя выглядит как змея, скользящая в траве перед высоким безголовым телом, которое тем не менее следует за ней, вызывая у нас ощущение чего-то фантастического и уродливого.

На этом я заканчиваю свои метафизические предисловия, в которых я ограничился рассмотрением красоты как чувственной, а рассмотрение блага свел к относительному благу. О красоте сверхъестественной, о красоте добродетели и святости и о ее связи с Абсолютным Благим, от которого она отличима, но неотделима (и соотносится с ним, как цвет—со Светом небесным, а Свет небесный—с тем знанием, которое он открывает), я буду говорить не сейчас, но тогда, когда дождусь более достойного предложения, более подходящего настроения, а также слушателей, чьи души ограждены извне и изнутри от святотатственно-го упоминания этих тайн. <...>



## ОПРЕДЕЛЕНИЕ ВКУСА

---

Орнамент. Его красота—в лаконичности форм и силе частей, служащих опорой друг другу. Однако архитектор прячет от наших глаз фундамент сооружения. Музыкант тоже настраивает свой инструмент до начала концерта; я же должен выстроить основание своих рассуждений прямо перед вами, чтобы представить их на ваше суждение. Я должен настроить свой инструмент в вашем присутствии, и, поскольку в этом есть прямая необходимость, я не опасаясь вашего порицания, и если вопреки моим собственным усилиям мне придется превысить эту необходимость, я буду искать защиту от вашего сурового приговора в ссылке на трудность предмета и в вашем желании получить удовольствие от того, кто рад вам его доставить и чье единственное желание—быть вам полезным.

Тема, о которой пойдет речь,—вкус и вопрос о том, основывается ли он на каких-либо определенных принципах. Полагаю, что те же самые аргументы, которые доказывают, что такие принципы есть, помогут определить и их содержание. Но прежде разберем, что есть вкус в метафорическом понимании этого слова. Слово, определяющее это понятие,—случай. Греки, оставившие нам чистейшие образцы вкуса и, по справедливому всеобщему мнению, действительно обладавшие величайшей способностью чувствовать прекрасное, не воспринимали понятие «вкус» в метафорическом значении. И все же эта метафора может оказаться средством, ведущим к разрешению вопроса, если только мы будем рассматривать значение этого слова в качестве пояснения, а не объяснения его абсолютного смысла,—ведь история этого слова скорее расчищала дорогу на пути его развития в сторону метафоричности, чем представляла собой само развитие. Приступая к объяснению со всей осторожностью, естественно было бы прежде всего выявить причину, по которой одна сторона его значения развивалась в ущерб другой, и, уяснив эту причину, определить некоторые отличительные черты его нынешнего метафорического смысла. Почему его называют вкусом, а скажем, не зрением, не слухом, не обонянием, осязанием или способностью чувствовать? Вопросы эти вполне закономерны, ибо, строго говоря, мы соотносим все прекрасное, а оно и есть объект вкуса, с

предметами, попадающими в поле зрения или слуха. Мы говорим — прекрасная картина, прекрасная симфония, но весьма редко, да и то лишь для красного словца, называем прекрасным вкус или запах. На первый взгляд кажется странным, что чисто физическое ощущение, направленное на предметы, не имеющие ни малейшего отношения к красоте, у столь многих народов трансформировалось в термин, выражающий способность восприятия прекрасного. Но достаточно минутного размышления об этом различии между нашими чувствами, которые древние мыслители называли совершенными и несовершенными, и туман рассеется, если не исчезнет вовсе. Впоследствии они были разделены, а потом и определены, по-моему, более подходящими терминами — органические и полуорганические. В самом строгом понятии тот или иной орган чувств есть своего рода инструмент, средство познания цели, не сливающийся с этой целью. Возьмем телескоп — он представляет собой орган глаза, глаз же — орган мозга, а то, что мы называем органом, — не что иное, как инструмент музыканта. Вот именно в этом понимании зрение и слух были отнесены к разряду сравнительно совершенных органов чувств, без того, чтобы обязательно привлекать наше внимание к себе или к нам самим. Пусть же какой-нибудь Сэлмон играет на скрипке, а мы в это время думаем о музыке, а не о скрипке, со струн которой льется мелодия; мы осознаем, что этот сладчайший поток звуков не обязательно обращен к нам, это мы сами погружаемся в него, и настолько глубоко, что иной раз говорим: «Я совершенно растворился в музыке, я был где-то за тридевять земель отсюда». То, что время от времени дает нам Сэлмон, природа дарит нам ежеминутно — предметы полностью завладевают нашим вниманием благодаря зрению и слуху. Но человек не думает о глазах и зрении, когда видит предметы, об ушах и слухе, когда слышит звуки, до тех пор, пока что-то необычное не привлечет его внимания. Мы просто чувствуем предметы вокруг нас без непосредственного прикосновения к ним и не ведаем, каким образом мы их чувствуем. В отношении других наших чувств можно сказать, что они сопряжены с необходимостью ощутить предмет, и только тогда, когда он воздействует на то или иное наше чувство, мы сознаем, что это за предмет и каковы его свойства. И глаз и ухо *кажутся* бездейтельными (я говорю — *кажутся*, так как речь идет о чисто внешних свойствах зрения и слуха, а не об их природе в целом), так в действительности Земля вращается вокруг Солнца. И все же кажущееся нам

вращение солнца вокруг земли есть факт реальной действительности и в нем нет никакой иллюзии, ибо кажущееся возникает из реального и так же постоянно, как и сама реальность. Глаз и ухо *кажутся* совершенно пассивными и не дают нам сознания того, что они реагируют на внешний мир; другие же чувства воспринимаются лишь как частично пассивные, они всегда связывают чувство нашей собственной жизни с ощущением внешнего предмета. В метафорическом смысле вкус в противоположность зрению и слуху учит нас рассчитывать не просто на отчетливое представление о вещи как таковой (с этим лучше справляется зрение), а на сиюминутную связь предмета с нашим собственным бытием. Но это же можно сказать и об осязании. Верно! И все же, если при непосредственном взаимодействии с предметом мы вдобавок испытываем еще и удовольствие или, наоборот, неудовольствие, если при этом появляется определенно выраженный импульс удовлетворения или неприятия, вызванный радостью или огорчением,— вот тогда-то это дополнительное, разумом осознанное чувство можно назвать вкусом; этим оно отличается от осязания; простое же чувство пассивно, оно не обязательно сопровождается соприкосновением с предметом и потому не имеет органа и не причисляется к физическим чувствам. Обоняние, по всей видимости, можно было бы с тем же основанием считать метафорой, так же как и вкус, однако вкус оказался предпочтительнее из-за его большей важности, значения и частоты ощущений, хотя, полагаю, более детальный анализ природы чувства обоняния, будь этот предмет столь же важен для нашей нынешней беседы, позволил бы выявить и другие причины.

Исследование специфических особенностей вкуса позволяет с уверенностью сделать вывод о том, что метафорическое его значение в применении к изящным искусствам включает интеллектуальное восприятие того или иного предмета, смешанное в какой-то степени с удовольствием или неудовольствием, вызываемым предметом или *vice versa*<sup>1</sup>; можно сказать и так: чувство удовольствия или неудовольствия непосредственно возникает в результате интеллектуального восприятия предмета. Я говорю — *интеллектуального*, потому что иначе мы спутаем метафорическое и первичное значение этого понятия — непростительный промах, лежащий в основе, если не ошибаюсь, всей системы принципов определения вкуса, хотя в обыденном языке мы пользуемся одним и тем же словом; например, человек ощущает вкус рагу, но он не

может сказать, что ощущает вкус «Потерянного рая»,— он скажет, что у него *достаточно* вкуса, чтобы оценить это сочинение.

Боюсь, что вопрос этот слишком сложен для популярной лекции, но утомление моих слушателей по крайней мере не может превзойти моего сочувствия к ним. Конечно, не очень-то приятно путешествовать по дороге, когда ее еще только строят, однако я верю, что, преодолев ухабы, мы выберемся на гладкий путь.

Итак, мы беремся определить, что такое вкус. Это явственно ощущаемая аранжировка предметов, воспринимаемых вне нас, сосуществующая с определенной степенью удовольствия или неудовольствия, возникающих как результат этой аранжировки немедленно и непосредственно, что, впрочем, уже выражено словом— *сосуществующая*. Кстати, в этой дефиниции понятия вкуса уже заложено и определение самих изящных искусств, поскольку их назначение как раз и заключается в том, чтобы удовлетворять вкус; иначе говоря, не просто присоединять чувство непосредственного удовольствия в нас самих к внешней аранжировке, но и объединять их, сливать их воедино.

Моя первая задача состояла в том, чтобы установить значение терминов, по крайней мере одного из них, что я и попытался сделать. Остается еще много слов, нуждающихся в пояснениях, но это удобнее сделать в последующих лекциях; я имею в виду такие слова, как остроумие, воображение, фантазия, возвышенное, величественное, живописное, монументальное. Каждое из них по мере моих возможностей получит полное объяснение в других лекциях, когда я буду говорить о Шекспире, Спенсере, Мильтоне и проследивать различия и связь этих писателей с современными им авторами. Но поскольку красота, по всеобщему убеждению, есть прямой объект вкуса, следует в той или иной степени попытаться установить, что же такое красота в истинном значении этого понятия. Задача не из легких, ведь слово «красота» стало общеупотребительным в устах самых разных людей. Как же в таком случае правильно определить его специфический смысл? Один из последних писателей, рассматривавший природу вкуса, был Нейт,—его труды отличаются незаурядностью. Надеюсь, вы любезно извините меня за длинную цитату, я привожу ее исключительно потому, что теоретическое положение, которое я собираюсь здесь развить, может послужить на пользу нравственной стороне человеческой природы, я в это

твердо верю; оно должно либо подтвердиться, либо рассыпаться—в зависимости от того, смогу ли я выявить ошибочность утверждений, содержащихся в этой цитате. Многие мысли этого автора, касающиеся частной стороны вопроса, не вызывают сомнения,—ошибка же, которую я намерен выявить, имеет отношение к общей постановке проблемы.

«Начну с употребления слов вообще. Если ученый открывает новое вещество или смесь веществ в природе, он по праву берет на себя смелость давать им названия в соответствии с их отличительными свойствами. Если тот же ученый обнаруживает, что два различных тела, имеющих некий общий поверхностный признак, названы одним и тем же словом, он имеет все основания по аналогии обозначить этим словом то тело, к которому оно более подходит, а другому, если докажет, что оно принадлежит к иному роду вещей, дать новое название. Но было бы несправедливо протестовать против того, что люди продолжают неверно, без разбора пользоваться старым словом по той причине, что им об этом ничего не известно, или потому, что они об этом не размышляют».

Теперь применим это правило к нашим этическим и интеллектуальным изысканиям. Чтобы построить твердый бастион против нашествия произвольных и своенравных языковых новаций, надо уразуметь, что человеческий мозг, во-первых, обладает способностью воспринимать различные языковые изменения,—немного подумав, каждый мыслящий человек может с легкостью в этом убедиться; во-вторых, он обладает даром, отличным от первого,—способностью к запоминанию и приспособлению; если есть в языке слово, которое в девяти случаях из десяти апеллирует к первой способности, и другое—в такой же степени ко второй, можно без тени сомнения пользоваться этими словами, хотя в небрежной разговорной речи мы нередко путаем их значения. Если человек, попивая отборное вино из серебряного кубка, украшенного фигурами работы Мирона, скажет: «Прекрасный напиток в прекрасном сосуде», ему можно возразить, что уместнее здесь было бы сказать: «Вкусный напиток в прекрасном сосуде»; многие, даже среди необразованных людей, сразу же почувствуют, что предпочтительнее было бы сказать именно так. Совсем недавно, совершая прогулку по озеру Кесвик—тогда как раз выпали дожди и водопады бурно низвергали воды,—я загляделся на знаменитый Лодор, представший моим взорам во всей своей величественной красоте. Неподалеку какая-то дама, от-

нюдь не простолюдинка, заметила, что водопад возвышенно прекрасен и совершенно прелестен. Я не могу удержаться от улыбки всякий раз, как вспоминаю ее слова,— улыбка вызвана не столько абсурдностью выражения, сколь его неуместностью в данной связи. Если бы вместо слова «прекрасный» наша дама произнесла латинское слово «formose»<sup>2</sup>, мы посмеялись бы над ее педантичностью — насмешку здесь вызывает несоответствие оброненного слова выраженной идее. А что если, следуя Платону и всем его последователям, мы определим понятие «прекрасный» как нечто доставляющее нам удовольствие многими признаками (под многими я имею в виду отнюдь не сравнительное большинство, а слово общего порядка в противоположность понятию абсолютного единства), образующими комплекс примет, в котором каждый составной элемент соответствует другому и все они вместе выражают единое, неразрывное целое? Если в нашем языке и есть слабое место, то это явно недостаток терминов, обозначающих определенные признаки вне грамматических степеней сравнения. Например, есть слова «холод», «жара», но нет слов, выражающих сравнительность того или другого вне грамматических правил. Допустим, мы говорим человеку, не имеющему представления о химических свойствах веществ, что лед или ртуть содержат тепло,—ведь он наверняка воспримет это заявление как желание говорить парадоксами, и все лишь оттого, что слова эти употребляются обычно в сравнительном, а не в позитивном смысле. Вот почему я прошу вас понять то значение, которое я вкладываю в слово «многие»,—я имею в виду комплекс признаков, составляющих предмет, а не сам предмет в единственном числе. Это все равно что простой треугольник—в нем три линии соединяются в одну геометрическую фигуру, как, впрочем, и в других геометрических фигурах. Если мы примем это определение, нам тут же станет ясно, что в литературной, правильной речи слово «прекрасный» соотносится с предметами, попадающими и в поле зрения и в поле слуха,—ведь только зрение и слух дают нам представление о целом и одновременно о частях этого целого. Но называть предмет прекрасным можно лишь в том случае, если восприятие его сопровождается чувством удовольствия, поэтому, когда иной раз внешние признаки предмета доставляют радость, они неправомерно определяются словом «прекрасный»; это происходит оттого, что для немудрящего ума результат восприятия более важен, чем внешняя причина, вызывающая этот результат. Основная

трудность толкования понятия вкуса заключена в существовании трех слов не столько ясных по значению, сколько претендующих на него,— это *хороший, красивый, приятный*.

## ГЕНИЙ И ОБЩЕСТВЕННЫЙ ВКУС

О зависимости гения от вкуса публики, того вкуса, который возникает из широко распространенных, укоренившихся в сердцах причин, не по прихоти, не в подражание моде, но как эпидемия, отравляющая воздух, которым дышат все. Вкус, обусловленный случайностями, гений еще может—и понемногу ему это удастся—подчинить себе, но как быть с этим? Правда, Сократ шел рука об руку с Гигеей<sup>1</sup>, в то время как чума и тысяча ее фурий носились взад и вперед и, налетая одна на другую среди бесчисленных ужасов, осыпали его своими огненными и ядовитыми стрелами. Таков же был и Мильтон; да что говорить, несмотря на всю болтовню критиков, которым нужны были какие-то вымышленные оправдания его *чудовищным* (для них слишком сложным) достоинствам, таков же был *Шекспир*. Но—увы!—исключения лишь подтверждают правило. Кто осмелится порвать с толпой, причем состоящей не из черни, а из аристократии духа, и отважится примкнуть к этим почти сверхъестественным существам, одиноко стоящим в стороне?

Как эпидемия, распространяются две болезни, особенно пагубные для сущности трагедии. Симптомы первой, о которой я уже упоминал,—это неизбежный рост любви к комическому и ослабление ассоциативного восприятия, то есть воспаленность и вялость. Ассоциации пропадают при сильных взрывах страсти и вдруг загораются шуткой при всякой фразе, отдельные слова которой случайно напоят о чем-то неизменном или пустом. Например, чтобы обозначить леса, растущие не на равнине, а на холме над долом, ложиной, рекой или морем; деревья, вздымающиеся друг над другом как зрители в античном театре, я не подберу другого слова в нашем языке, исключая, конечно, слова книжные и ученые, кроме «повисшие леса» *sylvae superimpedentes*—Катулла<sup>2</sup>. Но пусть только развязный голос остряка выкрикивает «виселица», и раскаты

смеха погубят спектакль. Отсюда такое количество скучных пьес, довольно долго не сходящих со сцены оттого только, что в них нет ничего необычного, поднимающегося над посредственностью; ничего нелепого, стоящего ниже ее, что служило бы поводом, искрой для взрывчатого материала, располагающегося за оркестровой ямой. Однако потребовался бы том необыкновенной толщины, как ни ужимай его содержание, если бы мы вознамарились указывать на проявления и раскрывать причины такой тенденции в нравственном, интеллектуальном и даже физическом облике народа, ее влияния на семейную жизнь и индивидуальное поведение, на общественный и национальный склад ума. (История Парижа и французской, то есть парижской, литературы от начала второй половины правления Людовика XIV до времени Наполеона в сравнении с предшествующей философией и поэзией тех же самых французов.)

Вторая причина—это то, что радует филантропа и философа и огорчает лишь поэта, живописца, ваятеля, да и их только в этом качестве, а именно спокойствие, сравнительная уравновешенность и все возрастающее однообразие человеческой жизни. Так редко теперь люди сталкиваются с фантастическими обстоятельствами и неистовыми страстями, что язык таких состояний, законы слияния чувства с мыслью, порывы и странные полеты ассоциаций при малейшем, едва уловимом сходстве, обнаруживаемом в мыслях, словах, предметах, и совершаемое затем этим же самым ассоциативным восприятием последующее, такое же странное, но всегда обязательное возвращение к главной идее—обо всем этом судят по авторитетным источникам, а не по собственному опыту, судят по тому, что принято считать признаками такого состояния, а не по естественным признакам, то есть не по его проявлениям.

Точно так же обстоит дело с языком человека и языком природы. Звучание слова *солнце*, или его буквенное изображение, *солнце*,—это чисто условные способы вызывания предмета в сознании, для видимых простых предметов не только достаточные, но имеющие бесчисленные достоинства именно из-за того, что сами по себе эти обозначения ничего не значат. Но язык природы—это укрощенный Логос, который был вначале и был тем, что обозначало, и тем, что обозначалось. А язык Шекспира (например, в «Лире») — это нечто промежуточное, вернее, первое, слившееся со вторым, условное, но не просто вызывающее в сознании холодное представление о вещи,



а выражающее ее реальность, и как условный язык— передающееся по наследству сокровище человечества,— само являющееся частью того, что изображает. Что же из этого следует? Да то, что театр с присущими ему бесценными свойствами,—если бы только актеры были такими, какими, говорят, они были когда-то,—является восхитительным и при этом чрезвычайно действенным средством от мертвенного паралича, в котором пребывают умы публики. Что покажется безумным или смешным в книге, будучи правдиво и достоверно предъявленным чувствам под видом реальности, дает подобие собственного опыта. И в этом—огромное преимущество великого актера перед великим поэтом. Если только роль сыграна безупречно, природа отзовется в сердцах всех своих детей, в каком бы состоянии они ни были, кроме разве полного нравственного истощения или явной тупости. Мы не успеваем задавать вопросы и осуждать. Нас берут штурмом, и хотя в театральном искусстве нередко грубая подделка, карикатурно утрируя отдельные черты, может снискать аплодисменты, сойдя за настоящее сходство, однако никогда еще *подлинное* не принимали за подделку. О, когда я думаю о неисчерпаемых, нетронутых сокровищах в нашем Шекспире, которого я читаю почти ежедневно с десятилетнего возраста; о том, что последующие тридцать лет не без пользы прошли в непрерывном изучении греческих, латинских, итальянских, испанских и немецких писателей, а последние пятнадцать—в еще более напряженном анализе законов жизни и разума, в том виде, в каком они существуют в человеке, и о каждом шаге вперед, сделанном мной в развитии вкуса, в приобретении сведений как исторических, так и добытых собственными наблюдениями в познании различных законов и их кажущихся исключений, возникающих из случайного столкновения разрушительных сил,—я вижу, что при всяком новом пополнении знаний, после всякого плодотворного размышления, всякого оригинального проявления жизни я неизменно обнаруживал соответствующее увеличение мудрости и чутья у Шекспира. Когда я вижу это и к тому же сознаю, что если по-другому устроить английские театры (что вполне осуществимо и возможно, хотя вряд ли будет сделано), то такая большая—*не все*, конечно, но такая большая часть этого неопределенного *всего* (которому еще ни одно познание не поставило пределов, позволяющих сказать: я видел все *целиком*) сможет быть направлена в умы и сердца, в самые души человеческой массы, для которой без этого живого комментария и

толкования оно навсегда останется книгой за семью печатями, глубоким колодцем без колеса или рычага,— мне кажется простительным стремление улизнуть от трезвости очевидного и насладиться роскошным празднеством в волшебном мире возможного! Но даже в трезвой бодрости осторожной надежды многое, очень многое может быть сделано—хотя бы затем, чтобы пробудить добрую и страстную натуру к попыткам достичь того, что может быть достигнуто.

Таковы, уважаемые господа, были мысли и чувства, вызванные общим взглядом на предмет. Постарайтесь теперь увидеть там, вдали, богатую и разнообразную страну, прекрасный дворец или храм, который возвышается над ней, и ничего впереди, что могло бы остановить нас на пути туда. Мы спускаемся с горы (жаль, конечно, что мы не могли пойти напрямик), и тут обнаруживаем Стигийские пруды<sup>3</sup> или топи, да еще стены заповедника и ворота с ловушками для реформаторов, и пружинные ружья, грозящие нарушителям, и толстенные заграждения, и размытые дороги,— и, наконец, мы шагаем обратно своим путем, усталые, утомленные путешествием, с тоской в сердце, в изодранных одеждах, с царапинами и в терниях.

---

## О ПРЕКРАСНОМ

---

Единственное, однако абсолютно необходимое условие для полного проникновения в суть прекрасного—сосредоточить внимание на тех наших намерениях, которые нельзя осознать.

Чтобы понять это, представим наше состояние, когда мы пытаемся вспомнить имя, которое, конечно же, знаем, но не можем восстановить в памяти.

<sup>4</sup> Эту область бессознательных намерений, тем более активную, чем менее ясны образы, можно рассматривать в связи с нашей темой как своего рода нисходящую лестницу: от самых универсальных сопоставлений движения с неизменными функциями и страстями (например, если, выйдя июньским днем из шумного города, мы попадаем в поле, то говорим, что травы и колокольчики кивают головами и танцуют на ветру) до ощутимого, но неуловимого сходства образа с каким-либо предметом

иного класса. Достаточно лишь немного увеличить это сходство, чтобы разрушить или по крайней мере испортить воздействие прекрасных свойств и превратить его в фантастическое вторжение случайных и произвольных черт, а значит, исказить прекрасное. Множество примеров тому мы можем найти в картинах Сальватора Розы<sup>1</sup>.

Сейчас я пользуюсь термином «прекрасное» в его наиболее известном смысле, включающем выразительность и художественную ценность, то есть я говорю не только о живом равновесии, но и обо всех сопровождающих его свойствах, которые, даже нарушая это равновесие, все же необходимы для его возобновления и продолжения.

И в этом смысле я попытаюсь показать, что, говоря о прекрасном в предмете, мы имеем в виду два элемента — линию и цвет. Первая соотносится с формообразованием (*forma, formalis, formosus*)<sup>2</sup>, а значит, с законами и рассудком. Второй — с живостью, свободой, спонтанностью и самообусловленностью. Что касается линии, то прямоугольники сами по себе безжизненны. Их можно определить *ab extra*<sup>3</sup>, но они все же соотносятся с циклоидой, которая есть выразитель действия. Кривая — это модификация внешней силы силой внутренней и спонтанной. Это не произвольные символы, но язык природы, универсальный и интуитивный, возникающий благодаря законам, согласно которым человеку приходится объяснять видимые движения воображаемыми причинами (такими, как Дриады, Хамадриады, Наяды и пр.)<sup>4</sup>, аналогичными его собственным действиям.

Наилучшим способом объяснения этих принципов будет краткий очерк истории изящных искусств, из которого станет ясно, что прекрасное в природе было приспособлено к произведениям искусства в той же мере, в какой состояние души самого художника соотносится с объективной красотой. Найдите в душе художника то, что мешает живому равновесию всех возбуждаемых в ней свойств, и вы обнаружите точное соответствие этим свойствам в его произведениях. Египет может послужить тому примером. Форма — это рассудок при отсутствии свободы. Но и цвет играет огромную роль. Появление дуги — это целая эпоха не только в полезной работе, но и в изящных искусствах.

Порядок — это прекрасное распределение без всякой цели *ab extra*. Следовательно, существует красота упорядоченности, а сам порядок можно определить исключительно как прекрасное.

Форма, приданная любому эмпирическому явлению, обнаруживает его суть, точнее, качество этой сути, она обуславливает то, что мы называем приятным; но когда вещь заставляет нас принять ее в этой и только в этой форме, так что для нас ясно, что она обязательно должна воплотиться только в ней, тогда можно говорить о вкусе или ощущении прекрасного.

Наш вкус не затрагивает то, в каком порядке расставлены блюда с раскрашенными чурками или с изысканными яствами, как не затрагивает его женская мода, но несомненно, что одно более приятно, чем другое.

Отметим незаинтересованность всякого вкуса, отметим и то, что чувственное восприятие, как и интеллектуальное, иногда возможно без нравственной оценки. Так может быть в музыке, в живописи, но никак не в поэзии.

Иначе стоит вопрос о действительном предпочтении утонченных наслаждений грубым, если мы предположим, что наслаждение в той или иной форме — единственное, что склоняет человека к предмету утонченных радостей. И разве не показывает опыт, что если бы последние были равным образом в нашей власти и не причиняли нам неприятностей при наслаждении ими и если бы мы, наслаждаясь, не исчерпывали саму возможность наслаждения, то, несомненно, предпочли бы более грубые удовольствия. Значит, преимущества утонченных наслаждений заключены не в каком-либо превосходстве качеств, но в преимуществах и средствах наслаждения.

Все это справедливо, однако, только, если мы помним, что во всем этом нет нравственной оценки. Предположим, что она есть, и тогда возрастет совершенство качества самих наслаждений, и не только утонченных, но и более грубых, — огромный всплеск мысли будет сопровождать каждое удовольствие, и целый ряд ощущений будет связан со всеми мыслями.

А значит, каждое наслаждение станет наслаждением всего нашего существа.

Это одно из земных воздаяний тому, что мы таковы, какими должны быть, но оно исчезло бы, если бы мы попытались стать такими ради увеличения своего удовольствия. Это кажется противоречием, однако это всего лишь обычный *argumentum in circulo*<sup>5</sup>, к которому пришли эвдемонисты<sup>6</sup>.

---

## ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ

---

Поэзии на самом деле следует противопоставлять не прозу, но науку. Поэзия противоположна науке, а проза — метру. Истинная и непосредственная цель науки — это познание или сообщение другим истины. Истинная и непосредственная цель поэзии — это приобщение других к непосредственному наслаждению. Такое определение полезно, но под него подпадают как романы, так и другие художественные произведения, которые к поэзии не относятся, и потому нужно указать какой-то дополнительный признак, который позволит не только отделить поэзию от ее противоположностей, но и выделить ее из близких, но отличных от нее форм творчества. Как же этого достигнуть? И красоты природы и страсти и причуды человеческой души описываются во вдохновенной прозе тем естественным языком, к которому они располагают чистый и благородный дух, однако ни мы, ни сами писатели не причислят такое произведение к поэтическим, хотя произведение, достойное этого названия, должно заключать в себе и перечисленные достоинства и нечто еще. Что же именно? Речь идет о том ощущении радости, о том особом состоянии и степени душевного волнения, которые сопровождают у поэта сам творческий акт; чтобы осознать их, мы должны сочетать в себе происходящую от особенной душевной чувствительности особенную же увлеченность предметами, чувствами или событиями, о которых размышляет поэт, с незаурядной живостью воображения и фантазии. Благодаря им возникает более яркое представление об истинных законах природы и человеческого сердца и одновременно совершается деятельность, преобразующая и преобразующая эти законы посредством приятного возбуждения, подобного тому, какое охватывает нас при высшем напряжении наших духовных сил; но до конца это чувство возможно испытать, только будучи полностью во власти тех движений духа, которые возникают скорее самопроизвольно, нежели по нашей воле, и потому затраченное на них усилие несоизмеримо с самою деятельностью. В таком состоянии возможно создать произведение чрезвычайно приятное в целом, причем каждая часть его будет говорить за себя, даруя отчетливое и осознанное наслаждение.

дение. Отсюда и происходит определение, которое я считаю уже обоснованным и согласно которому поэзия (вернее, поэтическое произведение) есть род сочинения, противоположного научному, поскольку в нем заключена умственная приязнь к самому предмету произведения и поскольку целей своих оно достигает посредством языка, свойственного нам в минуты волнения, но отличающегося от других видов сочинений, тоже подпадающих под это определение, тем, что наряду с наслаждением, получаемым от целого, позволяет испытывать острое наслаждение составляющими его частями; а совершенным его можно назвать тогда, когда из величайшего наслаждения, даруемого каждой частью, складывается столь же великое наслаждение самим целым. Последнее, разумеется, зависит от стихотворного жанра, и великолепие отдельных строк, восхищающих нас в страстной элегии или в гневной и краткой сатире, покажется в трагедии или эпической поэме изъясном и свидетельством дурного вкуса.

Мильтон в трех как бы небрежно брошенных словах выразил все, что я для большей отчетливости понимания (а оно достигается постепенно и сначала медленно) попытался развить и превратить в точное и исчерпывающее определение. Он походя упомянул, что поэзию отличают «простота, чувственность и страсть»<sup>1</sup>. Какая ужасающая сила заключена в этих словах! Какими грозными последствиями чреваты они, даже не понятые, но прочувствованные, и вдвойне грозными, будь они и прочувствованы и поняты. Если бы эти требования воистину были правильно поняты и неизменно присутствовали в умах обыкновенных читателей, не только целые библиотеки ложной поэзии остались бы неизданными или мертворожденными, но, что гораздо важнее, взамен них постоянной пищей ума служили бы произведения действительно превосходные, которым дано расширять наш кругозор, согреть и очищать сердце, которым удается заронить в самые глубины нашего существа семена благородных и достойных человека действий. Первое требование, а именно простота, в отличие от присущего науке труднодоступного пути, который устремляется к завершению, но не достигает его,— требование это не вынуждает читателя трудиться совместно с первопроходцами, в муках прокладывая стезю, по которой пройдут другие, но открывает перед ним ровную и законченную дорогу, по которой так легко идти, прислушиваясь к лепету ручья, а благодаря зрелищу придорожных домов,

цветов и деревьев путешествие становится столь же приятным, сколь желанен и сам его предмет; это же требование напрочь исключает всякое жеманство, искусственность и болезненную странность; второе требование — чувственность — обеспечивает ту объективную основу, ту определенность и отчетливость образной системы и тот выбор самих образов, без которых поэзия может либо превратиться в плоскую практическую дидактику, либо раствориться в тумане неопределенных, бездумных дневных грез; и, наконец, третье требование — страсть — служит порукой тому, что ни мысли, ни образы не будут самоцелью, но что *passio vera* человечности будет согревать и одушевлять их.

Возвращаясь, однако, к нашему определению, должно сказать, что наиболее общий и отчетливый признак поэтического произведения есть сам поэтический гений; и, хотя все, что имеет малейшее право называться поэзией (если, конечно, не относить это слово к любому праздному сочинению, написанному стихотворным размером), подпадает под наше определение, оно становится не просто инструментом различения, но верным, полным и исчерпывающим определением поэзии в высшем и самом подлинном смысле слова тогда и только тогда, когда за основу берется именно поэтический гений: это он преобразует и питает чувства, мысли и яркие образы поэтического произведения посредством той существующей помимо умственных усилий поэта энергии, той самопроизвольной деятельности его фантазии и воображения, которая в основном проявляет себя, согласуя и уравнивая такие противоречивые и противоположные понятия, как сходство и различие, ощущение новизны, свежести и старость, привычность предмета; поэтический гений позволяет совместить состояние более чем обычной приподнятости с более чем обычной упорядоченностью, а владение собой и способность суждения — с энтузиазмом и бурными чувствами, и этот же гений, сочетая и гармонизируя природу и искусство, все же подчиняет искусство природе, стиль — сути и наше преклонение перед мастерством поэта — нашей увлеченности образами, страстями, характерами и событиями, описанными в его стихах<sup>2</sup>.

Она, конечно, чудеса творит,  
Вдыхая жизнь в пустую оболочку,  
Так в пламени все пламенем горит,  
Так желчь все растворяет до кусочка.

Из каждой вещи извлекая суть,  
Сводя громоздкость массы к чистым формам,

Пуститься с облегченной ношей в путь  
Она спешит, взмахнув крылом узорным.

Универсализирует она  
Случайности, сводя их вместе разом,  
Чтоб их, обретших жизнь и имена,  
Постиг через посредство чувств наш разум.

---

## О ПОЭЗИИ ИЛИ ИСКУССТВЕ

---

Люди общаются с помощью звуков, и прежде всего слуховой памяти, природа оставляет у них впечатление видом границ и поверхностей предметов, который она представляет зрению. Зрение помогает ей придать им значение и надлежащий вид и таким образом создает условия для запоминания звуков, запахов и пр.

Далее, искусство в целом, то есть живопись, скульптура и музыка,—посредник и примиритель природы и человека. Это возможность очеловечивания природы, возможность внедрения человеческих мыслей и страстей во все явления, которые человек созерцает: цвет, форма, движение и звук—это элементы, которые объединяют искусство, сливаясь в единую нравственную идею.

Простейшее искусство—это письмо, простейшее, если мы станем рассматривать его цель, абстрагируя ее от различных способов воплощения на тех стадиях прогресса, пример которых мы встречаем уже на самых низших ступенях цивилизации. Во-первых, это простейшая жестикуляция, затем—четки или вампум<sup>1</sup>, далее—пиктограммы, затем—иероглифы и, наконец, буквы алфавита. Все они суть способы внедрения человека в природу или же замены слышимого видимым.

Так называемая музыка диких племен так же мало заслуживает названия искусства, как не пригодна она для слуха. В ее простейшем виде это выражение страсти в звуках, которые порождает сама страсть, наивысший ее вид поднимается лишь до осмысленного воспроизведения этих звуков при отсутствии порождающей их причины, так что дает удовольствие по контрасту, например различные боевые кличи в победных и триумфальных песнях.

Поэзия тоже явление чисто человеческое, ибо все ее материалы хранятся в душе и все ее результаты предназ-



начены для души. Но она — апофеоз предыдущего состояния, в котором, возбуждая живые ассоциации, сама страсть подражает порядку, а возникший в результате этого порядок порождает страсть и таким образом возвышает душу, делая ее чувства объектом для размышлений<sup>2</sup>. Равно поэзия, восстанавливая зрительные образы и звуки, которые сопровождали удовольствие, испытанное посредством страстей, насыщает их интересом, безотносительным к ним самим, и одновременно умеряет страсти силой власти, которой обладают все отчетливые образы над человеческой душой. Так поэзия становится первой ступенью искусства в той мере, в какой она способствует воспроизведению и выражению природных форм и приспособлению их к чувствам и разуму. И все же, однако, поэзия может действовать лишь посредством членораздельной речи, которая присуща только человеку.

Во всех языках есть слово, которое определяет речь как свойство, противопоставляющее человека природе. Это слово «животный» в его первоначальном значении, а далее — «немой» или «безмолвный», они не передают отсутствие звука вообще, а только отсутствие звука членораздельного.

Когда внешний образ преобразуется в душе человека в разумную членораздельную речь, тогда начинается искусство. Но, пожалуйста, обратите внимание на то, что я особо подчеркиваю слова «в душе человека», желая полностью исключить любые реакции, общие для человека и всех других обладающих ощущениями существ, а значит, ограничиваясь результатом, который возникает из гармонии животных ощущений и человеческой способности суждения. При этом источником удовольствия становится не воплощенное перед нами явление, но то, что это явление воплощает. В этом смысле для религиозного наблюдателя сама природа есть искусство Бога, и по той же причине само искусство можно было бы определить как посредника между мыслью и вещью или, о чем я уже упоминал, как союз того, что есть природа, с тем, что есть исключительно человеческое. Оно — образный язык мысли и отличается от природы единством всех частей, объединенных в одну мысль или идею. Поэтому и сама природа казалась бы нам произведением искусства, если бы мы могли видеть, что мысль в ней равно присутствует и в целом и в каждой его части, а произведение искусства было бы ее соответствием, если бы оно верно передавало мысль, и соответствием многообразным благодаря многообразию частей, которые она объединяет в единое целое.

И если мы будем считать термин «безмолвный» противопоставлением не звуку вообще, но членораздельной речи, старое определение живописи и в самом деле окажется истинным и наилучшим определением всех изящных искусств: *muta poesis*—безмолвная поэзия, или поэзия вообще. А поскольку все языки совершенствуются в постепенном процессе десинонимизации слов первоначально равнозначных, я лелею мысль о том, чтобы использовать слово «поэзия» как общий термин, а тем видам поэзии, которые не относятся к *muta poesis*, дать обычное название—«стихи», тогда как для всех остальных видов, которые составляют изящные искусства, общим определением стало бы следующее: они, как стихи, должны выражать разумную цель, мысли, концепции и чувства, которые рождаются в человеческой душе, но, в отличие от стихов, воплощают их не в членораздельной речи, а, подобно природе или божественной воле, в форме цвета, величине, пропорции или же в звуке, то есть в паузе, или в молчании, или музыке.

Итак, мы можем сказать: кто же когда-либо думал иначе? Все мы знаем, что искусство подражает природе<sup>3</sup>. И несомненно, истины, которые я надеюсь высказать, были бы бесспорными трюизмами, если бы все люди подразумевали одно и то же, произнося слова «подражать» и «природа». Но поверить в это означало бы льстить человечеству в целом. Во-первых, что значит «подражать»? Восковой отпечаток—не подражание, но копия печати. Подражание—это сама печать. Далее, для того чтобы создать философскую концепцию, мы должны найти скрытую суть, тепло, спрятанное во льду, невидимый свет и пр., тогда как для практических целей нас может интересовать всего лишь внешний облик. Достаточно того, что с точки зрения философии мы понимаем, что в любом подражании должны сосуществовать два элемента, и не только сосуществовать,—их следует воспринимать как сосуществующие. Эти два элемента—сходство и непохожесть или сходство и различие; в любом подлинном произведении искусства должен присутствовать союз этих противоположностей. Художник может придерживаться любой точки зрения, какая ему нравится, но при одном условии, а именно: чтобы был ясно виден желаемый результат—сходство в различном и различие в схожем и примирение обоих в едином целом. Если у нас будет сходство с природой без какого бы то ни было различия, результат будет отвратительным, и чем больше будет заблуждение, тем более мерзок итог. Почему так неприят-

ны восковые изображения как женщин, так и мужчин? Потому что, не находя в них движения и жизни, которых мы ожидали, мы бываем неприятно поражены; как будто бы столкнулись с ложью, а мельчайшие подробности, которые еще недавно интересовали нас, теперь делают отход от истины все более ощутимым. Вы начинаете с ощущения реальности, а затем разочаровываетесь и раздражаетесь, сознавая, что вас обманули, тогда как, видя истинное подражание природе, вы начинаете с признания абсолютного различия, а затем при каждом малейшем намеке на сходство с природой все более приближаетесь к истине. В основе всего этого, несомненно, лежат боязнь лжи и любовь к истине, эти врожденные человеческие свойства. Танец в греческой трагедии покоился на этих принципах, и я глубоко симпатизирую грекам (среди которых эта сторона греческих театральных представлений была особенно популярна), когда я вспоминаю, какое удовольствие я испытал, видя танец на музыку Чимарозы в сцене битвы Горациев и Куриациев<sup>4</sup>.

Во-вторых, что касается природы. Мы должны подражать природе. Да, но чему в природе? Всему? Нет, только прекрасному в природе. Тогда что такое прекрасное? Что такое красота? Вообще говоря, это единство множества, единение различного, а конкретнее, это союз формы (*formosum*) и энергии. В неживой природе это слово зависит от правильности формы, первый и наиболее примитивный вид которой — треугольник с его вариациями (в кристаллах, в архитектуре и др.). В органической природе правильность формы сама по себе не дает ощущения строгости, к тому же эта форма важна лишь сама по себе. Эту красоту можно легко обнаружить и в предмете, неприятном нам, в котором пропорциональность частей является основой целого, прекрасное, в отличие от приятного, не возникает на основе ассоциации, но иногда, напротив, — из разрыва ассоциативных связей. Прекрасное равно присуще и отдельным людям и народам и, как уже было сказано, не связано с понятием добра, соответствия или пользы. Ощущение прекрасного интуитивно, а сама красота — это все то, что возбуждает удовольствие, не возбуждая интереса и даже, напротив, подавляя его<sup>5</sup>.

Если художник копирует внешние черты природы (*natura naturata*<sup>6</sup>), какое это напрасное соперничество! Если он исходит лишь из формы, которая, как он полагает, отвечает его представлениям о прекрасном, какое неправдоподобие возникает в его произведениях (например, в

полотнах Киприани!). Поверьте мне, вам следует совершенствоваться в изображении сути (*natura naturans*)<sup>7</sup>, а это предполагает соответствие природы и души человека<sup>8</sup>.

Мудрость природы отлична от человеческой мудрости одновременностью замысла и исполнения, мысль и ее результат суть одно, они возникают вместе, акта мышления не существует, а значит, нет и моральной ответственности. У человека есть мышление и свобода выбора, поэтому он — венец творения. В природных явлениях как в зеркале представлены все возможные элементы, этапы и процессы душевной деятельности, предшествующей сознанию, а значит, полному осуществлению акта мышления, а человеческий разум — это фокус, в котором собраны лучи умственной деятельности, рассеянной по всем явлениям природы. Далее, тайна гениальности в изящных искусствах состоит в том, чтобы расположить эти явления, обобщить и приспособить к человеческой душе, с тем чтобы вывести из самых их форм или же привнести в них те нравственные выводы, которым они соответствуют, сделать внешнее внутренним, внутреннее внешним, сделать природу мыслью, а мысль природой. Осмелюсь добавить также, что творец должен влиять на чувства, что плоть должна стремиться превратиться в дух, что она по сути своей и есть дух.

В любом произведении искусства есть примирение внешнего и внутреннего, сознание внедряется в бессознательное и проявляется в нем. (Сравните буквы, вырезанные на памятнике, с фигурами, образующими этот памятник.) Гением мы назовем человека, который соединяет и то и другое. По этой причине он должен черпать из того и другого. И потому же в гении всегда есть бессознательная деятельность. Более того, это и есть сама гениальность гения. И в этом заключено истинное объяснение того правила, что художник сначала должен отделить себя от природы, с тем чтобы по-настоящему вернуться к ней. Почему? Потому что, если бы он начал просто копировать, он создал бы всего лишь маски, а не дышащие жизнью образы. Из собственной души он должен извлечь формы согласно строжайшим законам разума, для того чтобы создать в себе тот союз свободы и закона, то соединение, в котором отождествляются покорность закону и воплощение этого закона в непосредственном порыве. Это тождество объединяет его с природой и помогает понять ее. Он просто на время удаляется от нее, чтобы его собственный дух, который имеет одну с ней основу, мог постичь ее немой язык и его основные символы, прежде

чем он поймет их бесконечные сочетания в природе. Но чтобы приобрести не формальные знания (безжизненные технические правила), а живые и животворные идеи, которые содержат свое собственное доказательство, уверенность в том, что они суть одно с первопричинами природы, а его сознание — фокус и зеркало для того и другого. Ради этого художник на время отказывается от объективной реальности, чтобы вернуться к ней вновь, когда он будет в полной гармонии с ее внутренней сутью. Ибо все, что мы видим, слышим, чувствуем и осязаем, есть и должно быть в нас самих, а значит, у нас нет разумного выбора между ужасными и (слава богу!) почти невозможными мыслями о том, что все вокруг нас только мираж, или что жизнь, которая внутри нас, присутствует и во всем вокруг, или что знать — означает быть похожим; когда же мы говорим о внешних явлениях как о явлениях внутри нас, познавать их, согласно Платону, означает вспоминать. Художник должен подражать тому, что внутри явления, тому, что действует в форме и облике и вещает нам посредством символа (*Natur-geist*)<sup>9</sup> или духа природы, как мы бессознательно подражаем тем, кого любим, ибо только так мы можем надеяться создать произведение истинно природное по содержанию и истинно человеческое по результату. Идея, которая объединяет формы, сама не может быть формой. Она выше формы, она есть суть, универсальное в индивидуальном или сама индивидуальность — мгновенный отблеск и проявление внутренней силы

У всего живущего, как и у каждого отдельного этапа любого явления, есть свои моменты самовыражения, если мы устраним разрушительную силу случайности. Задача искусства и состоит в том, чтобы устранить подобные случайности из образов детства, юности или старости, у мужчин или женщин. Вот поэтому-то хороший портрет всегда абстрагирование от личности, это изображение, для того чтобы вспомнить об оригинале, а не для того чтобы сравнивать его с оригиналом. Это объясняет, почему сходство в очень хорошем портрете не всегда признают, причина в том, что некоторые люди не умеют абстрагировать, особенно это относится к родственникам и друзьям изображенного, на которых близкое общение накладывает особый отпечаток. И все, что кажется живым, находится в определенном отношении к жизни, подтверждает свое присутствие, как, например, в металлических кристаллах или в гниущем растении.

Очарование и неизбежное свойство скульптуры заклю-

чено в единстве впечатления. Но материал живописного полотна более удален от природы, и поэтому ее границы шире. Свет и тень раскрывают как внешнюю, так и внутреннюю жизнь явления со всеми ее случайностями, тогда как в скульптуре проявляется лишь внутренняя его суть. И тут я могу заметить, что объекты произведений искусства, скульптуры или живописи нужно выбирать так, чтобы их можно было выразить и передать средствами этих жанров. Более того, их нужно выбирать так, чтобы они трогали зрителя своей правдой, красотой или возвышенностью, а значит, чтобы они обращались и к разуму, и к чувствам, и к рассудку. Особенность впечатления, которое они производят, можно вывести или из цвета, или из формы, или из пропорциональности и соответствия, или из волнения и нравственного воздействия, или из всего вместе взятого. Те произведения, которые и в самом деле сочетают все эти источники, следует предпочесть всем остальным.

Подражание древним должно быть очень избирательным, оно может иметь вредное влияние на современную скульптуру: во-первых, потому, что такое подражание всегда стремится сосредоточить внимание зрителя на внешних свойствах, а не на мыслях, во-вторых, потому, что в соответствии с этим оно ведет к самоуспокоению художника, он довольствуется несовершенной телесной формой и сосредоточивает свое внимание только на идеях силы и величия, в-третьих, поскольку оно заставляет сочетать две несовместимые вещи, а именно современные чувства и античные формы, в-четвертых, потому, что оно говорит языком, так сказать, научным и мертвым, незнакомые звуки которого оставляют простого зрителя холодным и безучастным, и, наконец, потому, что оно непременно вызывает пренебрежение мыслями, эмоциями и образами, представляющими более глубокий интерес и более высокие достоинства, в которых выражена материнская любовь, любовь между сестрами и братьями, милосердие, очеловечивание божества,—образами Святой девы, Апостолов, Иисуса.

Художественные принципы в скульптурном портрете великого человека должны быть воплощены в изображении подлинного достоинства, и я не могу не думать, что искусное применение современного платья придало бы разнообразие и больший эффект, которого лишает изображение слепая приверженность к греческому или римскому костюму. Я полагаю, что мы встречаем столько аллегорических изображений в монументах именно потому, что

художники убеждаются в непригодности греческих моделей для изображения многих современных объектов. Живопись была, так сказать, новым искусством, и поскольку она не была затронута подражанием старым моделям, то стала выбирать свои собственные объекты изображения, а потому возвысилась до орлиного полета. Новые области, по-видимому, открыты современной скульптуре для символического изображения цели жизни, как это сделано в памятниках Гаю, детям Чентри в Уорчестерском соборе и пр.<sup>10</sup>.

Более всего отлична от природы архитектура. В ней мы находим всю мощь замысла, она как бы объединяет в себе скульптуру и живопись. Она показывает величие человека и в то же время учит его смирению.

Музыка — наиболее человеческое из всех изящных искусств, у нее почти нет аналогов в природе. Она привлекает прежде всего тем, что доставляет приятные слуховые ощущения, но тут необходимы ассоциации: музыка возбуждает воспоминания о прошлом, сочетая их с интеллектуальным восприятием размера и ритма. Любое человеческое чувство больше и величественнее, чем побудившая его причина, это и есть, как я полагаю, доказательство того, что у человека есть предназначение более высокое, а именно — оно воплощено в музыке, в которой всегда есть еще что-то, кроме непосредственно выраженного.

Я осмелюсь заметить, что все произведения искусства требуют, чтобы удовольствию от новизны отводили надлежащее место. Это удовольствие проистекает из отождествления двух противоположных элементов — сходства и различия. Если среди разнообразия не будет какого-то объекта, на котором можно сосредоточить внимание, непрерывная череда разных впечатлений не позволит разуму заметить различие отдельных явлений, и единственное, что останется, будет смена впечатлений, которая произведет тот же эффект, что и сходство.

Это ощущение мы испытываем, когда при поездке в дилижансе перед нашим неподвижным взором мелькают деревья или изгороди или когда перед нами маршируют ряды солдат, а мы не можем остановить взгляд ни на одном из них. Для того чтобы умственные занятия доставляли нам удовольствие, всегда нужно соблюдать принцип единства в многообразии, а само многообразие не должно быть настолько чрезмерным, чтобы утомлять нас. Это единство в многообразии всегда формулировалось как принцип прекрасного. Равным образом оно является источником удовольствия; и в самом деле, это высший

термин, включающий и то и другое. Что же служит разделяющим и отличающим их признаком?

Вспомним, что существует различие между вечной формой и очертаниями, как навязанными извне, последняя является смертью или тюрьмой явления, первая — самосозерцающая и саморазвивающаяся сфера действия. Искусство должно быть сконцентрированным образом самой природы. Далее, полнота природы не имеет характерных черт, подобно воде, которая чище, когда у нее нет ни цвета, ни запаха, но это лишь высшая форма, а не все целое. Произведение же искусства должно показать целое *ad hominem*<sup>11</sup>, поэтому каждый этап развития природы имеет свой идеал и стремится возвыситься до совершенной формы, до гармонизированного хаоса.

Идее жизни необходима борьба или победа, подобно тому как добродетель заключается не просто в отсутствии порока, но в преодолении его. Так и прекрасное. Вид того, что подчинено и завоевано, увеличивает силу воздействия и удовольствия. Именно этого должен добиваться художник при изображении фигуры или того, что ее окружает; кроме того, он должен соблюдать принцип дополнения и контраста.

Помня об этом, отметим кажущееся тождество тела и духа у детей и как следствие этого красоту первого, начинающегося их разделения в отрочестве и борьбу их в юности: тогда тело вначале становится безразличным, затем требует, чтобы в нем просвечивал ум, и, наконец, все, что представляется только телом, приобретает почти что вид экскрементов.

---

## О РАЗЛИЧИИ ОСТРОУМНОГО, СМЕШНОГО, ЭКСЦЕНТРИЧНОГО И ЮМОРИСТИЧЕСКОГО.

---

I. Пожалуй, самое важное в человеческой умственной деятельности — способность выделять различия в подобном и общее в различном. Из последнего и берет свое начало юмор. Вообще говоря, юмор — это необычная связь мыслей или образов, производящая эффект неожиданного и тем доставляющая удовольствие. Эта связь может быть и реальной; в самом деле, существует остроумие в науке; правда, когда объек-



том его становится научная истина, а не просто забава, мы обычно определяем это более высоким термином. Но когда мы говорим об остроумии в общепринятом смысле, эта связь по большей части лишь внешняя, скоропреходящая—связь мыслей, слов или образов. Наш Батлер<sup>1</sup> прославился первым, пример второго—талант Вольтера, третье чаще всего называется воображением—в нем состоит своеобразие шекспировского остроумия. В любом монологе Фальстафа легко обнаружить это остроумие образов. Мимолетность отнюдь не вредит остроумию и не означает, что его нельзя анализировать. Добавим, что остроумие мысли свойственно итальянцам, остроумие словесное—французам, остроумие образов—англичанам.

II. Смешное ради смешного, лишенное нравоучительного содержания, морали, даже представленное таким по воле самого автора,—это просто шутка. Откровенно нелепое, смехотворное или просто смешное апеллирует исключительно к способности понимать и чувствовать. Находясь в поле зрения или слуха, оно связано с фантазией, но, не тяготея ни к разуму, ни к нравственному чувству, оно чуждо воображению. Полагаю, Аристотель уже достаточно точно определил смешное—это нечто состоящее из (или зависящее от) того, что существует вне соответствующего ему времени и места и не несет боли или страдания. Здесь *несоответствие*—положительная характеристика; отсутствие страдания—отрицательная. Ни понимание само по себе без объекта чувства, например простая, понятнейшая ошибка или глупая выходка, ни какой-либо внешний объект, если он не соотносится с пониманием, не могут создавать поэтически смешного. Но и в нелепых кривляньях тела, вызывающих грубый смех, есть легкая персонификация, действующая на зрителя, быть может, чисто подсознательно, как проявление интеллектуального характера. Отсюда слабое и неполное впечатление от рассказов о животных. В них достигается понимание, но они не затрагивают чувств. Следовательно, просто смешное преследует свою собственную цель. Там же, где начинается серьезная или претендующая на серьезность сатира, как бы комична она ни была,—там кончается добродушный смех, он становится сардоническим. Это явственно ощущается у Юнга<sup>2</sup>, нередко—у Батлера. По-настоящему комическое жжет как крапива.

III. Когда слова или образы представлены в необычном сопоставлении—именно сопоставлении, а не связи,—сама необычность этого создает образ эксцентричный или

гротескный; такой прием иногда используется в архитектуре, в мелком орнаменте; вопрос этот чрезвычайно интересен для изучающих психологию изящных искусств.

IV. В истинно смешном есть явная диспропорция между определенным действием и определенной целью или диспропорция самой цели, заключенная в обстоятельствах, в которых оказывается человек; гораздо труднее дифференцировать юмор. Для этого прежде всего нужно установить грани его отличия от рассмотренных типов смешного. Юмор выделяется среди других видов остроумного, которые безличны, не окрашены индивидуальным пониманием и чувством. Никакая комбинация мыслей, слов или образов сама по себе не рождает юмора, пока она не окрасится личным свойством характера человека. Сравните комедийные образы Конгрива<sup>3</sup> с Фальстафом из «Генриха IV» или с капралом Тримом, дядюшкой Тоби и мистером Шэнди Лоренса Стерна<sup>4</sup>; или, наконец, возьмите прелестные записки Болтуна, написанные Стилем<sup>5</sup>, и вы почувствуете эти грани лучше, чем если бы я взялся за разъяснения. А вот еще примеры (на этот раз взятые из сочинений одного и того же писателя): с исключительно тонким юмором изображены у Смоллета<sup>6</sup> лейтенант Баулинг, честнейший валлиец Морган, Мэтью Брэмбл; напротив, в Перигрине Пиле обилие экстравагантных шуток временами снижает юмор до гротеска. Короче, мы видим, что связанные друг с другом свойства смешного могут ложно восприниматься нами как юмор, вместе с тем свойства эти лишены внутреннего движения. Суть юмора заключена в самом слове, заимствованном из теории гуморальной патологии, что столь превосходно выражено в стихах Бена Джонсона<sup>7</sup>:

Так, в каждом теле постоянно,  
Отнюдь не зря, а по причине веской,  
Круговорот свой совершают четыре жидкости—  
Кровь, флегма, желчь светлая и черная,—  
И все четыре гумором зовутся.  
Они-то, если можно так сказать,  
Характером и нравом управляют.  
Когда какая-то особенная сила  
Так овладеет человеком, что смешает  
Все склонности его, и цели, и желанья,  
Сосредоточив их в потоке мощном,—  
Тогда о гуморе его судить возьмемся.

Отсюда возникает сходство между юмором и пафосом, что так бросается в глаза, когда читаешь Стерна и Смоллета; этим же объясняется особая симпатия, которую мы испытываем по отношению к человеку, наделен-

ному юмором, или к человеку, который страстно отдается любимым занятиям — хобби. Начнем с того, что человек с юмором вызывает уважение потому, что в основе его характера отсутствует страсть к какой-либо выгоде, хотя в воображении он может рисовать любые выгодные для себя ситуации: так, невероятно простодушный человек воображает себя знатоком света и гордится тем, что знает, чем этот свет дышит; человек, обладающий истинным юмором, глубоко понимает тщету и пустоту земного, он сознает несоответствие жизненной комедии тому божественному, что заложено в нас. Вот почему все отвратительное и гадкое, направленное на удовлетворение корыстных интересов, вызывает у такого человека юмор и в то же время он легко прощает и оправдывает проявления обыкновенной глупости, ибо она лишена эгоизма. Такое отношение к жизни опасно для него, особенно когда речь идет о вопросах нравственного характера, — это прекрасно показано Стерном.

Пожалуй, о юморе достаточно, можно было бы ограничиться сказанным, однако приходится помнить, что вовсе не любая доминирующая черта характера, пусть даже не ограниченная моральным чувством, как, скажем, преступная наклонность, способна наделить человека юмором, сделать его юмористом. Так, в самом деле, что же это такое? Нечто включающее многие свойства характера? Или одно общее для всех людей свойство, которое можно было бы назвать склонностью к юмористическому? Я не готов дать исчерпывающий ответ на этот вопрос, даже если бы мне позволяло время; но думаю, что такое свойство существует, что оно имеет определенное отношение к категории общего и универсального, с помощью которого конечное великое можно идентифицировать с малым или малое — с конечным великим, так что и то и другое — ничто в сравнении с бесконечностью. Малое представляется великим, великое малым, а рушится и то и другое, ибо все едино перед лицом бесконечности. «Совершенно без причины, братец Тоби, ученые люди пишут о длинных носах». Я бы предложил поэтому выразить это так: когда конечное рассматривается в контексте бесконечного, тогда-то, сознательно или бессознательно, рождается юмор. По крайней мере в высоком юморе всегда есть намек на связь с некой общей идеей, по природе своей не конечной, но конечной по форме; она воспринимается нашими чувствами как нечто забавно непропорциональное тому, что представляется или обыгрывается. Наделенные юмором писатели, как, например, Стерн,

сначала восхищают, но под конец впадают в противоречия и кончают ничем.

То, что в такой дефиниции юмора, природы его происхождения есть доля истины, несомненно, ибо невозможно представить себе человека с юмором, который не наделял бы своего любимого конька, подобно мистеру Шэнди, чертами всеобщего, быть может, даже универсального характера; юмор для такого человека не средство достижения корыстных целей, юмор существует ради юмора, как у дядюшки Тоби; юмор — это состояние души, ее трудно определяемая одаренность, талант, который придает насмешливую остроту всему, что она в себя впитывает повседневно и ежечасно, а вместе с тем в человеке с юмором нет ничего особенного, он, так же как и мы, сбивается с пути, делает промахи, совершает ошибки.

В современной литературе наибольшим глубокомыслием отличается английский юмор, но самый воздушный, самый идеальный юмор свойствен литературе испанской. Древние авторы не знали юмора в нашем понимании. Сократ или, скорее, Платон его устами слегка касается понятия юмора в диалоге «Пир»<sup>8</sup>, когда рассуждает о единой основе трагического и комического.

---

## ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДРАМЫ

---

Определение драмы заложено в ее названии. Вместо того чтобы просто рассказывать о действиях людей, она показывает людей в действии, а если все же рассказывает, то — показывая. В соответствии со своим назначением — настраивать нас на серьезный или на веселый лад — драматическое произведение именуется трагедией или комедией; если же оно предназначено вызывать и те и другие настроения, то трагикомедией или смешанной драмой. Из истории о происхождении драмы известно то, о чем мы могли бы заключить и помимо предания, исходя только из свойств человеческой природы на определенных ступенях общественного развития.

Представим себе существующее во времена войн и многочисленных потрясений маленькое, управляемое народом государство, в котором из страха перед нападением

многочисленных соседей значительная часть населения сосредоточена в одном городе и в котором установившейся религией является местный политеизм, а именно обожествление умерших героев и персонифицированных сил природы, причем иногда они разделены, но чаще совмещены в одном лице, так что бог является одновременно и героем преданий и символом какого-то явления природы или одним из ее духов. Следует отметить, что политеизм у не имеющего письменности народа почти неизбежно сочетается с культом героев. О каком-нибудь великом воине или о человеке, чрезвычайно много сделавшем для своей родины, должны были думать, что его вдохновляет или защищает некая сила сродни божественной, и либо он мог получить имя в честь этой силы, либо ее начинали именовать в его честь, а через несколько поколений различие между ними стиралось. Так, Юпитер был олицетворением неба и одновременно царем Крита. От гимнов, которыми сопровождалась установленные жертвоприношения этим богам-героям, ведет свое происхождение трагедия, отсюда же и ее название. Козел был жертвой, приносимой Вакху, богу вина, и трагедия впервые появляется в истории как козлиная песнь (греч. *tragu ode*).

Мы усвоим себе чрезвычайно неточные и поверхностные представления, затемняющие связь трагедии с этими козлиными песнями, если будем полагать, что древние пели хвалу Вакху теми словами, которые Драйден приписал Тимофею в своей знаменитой «Оде на Александров пир»<sup>1</sup>. Оправдано ли общим планом оды включение этой застольной песни и добился ли поэт желаемого эффекта, я судить не берусь, но сама по себе она чрезвычайно бестактна. Тимофей был бы весьма скучным и неуклюжим льстецом, если бы перед Александром, гордившимся тем, что он сын Юпитера от смертной, перед Александром — покорителем всей Индии он в песенной хвале Вакху, тоже сыну Юпитера от смертной и тоже покорителю всей Индии, забыл о боге и преподнес вместо этого заурядный панегирик винопитию.

Нет! У древних Вакх, или Дионис, был одним из самых грозных и таинственных божеств. В своем земном обличье он покорил и просветил Индию, а в аллегорическом смысле (в узком и общедоступном понимании) он был символом праздника, но в мистериях ему поклонялись как олицетворению стихийных сил вселенной, которые, не будучи отчетливо осознаны, действуют посредством человеческих страстей и радостей, и он олицетворял скорее причину и условие мастерства и изобретательности, неже-

ли их результат,—этим он отличается от Аполлона и Минервы, которые олицетворяли у древних причинное и целенаправленное мышление, проявляющееся в природе. Поэтому, а также потому, что традиция отводила Вакху роль завоевателя новых земель, ему поклонялись и как главному вдохновителю людей героического темперамента и характера, причем считалось, что этих свойств нельзя достичь никакими ухищрениями и никакой дисциплиной, но что они являются собой врожденный и божественный дар, то самое величие, которое превышает благоразумия и недоступно ему,—отсюда происходит и почитание Вакха как божества неистовых и грозных страстей, а также порожденных ими поступков и событий.

Обычно в праздничных гимнах голоса звучали то хором, то по отдельности, а то перекликаясь. Те части гимна, которые повествовали о деяниях самого бога или о тех деяниях, на которые он подвиг людей из мести или в награду, были по звучанию ближе к оживленному диалогу, чем части религиозные и лирические. В простых и неразвитых обществах события всегда воспринимаются и передаются с высоким драматизмом, и задолго до того, как сложилось общее представление о драме, повествовательные части гимна уже превратились в своего рода героические речитативные диалоги. Так как именно они интересовали и волновали зрителей и слушателей больше всего, их постепенно стали отделять от лирических и хоровых частей; вскоре каждый певец начал исполнять определенную роль и, говоря от лица героя, полностью вживаться в его образ. Далее очевидно, что интерес публики увеличится, если создать более полную сценическую иллюзию, а этому способствовало появление в costume актера деталей, характерных для его персонажа; последнее было удобно и потому, что большинство зрителей сразу понимало, какой именно герой произнес те или иные слова. Таким образом, мы уже имеем трагедию в ее первоначальном виде, то есть в том самом виде, в каком она сохранялась до Эсхила. Для него впервые воздвигли придуманную им же сцену, и, по свидетельству Витрувия<sup>2</sup>, он первый открыл законы перспективы и применил их к театральным декорациям. Мы употребили слово «постепенно», но «постепенно» не всегда означает «медленно». Если образ правления в государстве свободный, а условия благоприятные, то усовершенствование следует за усовершенствованием с удивительной быстротой. Это относится к становлению греческой трагедии, основные особенности которой предопределены самим ее происхож-

дением: обрядовую часть трагедии всегда исполнял хор, а темой ее могли служить только общеизвестные сказания о богах и героях. На ранних своих ступенях история Греции неотделима от ее религии, и для простых людей греческие трагедии служили своего рода Библией или библейскими наставлениями. У нас вскоре будет случай убедиться, что в совершенно иное время, при господстве иной религии и при ином государственном устройстве сходные обстоятельства привели к сходным результатам. Комедия появилась в более поздний период и по другим причинам, но почти сразу — в завершенном виде, поскольку следовала образцам, уже сложившимся в процессе становления трагедии. Комедия еще в большей степени, чем трагедия, обязана своим возникновением городу, грубым нравам и демократическому правительству. Дуэли не существовало. Покушение на жизнь своих сограждан рассматривалось и каралось не только как убийство, но и как опасное преступление против государства. Поэтому высмеивание было важнейшим орудием нападения и защиты. Во все времена, но в особенности во времена не слишком утонченных манер, высмеивание располагает людей к мимикрии. Так, например, жители Новой Голландии<sup>3</sup>, чье скудоумие повергло в меланхолию многих завязтых филантропов, в совершенстве владеют искусством мимикрии и пользуются ею с таким мастерством, которое вызвало бы бурю аплодисментов даже в театрах Европы.

От сильного чувства, вызванного конкретным фактом, нельзя избавиться посредством общих рассуждений, они правдоподобны, ибо общие законы выводятся из обобщения свойств для всех вещей, и тем не менее ложны, так как *общая* логика, будучи с необходимостью правдоподобной, не является универсальной и все же в приложении к конкретному случаю рассматривается как таковая. Сожаление и угрызения совести есть чувства по сути разные, а не видоизменения или степени одного и того же чувства; нам достаточно в одиночестве спокойно и искренне проанализировать себя, чтобы в этом убедиться, и тогда никакая насмешка не заставит нас выкинуть это утверждение из головы, никакая софистика не разубедит нас, и страх показаться невежественными или философски необразованными не уменьшит нашего знания.

Когда мы отчетливо осознаем, что наши желания сопротивляются тягостным и бедственным для других людей или для нас обстоятельствам или событиям, мы испытываем сожаление. Это относится, например, к недавнему опасному заболеванию великого и дружественно-

го философа<sup>4</sup>,— сама мысль о его личности и характере заставляет меня содрогнуться от тягостного чувства такого несоответствия, ибо теперь я обращаюсь к вам, находясь в тех самых стенах, которые помнят, как часто и в течение какого длительного времени вы внимали ему здесь; он сообщал вам новые взгляды и новые истины, и на их восприятие так сильно влияла сама его яркая индивидуальность, что преклонение перед умственной мощью учителя и глубочайшее уважение к нему зачастую сливались и смешивались в едином чувстве восхищения и любви. Я впал в соблазн и отклонился от темы, но отклонился только с точки зрения рассудка, ибо здесь, в этих стенах, речь моя невольно потекла по пути, прямо указанному сердцем; однако в тех случаях, когда пример поглощает или затмевает изначальный тезис, последствия оказываются прискорбными: говорящий вынужден неуклюже возвращаться к прежнему и заново формулировать исходные положения. Я же имел в виду сказать следующее: если нечто происходит помимо нашего желания и без нашего участия, то сожаление далеко отстоит от угрызений совести; и точно так же казалось бы разумным различать эти чувства, если нечто произошло помимо нашей воли, но при нашем непосредственном участии. Однако здесь все обстоит по-другому. На самом деле во втором случае мы не более пренебрегаем различием или смазываем его, чем в первом; и все же почти всегда, какими бы безупречными мы себя ни чувствовали, к нашему сожалению будет примешиваться нечто большее, чем сожаление, и если не муки совести, то их призрак или подобие будут смущать и отягощать душу. Возможно, смысл этого явления состоит в том, чтобы дать нам понять: пусть даже за прямую и непосредственную причину несчастья мы ни в коей мере не несем моральной ответственности, оно все же может быть (и зачастую является) следствием какого-то морального проступка, совершенного нами в далеком прошлом. Ибо зачем должно мне стыдиться того, чего не приемлет и от чего содрогается рассудок, но что так или иначе принудило все народы земли склониться перед своей непостижимой реальностью,— может быть, провинность, совершенная много веков назад, была причиной несчастья. Эти размышления порождены тем, что сегодня утром, готовясь предстать перед вами, я ощущал глубокую подавленность и моя тягостная неудовлетворенность собой граничила с муками совести. Я не мог не сознавать, какому испытанию я подверг вашу доброту и долготерпение во время



предыдущей своей лекции<sup>5</sup>. Причиной тому было тяжелое, по сию пору не вполне излеченное недомогание и порожденное им смутное состояние ума— оно помешало мне правильно выбрать и достаточно сжато представить материал, разбросанный по многочисленным страницам обширного и целостного труда, куда в разрозненном виде входят и эти лекции; самые же интересные из отобранных мною страниц должны были показаться смешными из-за несоответствия сути и стиля изложения, поскольку прочесть их достаточно громко мне помешала моя тогдашняя слабость; но зато не менее избавиться от удручающего презрения к себе я не могу, и, поскольку сейчас, пока я говорил перед вами, мой ум успел обрести свою обычную живость, я почувствовал сильнейшее желание (а посредством этих слов и удовлетворил его) заглазить ваше разочарование от предыдущей лекции и внушить вам надежду на то, что последующие мои лекции будут более достойны вашего внимания.

---

## ГРЕЧЕСКАЯ ДРАМА

---

Поистине примечательно то, что именно Платон, чьи философские и религиозные взгляды были в диковину у него на родине и прямо противостояли учению о конечности всех вещей,— Платон, этот провозвестник и предтеча эпохи протестантизма, в своем диалоге «Пир»<sup>1</sup> выступил с оправданием и защитой нашего соотечественника Шекспира. Согласно его рассказу, после того как одни гости уже разошлись по домам, а другие уснули, бодрствующими оставались только Сократ, Аристофан и Агафон<sup>2</sup>, которые пили из большой чаши, передавая ее по кругу, причем Сократ вынудил своих собеседников признать, хотя и с большой неохотой, что всякий гений обязан с равным совершенством проявлять себя как в трагедии, так и в комедии и что искусный трагический поэт должен обладать также и комическим даром. Поскольку такой подход шел вразрез со всеми теориями древних и явно противоречил их опыту, совершенно очевидно, что Платон сосредоточил свой умственный взор на самой сущности драмы (вне зависимости от форм ее, обусловленных местом и временем). В

другом диалоге он даже обосновывает данное утверждение, заявляя, что противоположное познается с помощью противоположного и что борьба противостоящих сил только укрепляет обе стороны, обнаруживая суверенное господство каждой и во владениях соперничающего начала<sup>3</sup>.

Однако в одном отношении между комедией Шекспира и древней комедией существует полное сходство: и та и другая идеальны. Нагляднее всего расчленяющий дух греческого искусства предстает в том, как древняя комедия противопоставлялась древней трагедии. Но так как непосредственная борьба противоположных начал подразумевает общую для них арену, то оба они были близки к идеалу, а именно: комедия Аристофана столь же воспаряла над смехотворными проявлениями действительности, сколь трагедия Софокла<sup>4</sup> возвышалась над бедствиями и страстями реальной жизни. Во всем же прочем они антиподы: трагедия—это поэзия, преисполненная глубочайшей серьезности; комедия—это поэзия, брызжущая беспредельной веселостью. Серьезность заключается в сведении воедино и устремлении всех душевных сил к одной цели—и вследствие этого добровольном ограничении их активности; веселость же, напротив, состоит в недвусмысленном отказе от какой бы то ни было определенной цели и задачи, в устранении всяких преград для деятельности ума и (по контрасту) осуществляет свое подлинное назначение тем полнее, чем щедрее богатство мысли растрачивается в затейливых капризах беспредметной забавы, чем полнокровнее и жизнерадостнее создания своейвольной фантазии.

Позднейшая комедия, даже в тех случаях, когда она была действительно комедийна, вне сомнения, точно так же тем более комедийна, чем свободнее она от какой-либо заранее предустановленной цели. Недоразумения, основанные на неверно истолкованных намерениях, тщетные усилия нелепой страсти, несходство темпераментов и ситуации... но все же способ представления... сам по себе серьезен, то есть обусловлен предписанными законами, как и в собственно трагедии, и использует те же самые средства искусства для достижения иной цели. Однако в древней комедии сама форма крайне причудлива, и все произведение целиком представляет собой одну сплошную насмешку, содержащую в себе целый мир насмешек, каждая из которых занимает свое особое место, нимало не заботясь о том, в какой связи она находится со своими сородичами. Короче говоря, строй в трагедии подобен

монархическому, но в той трагедии, какая существовала в Греции в ранние времена, монархия ограничена законами и потому еще более чтима; все подданные по доброй воле склоняются перед величием героического скипетра. В комедии, напротив, поэзия проявляется в самой демократической форме, и ведущий принцип комедии заключается в готовности скорее пойти на риск полной анархии, нежели посягнуть на независимость и привилегии каждого из подданных. Место действия, персонажи, строение стиха, даже отдельные мысли, аллюзии, образы и сравнения — все это существует как бы самостоятельно, вращаясь на оси собственной прихоти.

Трагический поэт идеализирует своих персонажей, придавая одухотворенной части нашей природы больший по сравнению с действительностью перевес над животными помыслами и устремлениями. Комический поэт идеализирует своих персонажей на свой лад, делая животную основу главенствующей силой и превращая разум в послушное ее орудие. Но поскольку трагедия не является простым собранием добродетелей и совершенств, а ставит своей задачей вскрыть то, каким образом пороки и недостатки проистекают из таящихся в душе страстей, заблуждений и предрассудков, так и комедия не просто множество пороков и безрассудств: какие бы она ни изображала свойства, пуская даже в некотором смысле привлекательные, комедия показывает, что таковые порождаются влиянием нашей низшей природы вкупе с неким изъяном в истинной свободе и самодостаточности духа и проистекают из разлада и противоречий, присущих нашему внутреннему «я», от коих безрассудство неизменно берет начало.

Идеал серьезной поэзии состоит в связывании, соединении, гармоническом слиянии чувственного и духовного, в превращении человека из животного в воплощенное торжество разума и самообладания, наиболее полно представленное пластическим искусством скульптуры, где совершенство формы является внешним символом внутреннего совершенства и самого возвышенного образа мыслей, где телесное всецело проникнуто духовным и возвеличено одухотворенностью. Подобно абсолютно прозрачному телу, материя с присущей ей изначально непроницаемостью сама становится проводником и носителем света, средством раскрытия его красоты и разложением его единства на все богатство различных цветов без вмешательства... или разделения частей.

Идеал веселости, наоборот, заключается в гармониче-

ски полном согласии высшего начала с животным как началом господствующим, законно правящим. Разум и здравый смысл представлены послушными рабами чувств и вожелений, а также порожденных ими страстей. Исходя из этого, следует признать уместность для древней комедии как произведения определенного вида искусства таких намеков и описаний, с которыми мораль никогда не смирится и сможет хоть как-то их оправдать только с оглядкой на личность автора и только в том случае, если будет рассматривать их, скорее, как вынужденное следствие тех обстоятельств, при которых комедия создавалась. Сама эта комедийная условность — введение имен живых современников и масок, имитирующих портретное сходство с ними, — есть не что иное, как составная часть общего противопоставления трагедии — контраст с героическими и мифологическими, частично или полностью вымышленными персонажами, которые являлись исключительно привилегией трагедии.

Древняя комедия достигла совершенства в творчестве Аристофана и в нем же умерла вместе со свободой Греции. Тогда же возникла разновидность драмы, которую вернее было бы именовать не комедией, а развлекательной драмой; преемницей ее (за исключением комедий Шекспира) является современная нам комедия. Еще Еврипид низвел трагедию на целый ряд ступеней ближе к реальному миру, и то страстное восхищение, с которым относились к нему Менандр и Филемон, их открытое преклонение перед ним как перед своим великим учителем позволяют нам рассматривать новую комедию<sup>5</sup> как вид промежуточный между трагедией и комедией: не как трагикомедию, то есть нечто состоящее из разнородных частей, а как законченное целое, основанное на своих собственных принципах. Мы обнаруживаем, что новая комедия во всех отношениях отлична от трагедии, а не противоположна ей по контрасту, как это обстояло с древней комедией. Если трагедия увлекала воображение в мир мифологии с целью вызвать эмоции, внушить страхи и надежды, которые вселяют в самые сокровенные глубины сердца убеждение в том, что конечная причина событий обретается за пределами простой смертной жизни, и навязывают нам предчувствие, хотя и смутное, того состояния, при котором все эти борения внутренней свободной воли с внешней необходимостью, составляющие подлинный предмет трагедии, будут умиротворены и разрешены, — то развлекательная драма, или средняя комедия<sup>6</sup>, всецело оставалась в сфере житейского опыта.

Вместо трагического рока представлено владычество случая, и даже в немногих дошедших до нас фрагментах Менандра и Филемона встречается множество восклицаний и размышлений по поводу капризов случая, тогда как у трагических поэтов подобные обращения адресованы року. Основу трагедии составляет моральный закон, который стоит превыше всех последствий, и его соблюдение или нарушение являются наиболее важными из последствий; новая комедия основана на опрометчивости или осмотрительности, вознагражденном или сбитом с толку самолюбии. Вся этическая система развлекательной драмы, точно так же как в басне (отсюда ее неприемлемость для детей), покоится на принципах благоразумия. Некогда один критик предельно сжато и в то же время с исчерпывающей полнотой определил трагедию как устремленность жизни ввысь, комедию (у Менандра) — как ее упорядочение и приведение в систему. Прибавьте к этому жизненность характеров при изображении *bona fide*<sup>7</sup> персонажей, причем черты, которые придают им интерес и постоянство и определяют их принадлежность к некому классу, все же достаточно индивидуализированы.

Древняя трагедия разыгрывалась в идеальном мире, древняя комедия — в фантастическом. Обуздав творческую активность как фантазии, так и воображения, развлекательная драма обращалась к способности суждения, содействовала пониманию правдоподобием изображаемых сцен. Сами древние принимали среднюю комедию за точную копию действительной жизни. Грамматик Аристофан<sup>8</sup> с несколько наигранным чувством воскликнул: «О Менандр и жизнь, кто из вас кого воспроизвел?» Говоря вкратце, форма средней комедии была поэтической, само же содержание — прозаическим. Это была проза, очарование которой придавала вкрадчиво-размеренная поступь музыки. Однако встречались исключения и из этого правила. Мимы Софрона<sup>9</sup>, перед которыми восторженно преклонялся Платон, написанные прозой, представляли собой зарисовки окружающей жизни в форме диалога. Великолепный «Пир Адониса» у Феокрита<sup>10</sup>, а также некоторые из его идиллий являются, как предполагают, близкими подражаниями отдельным мимам Софрона, вольными переложениями прозы гекзаметрами.

Хор поднимался на оркестру через боковой проход и перемещался там во время исполнения хоровых партий, совершая торжественно-размеренные плясовые движения.

На переднем плане посреди орхестры находилось ступенчатое возвышение наподобие большого алтаря, по высоте равное сценическому помосту. Такое возвышение носило название алтаря Диониса и напоминало о происхождении и первоначальном назначении хора, исполнявшего храмовые песнопения в честь прославляемого божества. Здесь же на ступенях размещались участники хора и в перерывах между пением со всем вниманием вслушивались в диалог, становясь — как это, в сущности, и происходило — идеальным воплощением реально присутствующих в театре зрителей и представлятельствуя за самого поэта, дабы направлять впечатления от драмы в нужное русло и соответственным образом отзываться на ход действия. Однако когда сам хор принимал участие в диалоге, предводитель хора (корифей) всходил на алтарь, для того чтобы возвышаться над сценой и вступать в беседу с находившимися там действующими лицами. Алтарь Диониса помещался в самом центре всего сооружения и служил отправной точкой для всех строительных расчетов: полуокружность амфитеатра описывалась именно отсюда. Это преследовало двойную цель: постоянно напоминало зрителям о происхождении трагедии как религиозного обряда и утверждало корифея в правах идеального представителя публики, поскольку он оказывался как раз в точке пересечения радиусов, мысленно проведенных от любого из мест для зрителей. В двойном своем качестве (как участника и одновременно зрителя драмы) хор еще более способствовал поддержанию единства места: не по причине невероятности, какую здравый смысл мог бы усмотреть в перемене места действия, но потому, что чувства сами по себе исключали способность воображения представить то, как место действия кочует на глазах у публики, тогда как сами зрители не покидают своих сидений. И все же бывали случаи, когда во время безмолвия хора решались на перемену места действия посредством перестановки декораций, изображающих более отдаленные для глаз зрителя объекты, — наглядное доказательство того, что это временами перевозносимое, а временами осмеиваемое единство (столь же невежественно перевозносимое, сколь невежественно осмеиваемое) не было основано на каком-либо веском разумном принципе, но возникло единственно ввиду обстоятельств, не зависевших от воли поэта, и посему (если обратиться к моему предыдущему примеру) естественным образом вошло в правила драмы и превратило ее вместе со всеми прочими элементами в единое органическое целое.

В моей прошлой лекции я сближал греческую трагедию скорее с нашей серьезной оперой, нежели с трагедиями Шекспира, однако с недвусмысленной оговоркой, что различий между ними гораздо больше, чем сходства. В опере все подчинено музыке, костюмам и декорациям; поэзия является всего лишь вспомогательным средством, и степень получаемого удовольствия весьма мало зависит от знания или незнания итальянского языка. Однако в греческой драме все составные части являлись только инструментами и вспомогательными средствами поэзии, и, исходя из этого, мы составим более ясное представление о хоровых партиях по торжественным гимнам и псалмам суровой церковной музыки, чем по любой разновидности театрального пения. Одна-единственная флейта была обычным аккомпанементом; и нет оснований предполагать, что даже малейшему проявлению музыкальной виртуозности дозволялось препятствовать отчетливому звучанию произносимых слов. Напротив, цель состояла в придании словам возможно большей ясности—в том, чтобы сменой тона и при помощи пауз способствовать лучшему пониманию поэзии. Ибо хоровые партии были и остаются наиболее трудной частью трагедии: в них встречаются наиболее сложные составные обороты, неологизмы и самые смелые образы и аллюзии. Можно ли поверить тому, что поэты, все до единого, столь расточительно обходились с подлинными сокровищами гения и искусства, если они знали о том, что в театральном представлении главное для слушателей будет утрачено и что иные возможности обнародования весьма ограничены, дорогостоящи, трудоемки, а сами произведения оказывались доступны, да и то далеко не сразу, лишь очень немногим?

Древняя драма ближе всего к скульптуре, современная—к живописи.

*Маски*, их широкое разнообразие, изумительное мастерство, с которыми они изготовлялись. Доказательством этому служат сделанные с них мраморные слепки, однако, говоря о подлинных масках, следует принять во внимание тонкость материала, искусную подогнанность к голове актера, причем на маске рисовались не только сами глаза с небольшим отверстием для зрачка актера, но в некоторых случаях краской наносилась даже радужная оболочка, если цвет ее являлся характерной чертой изображаемого персонажа—бога или героя...

## ПРОИСХОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ

Допустим, что двое людей решили рассмешить третьего и для этого либо разыграть какую-нибудь сочиненную ими историю, либо воспользоваться готовой; прибавим сюда элемент мимикрии, и мы уже получим комедию в ее простейшей форме. Если же она в какой-то мере будет следовать схеме, выработанной для трагедии, то сможет выиграть в развлекательности и остроте и вызовет больший интерес у зрителей; и первый же талантливый человек, догадавшийся об этом, будет Аристофаном своей страны. Правильность нашего описания подтверждает тот факт, что героями первых афинских комедий были действительно жившие в то время люди, причем их выводили под своими именами и, несомненно, актеры тщательно копировали их одежды, голоса, манеры и облик.

В средневековой Англии, где общественные условия были менее благоприятными, зачатки комедии в виде выступлений скоморохов и сатирических песен менестрелей существовали, но обречены были остаться зачатками, так как не было ни народного правительства, ни постоянного помещения, ни устойчивого круга зрителей. Это замечание в дальнейшем поможет нам объяснить существенные различия между современным и античным театром<sup>1</sup>. <...>

Таким образом, мы проследили возникновение комедии и трагедии у греков. У римлян аналогичные явления протекали намного медленнее: сам национальный характер народа, постоянно занятого завоевательными войнами, способ правления и стремительное расширение империи — все это гораздо дольше удерживало драму в ее первоначальном состоянии. Но, что бы ни сулило развитие римской драмы, покорение Греции прервало его и сделало ненужным, так как на римской сцене сразу появились подражания греческим драмам или их переводы. Такое положение сохранялось до полного торжества христианства. Далее были сделаны попытки ввести в драму персонажей из Священной истории и Писаний пророков, и, вероятно, в Константинополе, столице Восточной империи, духовные пьесы были сколько-то распространены. Первая из них и, я полагаю, единственная сохранившаяся



яся — это «Страждущий искупитель», сочинение Григория Назианзина<sup>2</sup>, созданное им, по-видимому, вследствие того, что Юлиан Отступник<sup>3</sup> наложил запрет на светскую литературу христианского толка. На западных же территориях, входивших в состав Римской империи, в результате нашествий и упадка царили нравы слишком варварские для каких-либо театральных представлений, более утонченных, нежели праздничные шествия и состязания колесниц, поскольку с торжеством христианства, которое даже в самых извращенных своих формах отличалось гуманизмом во всем, что не касалось вопросов веры, были запрещены варварские бои гладиаторов, а бои хищников пришлось прекратить из-за потери дальних провинций, откуда их доставляли.

Поэтому я сразу перейду к векам феодального владычества и ограничу свои рассуждения нашей страной, хотя их с незначительными изменениями можно отнести к любому из тех государств, на которые распалась великая империя. Начались Темные века, но темнота была не такой, как в России или на землях варваров, не бывших под владычеством римлян, ибо длительный период между правлением Гонория<sup>4</sup> и разрушением Константинополя, за которым последовало проникновение античной литературы в Европу, отмечен целым рядом блестящих мыслителей; цепь преемственности никогда не прерывалась, хотя отдельные ее звенья были из менее благородного металла. Темное облако, подобное второму небосводу, закрывало всю твердь, но оно то истончалось и проблески света указывали на звезду за ним, то наконец разрывалось и другая звезда озаряла все своим блеском и, просияв, исчезала. Но сияли они сами по себе: ничто вокруг не отражало их света. Существовали глубочайшие кладези премудрости, но не было орошающих почву ручьев и рек. Что же касается драматического искусства, то оно пришло в полнейший упадок и потому, во всяком случае в течение какого-то времени, было вынуждено развиваться на пустом месте, как бы начисто забыв о прошлых своих достижениях. И все же нет худа без добра. Неграмотность подавляющего большинства наших соотечественников была действенной причиной распространения драмы, а как отступающая тьма, так и возрождающийся свет являлись необходимыми условиями творчества Шекспира.

Возрождение драмы в Англии, так же как ее становление в Греции, началось с драмы религиозной. Люди не умели читать, и духовенство не хотело, чтобы они читали; но в его же интересах было не оставлять людей в полном

неведении относительно важнейших событий Священной истории. Посредством сценических представлений оно достигало того, чего в более поздние времена частично (а именно в католических странах) достигло посредством живописи. Духовенство ставило мистерии, и часто чрезвычайно дорогие. Остатки этого обычая сохранились на юге Европы и во всей Италии, где на Рождество многочисленные монастыри и знать стремятся перещеголять друг друга в роскоши постановок, посвященных обстоятельствам рождения Христа. В Сицилии и в Риме я слышал в разное время две истории о таких набожных аристократах; их разорение началось с фантастических расходов на «Вертеп», то есть «Ясли». Но сам замысел этих наставительных мистерий требовал, чтобы они были еще и развлекательными, а когда они действительно сделались таковыми и народ начал получать удовольствие от участия в них (причем священники боролись с этим привходящим обстоятельством жестоко, но безуспешно), тогда-то на сцене и стали появляться одновременно самые смешные и самые ужасающие герои; и, какой бы возвышенной ни была тема, все же Порок и Дьявол, от которых и ведут свою истинную родословную наши Арлекин и Клоун, оказывались неизменными участниками представления. Я сам являюсь обладателем текстов двух мистерий, которые записал десять лет назад в немецком городке Хелмштадте<sup>5</sup>, и одна из них посвящена воспитанию детей Евы<sup>6</sup>: в ней рассказывается, как после грехопадения и раскаяния Адама обиженный Творец в знак примирения снисходит до того, чтобы посещать его дом и наставлять его потомков, в число которых с великолепным презрением к хронологии включены все — от Авеля до Ноя. Эти примерные дети повторяют «Десять заповедей», «Символ веры» и «Отче наш», но исключение составляет Каин и его семья: последний же получает оплеуху за то, что сначала он не снял шапку при появлении Господа, а потом протянул Ему левую руку, после чего дьявол наущает Каина исказить «Отче наш» и тот произносит молитву задом наперед. Откровенно говоря, повторение таких вещей, пусть даже вполне невинное, для меня мучительно. Они взяты из ценного исторического документа, но глазами я могу читать их и не чувствовать, что совершаю грех, произносить же не могу без тяжести на сердце и тайного страха. Я позволю себе, однако, не согласиться с утверждением мистера Мэлоуна<sup>7</sup> о том, что наши предки либо не видели в мистериях ничего смешного, либо не воспринимали смешное и серьезное в отдельности.

На самом деле он противоречит своим собственным положениям. Зачем было Пороку вскакивать на спину Дьявола и лупцевать его, как не затем, чтобы зрители восприняли в отдельности именно это? И зрители от души смеялись. Словам же «воспринимать в отдельности» я не могу приписать никакого смысла помимо того, что часть представления настраивала на серьезный и благочестивый лад, а часть вызывала веселье и громкий смех. Верно же будет сказать, что наши предки не воспринимали такие вещи как кощунство. Той системе христианского политеизма, которая при всех своих особенностях столь же сложна и разветвлена в Испании, Сицилии и на юге Италии, сколь была в Англии во времена Генриха VI (нет, пожалуй, в этих странах она еще сложнее и разветвленнее, поскольку появившийся у нас в то время Уиклиф<sup>8</sup> обильно сеял добрые семена),—так вот, этой системе свойственно всецело заглушать тихие голоса, исходящие из глубины души, и присущую ей спокойную проницательность, приучая сознание людей к суждениям, которые по всем поводам полностью совпадают с церковными вердиктами и мнениями церковных казуистов. Я том за томом просматривал писания наиболее известных из них и неизменно приходил к одному и тому же: все изыскания на тему о том, правильно ли данное действие и если да, то при каких обстоятельствах, настолько скрупулезно подробны, что становятся смехотворными; и неестественны те грубость и бесстыдство, до которых мог ожесточить себя не кто иной, как монах, когда его, лишенного благих услад жизни, побуждают ополчаться на них навязчивые и ничем не заглушаемые голоса всего низменного в человеческой натуре,—он напоминает собаку, заболевшую водобоязнью, которая происходит, как говорят, от жестокой жажды. Я охотно верю, что наши предки веселились так же чистосердечно, как веселимся мы на выступлениях Гримальди<sup>9</sup>, и, поскольку им не внушали, что за это веселье их ожидает кара, они считали его вполне невинным; и думаю, что если бы тогдашние священники отменили запрет на убийство (что они и сделали применительно к некоторым видам ереси), то наши предки, общечеловеческие моральные инстинкты которых либо заглушались, либо насильственно задерживались в развитии, и к убийству относились бы столь же легкомысленно. Как бы то ни было, необходимость одновременно наставлять и развлекать людей послужила причиной значительных различий между греческим и английским театрами. Ей мы можем приписать появление трагикомедии, то есть

способа изображать человеческую жизнь в форме более правдивой и живой, нежели та, которой владели или которую предугадали Эсхил, Софокл и Еврипид; эта форма открывает больший простор для этических наставлений и большие возможности для проникновения в тайны человеческой души<sup>10</sup>, причем обстоятельства, подвергшие ее испытанию, вызывают наше горячее сочувствие. Помимо сказанного ранее мы научились объяснять и—это уже касается автора—понимать необходимость присутствия в пьесе шута, или дурака, или обоих; они заменяют собой Дьявола и Порок, которых наши предки так привыкли видеть на сцене, что любое представление без них сочли бы несовершенным. И по сей день в каждой итальянской опере (причем даже Метастазии подчинялся этому правилу) должны присутствовать тиран, любовник, возлюбленная и пр., и, когда появляется новая опера, все спрашивают, кто в ней тиран, кто любовник, и пр.

Особенной заслугой христианства является то, что оно даже в самой искаженной своей форме неотделимо от морали, в то время как другие религии, даже в самой возвышенной своей форме, с нею не связаны (здесь я не имею в виду ислам, который, как и учение Сведенборга<sup>11</sup>, являет собой всего лишь неестественное извращение христианства). Персонификация морального зла, каковой является Порок, положила начало персонификациям вообще; отсюда ясно, почему вслед за мистериями возникли моралите—диалоги или сюжетные представления с аллегорическими персонажами. Далее, некоторые общеизвестные исторические личности, например Нерон, настолько полно воплощали в себе определенные свойства человеческой природы, что их самих стали включать в сценическое действие в качестве аллегории этих свойств; и, когда таким путем театр начал приближаться к воспроизведению на сцене подлинных характеров, героических или комических, в Соединенном королевстве началось возрождение литературы и вслед за ним—благословенная Реформация<sup>12</sup>, которая обогатила драму не только новыми идеями, но и новыми стимулами к развитию. Возникло благотворное соперничество между университетами и столицей, которая была средоточием наиболее живых и гибких умов и дарований, не зависящих от двора и знати, причем, как правило, эти люди не имели систематического образования или отказывались от обычной служебной карьеры либо из-за склонности к беспорядочной жизни, либо из-за обыкновенного невезения. В университетах гордились более точным соблюдением античных правил и

ограничений и, не учитывая разрыва во времени, различия истоков и исторической ситуации, считали греческий театр (а вернее, его бледную тень, каковой были риторические трагедии Сенеки) идеалом совершенства<sup>13</sup>. В отличие от знатоков-педантов, которые в первую очередь мысленно обращались к античным правилам и удовлетворяли им всем механически, как будто свод правил был их арифметической суммой, популярные авторы не могли и не хотели отказываться от того, что, по их мнению, доставляло непосредственное удовольствие их соотечественникам, и черпали из правил только то, что было совместимо с их собственными способами развлечения публики.

---

## КЛАССИЧЕСКАЯ И РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА

---

Мы называем дивно прекрасными, ибо нам дано видеть и чувствовать, и лебедя и голубку. Нелепо было бы стараться выяснить, кто из них прекраснее, исходя из какого-нибудь абстрактного критерия, общего для них обоих, и не обращая внимания на жизнь и особенности каждой из птиц,—например, увидев голубку первой, сосредоточиться на ее очертаниях и, сочтя по ошибке, что они должны быть свойственны всем, объявить их принципом или идеалом птичьей красоты, а затем критиковать лебедя или орла. И точно так же нелепо выносить приговор произведениям поэта лишь на том основании, что они причислены к тому же разряду, что и произведения других поэтов, живших в другое время, в других условиях, да и вообще на каком-либо основании, кроме их несоответствия своей собственной цели и сути и недостаточной значительности их символов и формы.

О, как мало было критиков, которые следили очами воображения за нетленным, но вечно блуждающим духом поэзии в его разнообразных переселениях и последовательных превращениях, которые радовались бы, наблюдая при свете своего ясного зренья, как в каждом новом рождении, в каждом редком воплощении духа род человеческий создает себе нечто новое, набираясь и различных питательных веществ из существующей в данное время

реальности и новых орудий силы и действия, нужных для новой сферы его движения и деятельности.

Я говорил уже о романских языках, то есть о языках, возникших из пришедшего в упадок римского и северных наречий<sup>1</sup>; сравнивая их с латынью, мы обнаруживаем, что они не столь безупречны, просты и стройны—это привилегия языка, образованного простым соединением однородных частей,—но зато богаче, выразительнее и разнообразнее, так как сформировались из хаоса, благодаря не столь очевидной близости частиц явно неоднородных. Скорее метафорически, чем проводя какую-нибудь аналогию, я называю воистину новую поэзию романтической, и тогда произведения Шекспира—это романтическая поэзия, проявляющаяся в драме. Если трагедии Софокла—это в подлинном смысле слова трагедии, а комедии Аристофана—комедии, то нам следует освободиться от превратных представлений, возникающих из-за неверного употребления слов, и найти для пьес Шекспира новое название. Это не трагедии и не комедии в античном смысле и не то и другое вместе, а явление иного рода, не просто чем-то больше или меньше от них отличающееся, а другое по своей природе,—это романтические драмы<sup>2</sup> или драматические романы. И, возвращаясь к только что рассмотренным романским языкам, мы ощущаем, что отклонение от простых форм и единств античной сцены—напрямое условие и, конечно, характерная привилегия романтизма; а эти единства в значительной степени—естественное проявление того, что по природе своей было однородно и на театре обращалось главным образом к зрению и слуху; и, хотя сюжет, язык и герои взывали больше к мышлению, чем к непосредственному восприятию, поскольку они предполагали не столько связь с окружающей действительностью, сколько некое идеальное состояние, все-таки это было такое мышление, которому обязательно надлежало сообразовываться с тем, что воспринимали слух и зрение, и которое поэтому становилось своего рода возвышенным восприятием. С другой стороны, и романтическая поэзия и шекспировская драма обращались скорее к воображению, нежели к зрению и слуху, а к мышлению—только там, где оно постигает наш внутренний мир, движение страстей в самых потаенных уголках. Но мышление как таковое с временем и пространством не связано, оно никак не соприкасается с ними. И напрасно неоспоримые результаты мышления называются *вечными истинами*, как, например, бесконечные свойства круга,—какое отношение имеют они к той

или иной эпохе, к той или иной стране? Мышление не заботится о времени и пространстве, воображение властно распоряжается ими; и, если только поэт обладает достаточной силой, чтобы взволновать наши сокровенные чувства в такой степени, что мы становимся как бы очевидцами происходящего (главным образом, в воображении), он получает право и привилегию брать время и пространство такими, какими они существуют в воображении, послушными лишь тем законам, по которым действует воображение. Нашей задачей будет указывать на эти законы, по мере того как будут встречаться примеры, их иллюстрирующие, но позвольте мне еще раз повторить то, о чем следует неустанно размышлять каждому, кто намеревается всерьез изучать произведения афинских драматургов и Шекспира,— что сама сущность первых состоит в строжайшем обособлении от чужеродного, тогда как последний упивается разнообразием.

---

## ДРАМАТИЧЕСКАЯ ИЛЛЮЗИЯ

---

В широком понимании слово «театр» означает любое место, где можно потешить глаз и ухо, где собираются люди, чтобы вместе получить удовольствие от поставленного специально для них спектакля. Наверное, именно поэтому один пуританский проповедник объявил, что «те, кто приходит на богослужения и проповеди ради развлечения, уподобляют церковь театру и превращают божий храм в дьявольский. *Theatra aedes diabololatrical*»<sup>1</sup>. Несомненно, Сцена (*theatralis histrionica*)<sup>2</sup> и есть то самое место; помимо моего определения, имеющего весьма общий характер, можно сказать, что сцена (по своей идее и цели) должна быть взаимодействием нескольких или всех вместе взятых видов изящных искусств, гармоническим целым, стремящимся к определенному результату, притом что каждый вид искусства, входящий в это целое, тоже имеет свое устремление к конечной цели, но играет лишь подчиненную, зависимую роль: он только помогает осуществлению конечной цели общего, которая сводится к подражанию жизни (предметов, действий, чувств) путем создания видимости реально-го. Вот Клод (Лоррен)<sup>3</sup> воспроизводит лес на закате

солнца, но это только картина, однако изображение леса предстает перед зрителем не как картина, а как лес, и, хотя мы полностью не обманываемся, наши чувства затронуты в разной степени и удовольствие, получаемое от одного, не состоит из тех же элементов, что от другого, если даже quantum<sup>4</sup> этих элементов одинаков. В первом случае мы испытываем чувство неподдельного восторга и оно нас не обманывает (см. «Посмертные эссе» Адама Смита<sup>5</sup>).

Назначение леса (поскольку лес здесь важен не сам по себе, и в этом его отличие от изображения) состоит в том, чтобы быть средством, способом, при помощи которого достигается такая иллюзия, которая не противоречит ее собственной природе. Любое действие на сцене должно временно внушить зрителю веру в происходящее, причем сам он поощряет и поддерживает эту «полуверу» в себе, внося таким образом в нее свой собственный вклад, ибо он все время отдает себе отчет в том, что в его силах видеть вещи такими, какие они есть на самом деле. Я часто замечал, что дети неизменно полностью отдаются переживанию, когда смотрят представление на сцене, и никогда не поддаются ему в такой степени, глядя на картину, хотя и картина производит такое впечатление на их восприимчивый мозг, какое она никогда не производит на взрослого человека. Ребенок никогда не рассматривает картину как реальность, но вместе с тем не видит в ней и обмана. Когда однажды сэр Джон Бомонт<sup>6</sup> показывал мне прекрасную гравюру Рубенса, изображавшую шторм на море (хотя художник не воспроизвел на ней ни корабля, ни лодки), в комнату, пританцовывая и напевая, вбежал мой сын (тогда ему было лет пять) и остановился как вкопанный—он (если можно так выразиться) как бы споткнулся об нее. Вздрыгнул, постоял неподвижно и молча, со странным выражением лица, потом черты его искажились от горя, в глазах отразилось страдание и он воскликнул: «А где же корабль, он, наверно, утонул и все люди погибли?» То впечатление, которое дети получают от созерцания картины, у взрослых возникает от представления на сцене. Из этого следует, что восприятие картины ребенком сродни восприятию сценической иллюзии взрослым человеком, конечно, если он сохранил частицу детской впечатлительности; но на этом сравнение исчерпывается, поскольку у взрослого человека эта вера в правдоподобие—нечто вроде негативной веры—в большей степени поддерживается волевым усилием, чем у ребенка, смотрящего на картину.



Вопрос сценической иллюзии настолько важен и черват такими грубыми ошибками и ложными толкованиями, как о том свидетельствует практика, скажем попытка доказать, что она есть настоящая иллюзия (весьма странное представление, на котором французские критики строят свою теорию, а поэты оправдывают композицию своих трагедий), или же полное ее отрицание (кажется, она стала предметом насмешек д-ра Джонсона, а так как крайности сходятся, то подобные толкования в конечном итоге полностью исключают все то, что мы рассматриваем как возможное или вероятное, находясь в здравом уме и доброй памяти),—повторяю, вопрос этот настолько важен, что мне простят, я надеюсь, небольшое отступление, могущее послужить объяснением или пояснением к нему.

По общему мнению, как мне представляется, ошибочному, все, что мы видим в наших обычных сновидениях, воспринимается нами как реальность. Я говорю—обычных, потому что в применении к кошмарам это мнение в значительной степени верно. Ибо кошмар это не просто сон, он посещает нас в момент пробуждения, когда мозг начинает, чаще всего под влиянием какого-нибудь внезапного, неприятного воздействия, как бы мерцать, пребывая между сном и бодрствованием; мозг может испытывать давление от ощущений, возникающих в желудке или других органах пищеварения, посылающих импульсы на поверхность кожи (которая взаимодействует с желудком и кишечником), таким образом давление на мозг удваивается, и он испытывает на себе двойной эффект этого давления (ex. gr., как если бы я рукой коснулся своего плеча или груди), только импульсы, поступающие в мозг, так слабы, что сравнимы с ощущениями от одного только прикосновения (как если бы меня коснулся кто-то другой). Таким образом, мозг, который независимо от того, сознаем мы это или нет, ищет внешние причины для всех впечатлений, получаемых извне, и который во сне благодаря нашей склонности фантазировать превращает свои суждения о причинах этих впечатлений в яркий образ, принимая именно его за причину,—мозг, повторяю, в этом случае обманутый прошлым опытом, приписывает болевое ощущение какому-нибудь существу, скажем убийце, наносящему удар в бок, или черту, вцепившемуся в горло, и т. д. Постель, в которой человек спит, занавески, очертания комнаты, попадающие в поле его зрения, так как глаза то и дело приоткрываются,—все это усиливает яркость образа; он

то удаляется, то приближается, как только глаза снова закрываются; так реальные ощущения частично или полностью сливаются с привидевшимся призрачным образом, и сознание, находящееся между сном и бодрствованием, превращает суждения в реальность, которая, как я сам не раз убеждался, все же сопровождается мыслями о маловероятности происходящего, сомнениями, усиливающимися по мере пробуждения, пока наконец человек полностью не осознает, что все это лишь кошмарный сон.

---

## РОЛЬ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ В ВОСПИТАНИИ

---

В воспитании главное — внушить детям любовь; любовь рождает послушание. Затем — дать толчок к развитию интеллекта и по мере сил укреплять его, потом прививать основы морали и нравственности. Неоценимую роль в воспитании детей играют примеры творческого воображения; они помогают высвободить разум ребенка, обращают внимание на то, что способно совершить прекрасное и благородное в человеческой природе. Вершина творческого воображения любого жанра не может нанести вреда юному уму. Надо стремиться подражать даже непревзойденным образцам. При этом необходимо обращаться к тем способностям ребенка, которые природа пробуждает прежде всего и которые, следовательно, первыми поддаются развитию, — к памяти и воображению. В малом возрасте способность к сравнениям и самостоятельным суждениям еще не развита, и не нужно стараться выработать ее насильно, как это нередко делается современной системой образования, — это может привести к эгоистическому восприятию мира ребенком, восприятию, в котором добродетель предстает в роли должника или кредитора, и к раздутому чувству собственного достоинства. Именно в человеческой фантазии заложены семена дальнейшего нравственного и научного совершенствования человека; из алхимии развилась химия, из астрологии — астрономия. Не что иное, как фантазия вывела эти науки из младенчества, привела в систему накопленные знания, и на более высоком уровне развития человек овладел силой логического мышления. Воображе-

ние — отличительная черта человека, этого постоянно развивающегося существа; и я повторяю, что нужно очень осторожно направлять воображение и управлять им, ибо это незаменимый инструмент, средство постоянного улучшения и совершенствования природы человека. Гении и люди высокой добродетели постоянно испытывают чувство беспокойства, неудовлетворенности, натура этих людей такова, что они беспрестанно заглядывают в будущее, созерцают себя в нем, пользуются любой возможностью для нравственного и интеллектуального движения вперед, к совершенству. Так мы живем надеждой и верой; так мы неизменно ставим себе цели и идем к их завершению. Лицемерие будущего ведет к душевному смирению в наших суждениях о настоящем.

Мне кажется, что детскую память не нужно без причин засорять сведениями и фактами из естественной истории. Как страницы занимательной книги, перелистывает Господь Бог картины природы, являя их нашему взору, и учит человека постигать величие и красоту пенящихся вод, зеркальной глади озера, спускающегося на землю тумана.

По моему глубокому убеждению, детям следует решительно запретить читать современные заурядные романы, в них нет и намека на воображение, зато есть жалкие попытки возбудить и удовлетворить любопытство. Чтение таких романов особенно пагубно отражается на развитии воображения, на нравственности, ибо, возбуждая чувства, эти сочинения не побуждают к действию. Женщины — неплохие романисты, но посредственные поэты, потому что они редко или вовсе не могут провести грань между реальными фактами и выдумкой. В смешении того и другого — секрет успеха современных романов, они не что иное, как *medium aliquid*<sup>1</sup> между тем и другим; в них недостаточно выдумки, чтобы затемнить ею факты, и немало фактов, чтобы превратить такой роман в вялое и безжизненное сочинение. Для меня читать модный роман, написанный женщиной, все равно что смотреть на театральные декорации среди бела дня. Источник интереса публики к сочинениям подобного рода объясняется либо желанием заполнить пустоту существования, либо ленью ума — и то и другое свойственно человеку. Романы эти волнуют, но не побуждают к активному действию. Под активным действием я понимаю работу ума, которая проявляется в способности наблюдать и рассуждать, а затем вести себя в соответствии с определенными принципами. Итак, работа разума, результат которой есть раз-

мышление, имеет две стороны: одна отражает внешнюю причинную связь, в которой поток мысли берет начало из внешних впечатлений, случайных их комбинаций, фантазий, ассоциаций, реминисценций, и вторая ее сторона — отражение внутренней причинной связи, или, иначе говоря, энергии воли, действующей на разум. Мысль, таким образом, может быть пассивной и активной, но, какой бы она ни была, она все равно включает и восприятие, и наблюдение, и фантазию или воображение, и память или просто воспоминание<sup>2</sup>.

---

---

## ШЕКСПИР И ЕГО ВРЕМЯ

---

Обращаясь к сюжету нам более знакомому, скажу, что взираю на век Елизаветы с особым удовольствием и удовлетворением, потому что он создал весьма благоприятные условия для развития всей силы таланта Шекспира. Только что закончившаяся эпоха реформации вызвала к жизни необычайное движение ума и страстей, которым нужны были новые мысли и новые слова для выражения ранее неизвестных идей и тем. Естественно, это был век разгула тщеславия, век, когда интеллект ставили выше нравственности.

Различия в мировоззрении людей времен Елизаветы<sup>1</sup> и Карла Первого поразительны. Царствование Елизаветы отличалось громадной концентрацией власти, но все было пропитано здравомыслием и рассудочностью, попытками примирить мораль со стремительной игрой щедрого ума и с достижением определенных практических целей. Это времена Бэкона, Бёрли, сэра Уолтера Рэля, сэра Филипа Сиднея<sup>2</sup>, целого созвездия великих людей, государственных деятелей, законодателей, политиков, философов, поэтов, и можно лишь сожалеть о том, что всем им суждено было расточать свои могучие способности на достижение низменных целей, метать драгоценный бисер своих талантов лишь ради того, чтобы почувствовать опьянение благосклонностью коронованной распутницы. Для чего нужно было такому человеку, как Бэкон, искать милостей у королевы, разве не было это пустым угодничеством перед придворным развратом?

Сравните этот период истории Англии с республиканским. Вот уж поистине ужасные времена в сравнении с нашими. Англию буквально захлестнула волна возвышенных идей, но величие человеческого духа направлялось на достижение узких, чисто практических целей, которые ставились перед людьми независимо от того, насколько благородны были их устремления, диктуемые условиями

человеческого бытия того периода. Сравните же эпоху только что свершившейся революции с теми временами, которые вскоре пришли ей на смену,—сплошные мыльные пузыри, пустое бахвальство возвеличенных ничтожеств, людей, вообще лишенных каких-либо принципов, пена, поднявшаяся со дна болота на поверхность,—вот что представляла собой монархия, пропитанная ядовитыми миазмами, отравляющими все вокруг себя.

Непреренно надобно помнить, что век Шекспира—это эпоха одаренных одиночек, людей, наделенных большими талантами и вместе с тем стремлением к осуществлению узкопрактических целей, но отнюдь не время расцвета нравственности и морали, благородных идеалов, возвышающих душу человека и позволяющих гению объять все сущее и донести его до людей. И если, как мы видим, в этих условиях Шекспир сумел найти темы и достиг таких результатов, к которым стремились те, кто жил в более благоприятные времена, не следует ли нам отдать должное святости и благородству гения, этой искре, сверкающей, подобно жемчужине, попавшей в грязь и сохранившей чистоту, этому истинному порождению божественного разума, создающего все прекрасное в природе? Одна из идей, распространенных во времена Шекспира, viz.,—таланты людей соответствуют степени благородства их происхождения—находит отражение в некоторых его образах, естественно, наделенных чертами, характерными для того времени. Перечитывая Шекспира, действительно обнаруживаешь, что его персонажи—люди не нашей эпохи, но можно сказать, что в некотором смысле они вообще вне времени. Один мой знакомый удачно сказал как-то о Спенсере, что он как бы вне пространства: читатель никогда не может определить, где находится писатель в каждый данный отрезок времени, но все же каким-то внутренним чутьем мы знаем, что все прочитанное достоверно и подлинно, как будто бы место действия точно определено и пунктуально обозначено на карте. Шекспир в такой же степени вне времени, в какой Спенсер вне пространства, тем не менее, хотя мы наверняка не знаем, в самом ли деле существует изображенный им человек, но думаем, что он мог бы существовать, мы верим в его существование.

Вот черта, позволяющая Шекспиру писать достоверно: бросая точные мазки красок на полотно природы, он создает целую вереницу образов и подкрепляет их верность натуре силой своего ума; ему нужно было лишь отчасти копировать самого себя, преувеличивать кое-

какие черты своего характера, и все сразу же становилось верным природе — частице божественного ума, создавшего его. Люди, рассматривающие великое светило нашей системы с помощью различных оптических приборов, утверждают, что оно кажется им то квадратным, то треугольным, а иногда и круглым, в то время как на самом деле это все то же солнце независимо от его кажущейся формы и размеров. То же самое и с характеристиками нашего великого поэта: некоторые думают, что они изображены так, некоторые полагают, что иначе, а между тем они просто верны природе, Шекспиру, это образы, созданные по его разумению.

Когда я говорю — *разумение*, я вовсе не имею в виду, что наш великий драматург был лишен дара наблюдать окружающий его мир, напротив. Но просто наблюдая, можно создать точную копию и даже вложить в чужую голову нечто большее, чем то, что сделает скромный копиист; однако конечный результат будет состоять лишь из частей, отдельных фрагментов, верных, но зависимых от возможностей и средств того, кто наблюдает. Человек же, создающий образ по своему разумению, проявляет интерес к чертам, содержащим общую истину, и к тому, что может быть выражено в форме философской категории.

Все разнообразие шекспировских характеров можно свести к нескольким, так сказать, типичным. Взять хотя бы его персонажи благородного происхождения, например Бирона, но эти же черты есть и у Меркуцио, и у Бенедикта, и у некоторых других<sup>3</sup>. Это одновременно и учтивые придворные и люди высокого интеллекта: способность соединить в себе и то и другое — признак человека недюжинного ума. Поразительно другое: как удавалось Шекспиру так перевоплотиться, так восхитительно точно осуществлять задуманное, не выдавая себя, не выставляя напоказ свой ум.

Обращение Меркуцио к королеве Маб так хорошо известно, что нет надобности повторять его; все пронизано воображением поэта, а язык этого монолога так легок и меток, что невольно спрашиваешь себя, как можно так придумать, и тем не менее он придуман и естественнейшим образом, без всякого усилия вложен в уста Меркуцио. Великое мастерство (дар соединять воедино поэта и благороднейшего человека) Шекспир черпает из одного источника — своей щедрой души; одна она могла создать этот союз естественной простоты ума и восторга перед всем, в чем есть хоть крупинка прекрасного, и при этом ни

намека на себя, творца этого прекрасного,— вот что отличает его от других поэтов и что запечатлено одним из его почитателей в коротком стихотворении, в котором говорится, что, обладая достоинствами человека и более чем человека— мужа, Шекспир вместе с тем скрывает в себе чувства, ощущения, чистоту, невинность и свежесть прелестной восемнадцатилетней девушки.

Прежде чем перейти к анализу достоинств трагедии «Ромео и Джульетта», считаю необходимым сказать несколько слов о языке моей страны. И здесь прошу разрешения заметить, что, хотя эти лекции, как было объявлено, посвящены Мильтону и Шекспиру, на самом деле — и это тоже указано в проспекте — они посвящены разбору принципов поэзии, поэтому не следует рассматривать отступления как нечто не относящееся непосредственно к этим поэтам. Я избрал именно их, чтобы обратить внимание моих слушателей на великие общие истины, на то, что помогает мне и может помочь другим оценивать достоинства и недостатки любого писателя любой страны.

Нельзя не брать в соображение особенности языка, в данном случае языка, на котором писал Шекспир. Не подлежит сомнению, что один язык может обладать преимуществами перед другим, и, говоря откровенно, надо признать, что английский превосходит другие языки по части содержания в нем большого числа бытовых слов. Французский держит пальму первенства по числу слов, относящихся к определению ремесел, он изобилует военными и дипломатическими терминами. О немецком можно сказать, что помимо терминов из области минералогии он несравним по количеству слов, обозначающих метафизические и психологические понятия; в каком-то смысле он соперничает с греческим:

Язык ученых греков, как ты в сравненьях точен,  
Благословен союзом чистейших в мире слов.

Имеется в виду его склонность к словосочетаниям, образованию сложных слов. Итальянский — сладчайший и самый гибкий из языков. Испанский — самый величественный. Все они имеют свои, свойственные только им уязвимые места, но я никогда не взялся бы утверждать, что есть языки, непригодные для поэзии, хотя обстоятельства и условия жизни народов предрасполагают их речь к тому или иному типу стихотворчества.

Вот, например, французский. Он, наверное, самый ясный и точный из всех языков мира, и потому так



приятно беседовать по-французски; он создан для легких, воздушных любовных признаний, он облакает предмет разговора в особые, изящные, мимолетные обороты речи, нежные, как пыльца на крыльях бабочки: коснись—и ее нет. Он кажется поверхностным и неглубоким, к тому же тебя постоянно тревожит, что он вот-вот бросит вызов благопристойности, и тем не менее приличия неизменно соблюдены. Обратитесь к французскому, если хотите получить удовольствие от хорошей легкой комедии.

Итальянский, как представляется,—единственный язык, достойный того, чтобы идти сразу же после испанского, а испанский—за греческим, обладающим достоинствами всех языков мира. Приведу в пример Ариосто, поэта, который использовал преимущества своего родного языка для самых разных целей: для выражения страсти; самых тонких оттенков чувств, юмора; служил он ему и для неспешного повествования.

Но в английском есть нечто такое, чего нет ни в одном современном языке, и эта его черта как раз относится к драме. Он сформировался под влиянием многих языков, и поэтому в нем сохранились слова, имеющие в своей основе одинаковое значение, но по мере развития общества эти слова приобрели различные оттенки одного и того же смысла. Возьмите другой язык, однородный с ним (скажем, немецкий) и попытайтесь перевести на этот язык такое четверостишие:

Наш беспросветный век не одарил  
Ни одного тем высшим вдохновеньем,  
Что Мильтона страницы озарил  
И осветил Шекспира щедрый гений.

*(Из стансов Грея, посвященных Бентли).*

В немецкой фразе, соответствующей строке «И осветил Шекспира щедрый гений», к слову «щедрый» непременно нужно было бы добавить еще одно слово—«расточительный»: в немецком нет одного слова, обозначающего столь различные оттенки одного понятия.

Односложный характер английского позволяет легче, чем в других языках, вкладывать в короткое выражение большее число оттенков. В самом деле, английский язык как бы снял сливки с подсознательной мудрости многих наций, он не был плодом лишь какого-то одного периода истории или порождением одной народности. Отсюда и его пылкость в выражении чувств—метафоричность, отнюдь не заимствованная у поэтов, а, напротив, заимствованная ими из языка Наш простолюдин в состоянии

крайнего возбуждения постоянно прибегает к таким оборотам речи: горе матери, потерявшей свое дитя, изливается в самых страшных, фантастических выражениях, но при этом сами слова исполнены достоинства; постоянное чтение Библии, посещение церковных проповедей помогает облечь мысль не только в естественные, но и в прекрасные формы языка.

Я считаю нужным отметить эти особенности английской речи, чтобы отвести от Шекспира обвинения в связи с множеством всевозможных экстравагантных выражений, встречающихся на страницах его сочинений. Я не берусь оправдывать каждую его причуду этого рода, к тому же громадное их число вменяется ему в вину совершенно напрасно: я уверен, что многие пьесы, приписываемые Шекспиру, в действительности не принадлежат его перу. Но пусть даже среди тех, которые носят на себе явный отпечаток его гения, есть немало причудливых,— из этого вовсе не следует, что его надо за это столь строго судить. Я объявляю войну другому—утверждениям, будто любой необычно звучащий оборот речи является проявлением неестественного. Те, кто придерживается такого мнения, забывают, что, живи они во времена Шекспира, его так называемые парадоксы воспринимались бы ими как нечто вполне естественное. У Ювенала<sup>4</sup> есть фраза, которую Драйден выразил так: «Окинет оком весь мир»—это вполне соответствует оригиналу; но вот послушайте, в какое рифмованное двустипише распухло и разрослось это выражение у д-ра Джонсона:

Пусть наблюдательность очами, наяву  
Обозревает мир от Явы до Перу.

*«О тщете человеческих желаний»*

Вот уж напыщенность и тавтология, ведь это все равно что сказать: «Пусть наблюдательность с помощью наблюдательного наблюдения наблюдает мир»<sup>5</sup>.

Если бы д-р Джонсон жил во времена Шекспира или даже Драйдена, он никогда не был бы повинен в таком грубом нарушении законов языка и здравого смысла; если бы люди (конечно, мысленно) вдруг оказались на месте тех, кто жил два века назад, многие замысловатые выражения и каламбуры казались бы им вполне допустимыми как раз по причине их ненарочитости. Каламбуры порой выражают смешанное чувство обиды и презрения к человеку, нанесшему обиду, и, мне кажется, такой способ выразить досаду вполне естествен. Я могу привести

каламбуры Шекспира,— рожденные им на одном дыхании, они так легки, как вздох самой природы, и так точны, что лучше и не скажешь. Это относится не только к каламбурам, но имеет более широкий характер: прочитайте любое место из любой пьесы великого драматурга, и вы тут же почувствуете, что вложенные им в уста персонажа слова не только могли бы быть именно так сказаны, но и должны были быть так сказаны, ибо иначе и не скажешь.

В следующей лекции я более подробно остановлюсь на истории различных причудливых выражений и покажу, какую мудрость можно из них извлечь. А сейчас (конечно, с вашего соизволения) я попытаюсь выступить в защиту некоторых затейливых выражений и каламбуров, извлекая примеры из сочинений поэтов, о которых идет речь. Допускаю, что моя интерпретация их творчества не безупречна, но смею вас заверить, что я неизменно на протяжении всей моей жизни, прежде чем обнажить вредную сторону предмета, стремился найти в нем что-то хорошее. Молодым людям мне хочется сказать, что неумно судить о чем-либо лишь на основании имеющихся недостатков, надо всегда стремиться сначала отыскать достоинства. Если кто-то в моем присутствии ругает книгу, я отнюдь не испытываю к нему благодарности за пролитый ушат брани; чаще всего он не открывает мне ничего нового, ибо любой труд, даже наилучший, имеет изъяны, их совсем нетрудно обнаружить; но, если человек раскрывает передо мною прелесть какого-либо сочинения, за это я ему благодарен, ибо в течение моей жизни я прочитал множество книг, но очень мало обнаружил в них такого, что говорило бы в их пользу. Всегда начинайте с хорошего, а *Jove principium*<sup>6</sup>,— плохое не замедлит дать о себе знать, стоит лишь пожелать.

Перехожу к теме шекспировского остроумия, к вопросу, связанному с парадоксальностью некоторых его выражений, а также к игре слов; вот один прекрасный писатель<sup>7</sup>, оказавший большую услугу общественному вкусу, изгнав из всех глупости итальянской школы, выразил восторженное удивление по поводу того, что многие современные Шекспиру авторы в той или иной мере обладали теми же достоинствами, что и он; Бен Джонсон наделен одними, Мессинджер<sup>8</sup>— другими, а Бомонт и Флетчер, видите ли, вообще были такими же знатоками человеческой природы, как и Шекспир, только у них, мол, было больше разнообразия.

Единственно, утверждает наш критик, в чем они не смогли сравняться с Шекспиром, это в остроумии. При-

знаюсь, я был потрясен до глубины души, узрев напечатанным черным по белому утверждение, будто единственная достойная Шекспира черта, выделяющая его из числа прочих авторов, всего-навсего остроумие. Я читал и перечитывал его пьесы по многу раз и никогда не считал, что самая сильная сторона его драматургии — остроумие. Читая Вольтера (а еще лучше вспомнить здесь образец остроумной комедии — «Школу злословия»)<sup>9</sup>, я никогда не испытывал того, что испытываю при чтении Шекспира.

Без сомнения, Шекспир обладал остроумием, но оно совсем не такое как у других писателей; у него остроумие гармонично сочетается с другими свойствами, по природе своей тяготеющими к подобному сочетанию. Это проявляется решительно во всех его пьесах: в трагедиях, комедиях, хрониках; остроумие Шекспира не имеет ничего общего ни с вольтеровским, ни с тем, какое мы встречаем у современных писателей; к ним совершенно оправданно приклеен ярлык «остроумных»; оно состоит в умении играть словами, но у Шекспира в девяти случаях из десяти остроумие выражается не в забавном сочетании слов, а в необычной комбинации образов.

Не всегда легко отличить остроумие от игры воображения. Я назвал бы остроумием парадокс, от которого получаешь удовольствие, но, когда испытываешь удовольствие не просто от экстравагантной шутки, а от образа, который поселяется в душе и потом еще долго продолжает радовать ее, это я назвал бы воображением.

Более правильного определения различий между остроумием и воображением я не знаю. Но в таком случае я вопрошаю вас, мои слушатели: разве остроумие Шекспира не есть тончайший юмор, возвеличенный самым образом, чертами, приданными ему автором. Вот блоха в носу у Бардольфа: Фальстаф называет ее душой, попавшей в чистилище. Сами образы в этой пьесе — источник высокого наслаждения<sup>10</sup>.

Эти замечания не бесполезны, если мы беремся судить о творчестве поэта или писателя: есть большая разница между талантом, вызывающим молниеносный восторг своим даром рождать шутливые обороты речи, и таким, что способен вызывать длительное наслаждение и при этом неизменно оставлять в душе нечто такое, что, отвечая потребностям ума, в то же время тешит и слух.

Обладатели первого — это, как правило, люди недюжинного ума; долго вращаясь в свете, они обрели способность угождать компании веселой игрой слов, рожденной минутой и остающейся в памяти ровно минуту, пока слова

эти сходят с языка, и не более того. Вы, должно быть, знаете таких людей; помнится, одному я сказал как-то, что он похож на человека, проматывающего свое состояние фартинг за фартингом, и что он, видно, очень богат, если позволяет себе так щедро швырять их на ветер. Этот вид таланта — отнюдь не гениальность, хотя и сродни ей.

Остроумие Шекспира подобно помахиванию тростью у человека, вышедшего на прогулку в самом веселом расположении духа: бьющая через край веселость помогает нам отвести душу. Шекспира можно сравнить с возникшей переполненной радостью экипажа — он щедрой рукой дарит ее вам. Но, веселя душу, радость эта оставляет в ней самое весомое и значительное из того, что составляет главную цель и задачу ее творца.

А сейчас я перехожу к разбору очень грозного обвинения против Шекспира, а именно обвинения в непристойности и безнравственности. Немало было людей, пытавшихся если не оправдать, то по крайней мере извинить Шекспира, ссылаясь на то, что якобы сам век страдал этими пороками; но Шекспир слишком велик, чтобы оправдывать его несовершенством века. Его защитники указывали на Бомонта и Флетчера, они говорили, что эти слабости были общими для них всех. О какой позор! Какая жалость, если они действительно так думали. Нет ничего общего между Шекспиром и другими авторами его времени, даже в языке, на котором они писали.

Чтобы лучше разобраться в этом вопросе, надо провести различие между нравами и нравственностью; как только это будет сделано и осмыслено, Шекспир предстанет перед нами столь же чистым, сколь следует быть и нам в наших помыслах, таким же непогрешимым и прекрасным нравственно, как прекрасен был его гений.

Полагаю, что нравы — это производное своеобразных привычек и обычаев времени. Даже в обществе, близком к варварскому, именно нравы не были вовсе лишены нравственности. Однако позвольте заметить, что мы помним и гораздо худшие времена, чем те, о которых идет речь, — времена, когда разум был настолько попран и унижен, что даже самые отдаленные ассоциации, связывающие мысль с низменными чувствами, сразу же вызывали низменные поступки, не пробуждая ни малейшего проблеска благородного порыва; подавлялись последние остатки человечности, истреблялось все, что имело отношение к добру, и утверждалось лишь одно зло — душа была поистине скопищем всего животного и грубого.

Конечно, листая страницы Шекспира, и у него нахо-

дишь некоторые нарушения правил приличия и морали, но если мы пристальнее рассмотрим особенности его времени, мы поймем, что его язык — обычный язык эпохи, а коль скоро это так, где же отступления от правил приличия? Ежели такие отступления и случались, то они не были намеренными, не были направлены против морали, а делались с единственной целью — развеселить публику. В этом одна из самых ярких черт Шекспира — своими шутками он вызывал взрывы смеха, в котором рассивались как дым все нечистые мысли, если только он намеренно не желал вызвать к ним отвращение.

Наконец, сравним его с современными авторами, рабскими подражателями всего французского, — это послужит наглядным примером. Беру на себя смелость привести вам одну мою запись, сделанную лет девять назад на Мальте<sup>11</sup>, после посещения театра, на сцене которого разыгрывалась современная пьеса: «Я пошел в театр в поисках развлечения, но ушел, не испытав ни малейшего удовольствия. Чем дольше я живу, тем больше поражаюсь безнравственности современных пьес. Я едва удерживаюсь от негодования и смеха над этой надутой самонадеянностью, этой претензией выставлять напоказ мораль, более высокую, чем шекспировская».

Делаю небольшую паузу: пока я читал эти строки, мне на ум пришел один роман, в котором автор, удобно расположившись то ли на софе, то ли возле туалетного столика — этих непременно аксессуаров дамы высшего света, — с важным видом предупреждает родителей, насколько осторожно им следует знакомить детей с некоторыми деталями библейских сказаний. Другой современный писатель, сделав на страницах своего сочинения все, что было в его силах, чтобы развратить невинные души обоего пола, возмущенно разглагольствует по поводу обнаженной ноги у статуи коринфской женщины. Теперь продолжу чтение:

«В пьесах Шекспира есть несколько грубых мест, но я сомневаюсь, что они могут нанести серьезный вред неиспорченному разуму; напротив, современные пьесы и некоторые романы направлены на то, чтобы подорвать все нравственные устои общества; в них собрано все ханжество мира, и пишутся они с единственной целью — произвести впечатление: выведенная в них добродетель либо бездействует, либо вовсе не способна так или иначе проявить себя; всем этим сочинениям весьма подходит название одной книги, о которой я слышал, — «Кипящий котел неопределенных эмоций». Все они самым наглым

образом навязывают нам свое представление о благопристойности; почему-то этим бессовестным наглецам, щеголяющим в маскарадных костюмах — их узнаешь, несмотря на переодевание или именно благодаря ему, — им дозволено открыто козырять своей безнравственностью под личной добродетели.

Короче, снова обращаясь к творчеству Шекспира в целом, спрашиваю: разве не стоит воспринимать его грубость как всплеск воображения, который развеивает все низменное и заставляет нас мыслить, а если оскорбляет, то лишь для того, чтобы пробудить наши чувства? Современная же драма ранит чувство, чтобы оскорбить его. Худшие, самые грубые места в шекспировских пьесах направлены против принижения человеческой природы, современные же пьесы при всей их внешней слащавости нацелены как раз на обратное».

Так я писал девять лет назад, и с тех пор у меня появились еще большие основания укрепиться в прежнем мнении.

Тема моей следующей лекции — «Ромео и Джульетта»; я обратился к этой трагедии потому, что в ней немало сырого материала, который заложил основу последующего высокого мастерства. В ней уже проглядывает поэт, великий драматический поэт, но некоторые ее части еще не совсем приведены в общую гармонию с целым, что так характерно для других его пьес. Есть и еще одна причина, в большей степени, чем другие, понуждающая меня обратиться именно к этой пьесе: она дает мне возможность показать Шекспира мастером создания женских образов, показать его певцом любви во всех ее проявлениях и со всем тем разнообразием чувств, какое может создать только благородный, возвышающий человека талант.

Кто-то, кажется Драйден, заметил, что Шекспир писал только для мужчин, а Бомонт и Флетчер (особенно «нежный Флетчер») — для женщин. Я хочу с самого начала не только показать, что это неверно, но и доказать, что из всех авторов, пишущих для сцены, именно Шекспир сумел создать образ женщины земной и вместе с тем идеальной, что так свойственно женской природе, и что ни в одной пьесе его современников не сыщется другого такого женского образа, о котором мужчина, если только он способен чувствовать, не сказал бы: «Вот женщина, о которой я мечтаю как о подруге жизни, вот предмет моего поклонения, вот награда за мои труды».

## ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ ШЕКСПИРОВСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Как бы ни был велик гений Шекспира, его суждения не уступают по силе его гению. Мы убедимся в этом, если проанализируем характерные приметы веков, сравнивая греческую драму с драматургией Англии, которые неизбежно различались несходством обстоятельств, их порождавших и на них влиявших. Греческая драма зародилась в процессе жертвоприношений Вакху. Было бы ошибкой считать его лишь веселым богом вина; у древних греков существовал особый культ этого божества. Вакх символизировал силу, которая заставляет человека действовать бессознательно, высвобождает живительную энергию природы, Аполлон же почитался символом человеческой интеллектуальной мощи. Любимые герои греков под влиянием Вакха совершали нечеловеческие деяния, народ создавал легенды, а позднее на их основе — драмы.

На греческой сцене хор всегда располагался впереди, перед публикой занавеса не было. Не было и перемены мест; нелепая идея о неправдоподобности происходящего не приходила в голову. Сцена не может быть точной копией жизни — лишь подражанием ей. Если в одном акте зритель верил в появление Феба, не было оснований не верить и в появление Афины в следующем акте. Казалось, нет никаких границ восприятия, кроме тех, что предписывает чувство. Однако грекам нужно было слышать со сцены великие суждения своих героев. Но развивались ли события в пределах двадцати четырех часов или двадцати четырех лет, не имело никакого значения — для них они были правдоподобны. Греческие авторы никогда не стремились воздействовать на чувства путем смены декорации, и все же люди переносились в различные места.

*Единство времени* также не было необходимостью, ведь в промежутках между актами и сценами ничего существенного не происходило, а там, где нет ни актов, ни сцен, трудно соблюдать их твердые правила. Чтобы преодолеть эти трудности, великие мыслители и гении древности заполняли пустоты музыкой и очарованием поэзии. В «Агамемноне» Эсхила о взятии Трои оповещалось разрядами молний на азиатском берегу; разум цепе-



нел, зачарованный пением хора, рассказывающего о свершившемся событии, часы мелькали как минуты, и никто не удивлялся тому, что Агамемнон оказывался дома, а ведь, строго говоря, его путешествие из Трои заняло менее пятнадцати минут. Редко привлекает внимание и другое: древние ставили три пьесы в один день, они называли это трилогией. У Шекспира легко представить себе эти трилогии в одной пьесе. Если разбить «Лира» на три части, каждая из них могла бы быть у древних отдельной пьесой. Или возьмите трагедии об Агамемноне и разделите их на акты—получится одна пьеса.

Первая: узурпация трона Эгистом и умерщвление Агамемнона.

Вторая: месть Ореста и убийство матери.

Третья: суд богов над Орестом; он происходит в течение двадцати двух лет.

Три эти пьесы—всего лишь три акта: падает занавес, представление окончено.

Сопоставьте драму древних греков и драму Шекспира—гений его потрясет вас до глубины души: у греков—парадность царских и религиозных церемоний, у Шекспира—пустая комната да занавеска, но животворящий голос поэта заставляет воображение тут же рисовать «Поле битвы, где решалась судьба монархов».

\* \* \*

Есть еще одна черта драматургии Шекспира, чисто шекспировская,—стремление *показывать лишь естественные, истинные черты жизни*. У него нет невинных измен, он никогда не представляет в привлекательном свете то, что отвергается религией и разумом; он не рядит пороков в одежды добродетели, как это нередко бывало у Бомонта и Флетчера, этих Коцебу<sup>1</sup> своего времени; его отцы возмущаются неблагодарностью детей, мужаья страдают от неверности жен, оскорбленные в своих чувствах люди всегда испытывают то, что и должны испытывать люди в подобных случаях. И еще одно свидетельство тонкого проникновения Шекспира в жизнь: он всегда обращается к народным сказаниям. Истории «Лира» и «Венецианского купца» имеют корни в народных легендах, но вместе с тем эти образы выведены с таким мастерством, что перед нами возникают живые люди с чертами всех времен и эпох.

Его драмы ни в коей мере не повествуют о событиях

из ряда вон выходящих, сцены не зависят от связи отдельных эпизодов, а лишь от правдивого изображения человеческих черт и образа действий, свойственного человеку. В этой манере изображения действующих лиц нет ни тени самолюбования, с которой человек иной раз судит сам о себе; характер персонажа обрисовывается так, как если бы речь шла о нраве живого человека, он проясняется в самом ходе пьесы, из того, что о нем говорят его друзья и враги. Это можно проверить на примере образа Полония, который актеры редко трактуют правильно. У Шекспира вовсе не было намерения изобразить Полония надутым шутом. Гамлет, умный и пылкий юноша, пренебрегающий условностями, ненавидит Полония по политическим мотивам, ибо считает, что тот помог дяде захватить трон, он говорит о нем язвительно; но мнение Гамлета о Полонии отнюдь не суждение о нем самого Шекспира. Определенная толстокожесть Полония идет от привычек придворной службы, а возьмите его наставления Лаэрту или благоговение Офелии перед его памятью—это уже другой Полоний, государственный муж, хотя его золотой век уже позади. Одна необычная черта этого образа: воспоминания Полония о прошлом мудры и свидетельствуют о знании человеческой природы, но он решительно не в состоянии постичь то, что происходит у него на глазах, и это признак его полной беспомощности.

Шекспир обладает еще одной чертой, никем до него не превзойденной. Он говорит с нами языком нашей человеческой природы. И в этом он настолько точен, что мы узнаем себя в каждом его персонаже. Его язык и манера обладают такой меткостью, что их не спутаешь ни с чьим другим, они всегда *шекспировские*. Филдинг также обладал способностью точно ухватывать черты характера (например, характеры лендлордов и прислуги), но в знании того, что можно постичь лишь сердцем, что не есть результат внешнего наблюдения, он сильно уступал Ричардсону<sup>2</sup>, который постоянно витал в облаках. Шекспир же превосходит и того и другого. Обратите внимание, как тщательно создан образ кормилицы Джульетты, а с другой стороны, полные силы и страсти образы Отелло, Яго, Гамлета, Ричарда III. Поскольку в жизни он не встречал таких людей, он, видимо, задавался вопросом: «А как бы поступил я, что бы я сказал в том или ином случае?» Его комические персонажи тоже весьма примечательны. Пьяный констебль—образ довольно распространенный; но Шекспир показывает мудрость под маской глупости. Пример тому—Догберри. Все шло в дело, все шло в

основание фундамента, на котором его творческий гений воздвигал величественное здание.

Чтобы отделить *истинно* шекспировское от того, что ему не принадлежит, нужно рассматривать некоторые образы, воплощающие его нравственный идеал; они как бы тянутся друг к другу, крепко-накрепко сцепляются друг с другом силой единой мысли; создается ритм, который переходит от одного стиха к другому и редко завершается на десятом слоге стихотворной строчки. Пример этого находим в драме «Перикл», написанной за век до того, в которую Шекспир внес изменения,— стиль Шекспира в ней узнается с полустрочки. Это свойство характерно не только для позднего периода его творчества, но и для ранних пьес, таких, как «Напрасные усилия любви». Блестящая способность создавать текущую непрерывность равнозначных ритмических пауз неизменно присутствует в его драматургии.

Наконец, сравним нравственные принципы героев Шекспира с моральными чертами персонажей, выведенных в сочинениях писателей его времени и последующей эпохи или современных авторов, хвалящихся своим превосходством. Как уже говорилось выше, Шекспир всегда выбирал для изображения проторенные дороги жизни. Но в своих пьесах он не заставлял любовников поступать грубо или непристойно; с должной откровенностью надо сказать, что в сравнении с выведенными им на сцене персонажами его современники чаще всего вели себя именно так. Даже в письмах того времени женщины высшего света были менее учтивы, чем в его пьесах.

Что касается Бомонта и Флетчера, то они не идут ни в какое сравнение. Самые непристойные сцены у Шекспира— это воплощение чистоты в сопоставлении с тем, что изображали они, и надобно помнить, что, хотя иной раз Шекспир и задевает наши деликатные чувства, он никогда не оскорбляет рассудка; в изображении страсти, которая, по его замыслу, не имеет развития, нет и излишнего трепета, ошибки никогда не ведут к ошибочной цели, он никогда не ополчается против добродетели, для того чтобы зло не могло обернуться не злом и чтобы наше сочувствие горю не было обмануто пороком; у него порок никогда не расхаживает в сумерках. Шекспир не меняет природу вещей и характеров, как это делают современные писатели, полагающие, что каждый судья— это непременно обжора и пьяница, а каждый бедняк от природы воздержан; у него не найдешь слащавых жестянщиков и

сентиментальных крысоловов. У Шекспира все точно и уместно.

После нашествия северных племен латынь смешалась с наречиями завоевателей, породив *gotaunt*— язык менестрелей, прославивших его своими песнями и фавлю; ему мы обязаны происхождением слова *gotanse*. Романтическое можно рассматривать как нечто противоположное античному, и именно в этой смене стилей берут свое начало особые черты творчества Шекспира. Его нельзя судить ни по законам античного стиля, ни по канонам классицизма,—его надо рассматривать на фоне особенностей его времени. Закон всеобщего единства, который берет свое начало не в ложной приверженности обычаю, а в самой природе, был воспринят Шекспиром инстинктивно.

*Единство* чувств пропитывает все пьесы Шекспира. В «Ромео и Джульетте» все—молодость и весна, юность с ее дурашливостью, цветами и мимолетностью; ощущение это пронизывает всю пьесу от начала до конца. Старики, Капулетти и Монтекки, не просто старики, в них тот же пыл, стремительность—все те же признаки весны. Ромео—как поспешно он меняет предмет своей страсти, как торопливо венчается, как безрассудно гибнет! А для Джульетты любовь—это нежность и грусть в пении соловья, вся чувственность розы, это сама наполненная сладострастием и свежестью весна; и все завершается глубоким, долгим вздохом, подобным слабому предвечернему ветерку. Вот это единство характеров свойственно всем пьесам Шекспира.

Сочинений, которые принято называть *трагикомедиями*, создано предостаточно, но их участь—пылиться на дальних полках. У Шекспира комичное постоянно взаимодействует с трагическим. Лир, одиноко скитающийся в степи во время бури, ощущает всю силу своего горя, которое лишь усиливается от прилива неистового юмора Шута, и это действует как капля уксуса, пролитая на кровоточащие раны и усиливающая боль; так даже комическое, смешное становится средством углубить трагическое.

## ШЕКСПИР

Даже самый стиль речи свидетельствует о духе, обладающем какой-то великой и цельной концепцией, причем то, как разместить и упорядочить порожденный ею рой мыслей, составляет для него единственную трудность. Ни малейшего стремления поразить остроумием или книжными знаниями.

Все характеры настолько типичны (т. е. психологические портреты), что уже перестают быть типами<sup>1</sup>, quoad poet. Как прекрасно и жизненно равновесие у Шекспира!

Размышление как противоположность наблюдению. Страсть как противоположность вечным истинам.

Противоположность французской драме, Сенеке<sup>2</sup>. Лирическое как противоположность драматическому, даже у древних.

Разнородное объединено, как в природе. Заблуждение — считать постоянным *напор страстей*: именно он выделяет человека среди других, но не делает его, по сути, отличным от других.

На столбовой дорожке человеческих страстей. Поэт не должен анализировать и критиковать людские убеждения и страсти, но должен выяснить для себя, что причины таких-то и таких-то убеждений и страстей коренятся в самой человеческой природе, а не в чем-то привходящем (например, в невежестве или болезни). Это самое главное. Он — утренняя звезда философии, ее предтеча и первооткрыватель. Другие писатели, например Джонсон, чтобы отвлечь нас от самих себя, все время прибегают к изоциренным приемам; Шекспир, — о, прочтите его хотя бы с такой точки зрения и спросите свою душу, нет, спросите хотя бы свой здравый смысл: возможно ли даже предположить, чтобы этот человек был гениальным неучем? А можем ли мы с вами совершить чудеса в спорте? И разве избирает Господь дураков, чтобы их устами возвещать божественные истины?

Я предлагаю сравнить Шекспира с любым другим писателем таким способом. Составьте для себя полный список свойств человеческого духа, как-то: разум или нравственный закон, воля, чувство совпадения (чувства *oui generis* и *demonstratio demonstrationum*), то есть совесть, понимание или рассудительность, ум, фантазия,

воображение, способность суждения,—и для каждого свойства список всего того, под чьим воздействием оно может проявиться, а именно: красоты, грозные явления или кажущиеся капризы природы, реальное и потенциально возможное, то есть осуществленный и идеальный аспекты человеческого духа, причем человек является нам и в состоянии невинности, и в состоянии греховности, и в придуманном раю, и на поле битвы с соблазнами и рассматривается он не только как индивидуальность, но и как существо общественное—и сравните мастерство, с которым Шекспир или избранный вами автор воплощает любую из перечисленных тем. Если говорить о воздействии поэзии, мне претят и вообще и в данном случае надерганные из сочинений красивые места и подобранные по темам отрывки, но здесь я был бы рад им как положительному доказательству непревзойденного величия Шекспира.

Удивительная гармония между развитием действия и непосредственной увлекательностью диалога.

1. Извлеченная из... свойств человеческого духа идея всегда существует *a priori*, хотя воплощается посредством наблюдения *a posteriori et ab extra*.

2. Обращено не к потребностям, но к страстям.

3. На столбовой дороге развития самой природы.

4. Единственный поэт, изобразивший женщин такими, каковы они по своей неиспорченной природе; исключение—Мильтон, воспевавший Еву.

5. Единственный английский поэт нового времени, который был поэтом и вместе с тем—поэтом-драматургом.

6. Единственный, кто воспроизвел все достоинства греческого хора без его недостатков и ограничений: во-первых, посредством изысканных лирических отступлений и, во-вторых, благодаря тому, что вечные и общеизвестные истины воплощены у него во взрывах страстей.

7. Уважительное отношение к установленному обществом сословному делению и обычаям, к любому роду занятий—нищенствующий монах, лекарь и пр.

8. В очень редких случаях вводятся настоящие чудовища (например, Гонерилья<sup>3</sup>), но вводятся трезво и обдуманно.

9. Мудрость этическая и житейская.

10. Сравнительное целомудрие.

*Extremum hinc*. Существуют три дара: ум, который открывает частичное сходство, скрытое во всеобщем различии; тонкость, которая открывает различие, скрытое

в кажущемся тождестве, и глубина, которая открывает единство сути под всеми покровами сходства и различия.

Придайте тонкому человеку фантазию, и он делается умным, глубокому—воображение, и он станет философом. Добавьте, далее, ту приятную чувствительность, которая проявляется в триединой форме озабоченности моральными проблемами, образной выразительностью и звуковой гармонией,—и перед нами поэт.

Но соедините все это: ум, тонкость и фантазию—с глубиной, воображением, с восприимчивостью к радостям физическим и духовным, и пусть обладатель этих качеств будет человеком всесторонним, и тогда нам явится—нет, слишком безрассудное пророчество!—вернее, таким нам является ШЕКСПИР!

---

## ОСОБЫЕ ЧЕРТЫ ДРАМАТУРГИИ ШЕКСПИРА

---

1. Ожидание предпочтительнее неожиданного. «И сказал господь: да будет свет», ведь не сказал он: «Был свет». Чувство, которое охватывает нас при виде падающей звезды, в сравнении с ощущением, возникающим при наблюдении восхода солнца в заранее ведомое время, так же слабо, как неожиданность в сравнении с ожидаемым.

2. Замечательная особенность одного из великих законов природы—тяга противоположностей. И любовь и распутство у Шекспира имеют нравственную сторону. Исключения составляют те действия персонажей, которые не нуждаются в этой стороне, как, например, прощальные родительские заветы или отношения, выходящие за пределы родительских. Так, прекрасная любовь Герцогини к Бертрану возвышает ее и тем самым возвышает и образ ее любимицы Елены, смягчает в нем острые углы, которые Шекспир не только показывает нам, но и заставляет нас простить и в конце концов даже оправдать их<sup>1</sup>. Так и Полоний<sup>2</sup>—это воплощение памяти о мудрости, которую он утратил.

То же самое и с глупостью, тупостью, которые суть лишь средства выявления мудрости. Как все боги у Гомера являются в доспехах, даже Венера и другие, так и

у Шекспира все персонажи сильны. Нетрудно валять дурака, будучи дураком, но быть мудрым, изъясняться языком умника и вместе с тем правдиво изображать дурака—*his labor, hoc opus*<sup>3</sup>. Это Догберри и другие<sup>4</sup>.

3. Независимость нашего интереса от сюжета. Интерес к сюжету вызывают образы, а не наоборот; сюжет лишь канва. Это можно подтвердить на примере отношений Бенедикта и Беатриче—и у того и у другой одно тщеславие и т. д. Уберите из «Много шума из ничего» все, что как бы относится к фабуле или имеет к ней малое отношение, а еще лучше лишите эту пьесу таких персонажей, как Догберри и его приятели, и замените их менее нелепыми, но более отвечающими обстоятельствам стражниками и ночными констеблями, уберите Бенедикта, Беатриче, Догберри с его отношением к Геро, и что останется? У других писателей главная пружина действий сосредоточена, как правило, на главном персонаже. У Шекспира это может быть так, может быть и иначе, но лишь постольку, поскольку сам по себе персонаж задуман или не задуман как субъект, формирующий фабулу. Так, Дон Хуан появляется, завязывает интригу и исчезает.

4. Независимость нашего интереса от рассказанной истории как основы сюжета. Шекспир решительно не заботился о сочинении таких историй. Он черпал их среди уже известных или уже записанных, тех или иных, а иной раз—тех и иных сразу; для него важны были лишь два качества, а именно: такая история должна была соответствовать его замыслам; и она должна была быть частью народного предания, речь в ней должна была идти о человеке, о котором мы слышали, судьба которого нам знакома, но мы хотим увидеть его воочию. Человек—вот с кем Шекспир стремится познакомить нас. «Лир» (опустите первую сцену, и ничего не изменится). То же и с Шейлоком.

5. Включение лирической песни, того, что поэтично по своей природе, а не только драматично, как в пьесах Метастазіо, где в конце вместо заключительного монолога исполняется ария. Дело в том, что у Шекспира песни—*это песни*, такие, какими они поются в жизни, прекрасные, как нередко и те персонажи, которые их исполняют (например, Дездемона или граф в «Как вам это понравится»); они сопровождают не только драматические эпизоды пьесы, но и сами суть части драматического. Вся пьеса «Сон в летнюю ночь»—не что иное, как драматизированная песнь. Но возьмите начало третьего акта «Генриха IV»; вот Хотспер произносит свой монолог:



Чему я бесконечно рад,  
Мне было б легче кошкою мяукать...,

а затем лирический монолог Мортимера:

Я понимаю. Говор слез твоих  
Без перевода с уэльского понятен<sup>5</sup>.

6. Тесно связано с этим и другое: шекспировские персонажи—это живые люди, они воспринимаются читателем как живые люди, автор о них ничего *не рассказывает*. В литературе мне не известны иные столь убедительные примеры такого свойства; оно к тому же обладает одной чертой, характерной и для реальной жизни: шекспировские персонажи таковы, что их часто неправильно понимают—по тем же точно причинам, по которым часто не понимают людей в жизни. Если вы верите тому, что говорят о ком-то его друзья, вы можете ошибаться; еще в бóльшей степени вы ошибетесь, если доверитесь тому, что говорят о нем его враги; а сам персонаж смотрит на себя через призму того, как он сам себя понимает, а вовсе не на основании того, что он есть на самом деле. А шуту или скомороху нужно сделать лишь хитроумный намек; возьмите и соедините все это вместе, и вот портрет уже готов и зрители узнают его. Но так получится лишь тогда, когда автор выражает правильную Идею—лишь в этом случае каждое сказанное слово начинает сиять особым блеском и в его отражении проступает истина.

---

## СУЖДЕНИЯ ШЕКСПИРА РАВНЫ ПО СИЛЕ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ГЕНИЮ

---

Цель, к которой я так упорно стремился в моей последней лекции, сводилась к тому, чтобы доказать в меру моих возможностей, что независимо от свойственных только Шекспиру достоинств (о них речь еще впереди) он предстает, если судить лишь о его поэзии и не брать во внимание его великих творений, обладателем всех примет истинного поэта, в то время как наиболее распространенная точка зрения признает его лишь великим драматургом, и то по врожденному инстинкту, действующему в нем помимо его воли, а как только

он выходит за пределы драмы, он будто бы опускается до уровня второразрядного, а то и третьеразрядного писателя; утверждают, что он подобен пчеле, обладающей даром в совершенстве строить соты и откладывая в них мед, но не способной свить птичьего гнезда. Ныне это суждение, сочетающее в себе непонимание с высокомерием, укоренилось в среде некоторых педантов, которые, прослышав о том, что Софокл—великий мастер трагедии, а Аристотель—непогрешимый титан мысли, и обнаружив, что в «Лире», «Гамлете» и других пьесах Шекспир не подражает Софоклу и не повинует Аристотелю, и не находя в себе смелости (за исключением одного-двух) признать, что наслаждение, испытываемое вот уже многими поколениями от чтения Шекспира, совершенно беспочвенно, нашли золотую середину, безопасный способ судить о нем как о прекрасной *lusus naturae*<sup>1</sup>, восхитительном чудовище, дикаре, решительно без всякой склонности к суждению, о каком-то блаженном юродивом, наподобие тех, кому так поклоняются на Востоке и которые в потоке мутной чепухи вдруг изрекают высшую мудрость. Где бы я ни натолкнулся на упоминание об этом благословенном имени, оно неизменно сопровождается эпитетами «необузданный», «непостижимый» и «истинное дитя природы» etc., etc.

Будь это и в самом деле так, пришлось бы лишь смириться, хотя в таком случае мыслящий разум с болью вынужден был бы признать, что чудо человеческого совершенства выходит за пределы практики, а значит, и не оставляет нам ни примеров для подражания, ни побуждений к нему. Если же это заблуждение, то заблуждение опасное, ибо оно есть не что иное, как убежище самодовольства, оно позволяет тщеславному критику укрыться от недовольства читателей в облаке самых общих панегириков Шекспиру, прикрываясь простым *ipse dixit*<sup>2</sup> и не подкрепляя свои рассуждения и мнения никакими разумными доводами; обратит в нечто никчемное то, чего он не в состоянии ни осмыслить, ни почувствовать. Так, Шекспир предстает перед нами в образе какого-то обожествленного восточного далай-ламы, чьи атрибуты почитаются священными, но не обладают никакой силой и совершенно бесполезны. Я испытываю горестное сожаление, что каждое новое монументальное издание произведений Шекспира подтверждает мою правоту множеством примеров, перечисление одной лишь десятой доли которых лишит меня всего отведенного мне времени. Каждый критик, собравший или еще только

собирающий коллекцию старопечатных книг — занятие само по себе заслуживающее одобрения, — словно бы напяливает на себя сапоги-скороходы и спешит наперед оповестить всех и каждого о своем собственном мнении, буквально на глазах превращаясь из простого комментатора в верховного судию; слепой и глухой ко всему на свете, он стремится наполнить свою грошовую склянку водой из Ниагары и по той малости влаги, которая попадает в его жалкий пузырек, пытается судить о величии всего водопада.

1. Примените закон (ы) перспективы (*perspectivische*) к условиям драмы.

2. Если мы видим башню и очертания ее издали кажутся округлыми, хотя разумом и по опыту мы знаем, что она квадратная или многоугольная, — наши ощущения все же остаются прежними.

Не только отдельные люди, но и целые народы так поработаны привычками своего воспитания, что не могут беспристрастно судить о предметах, доставляющих удовольствие именно своей беспристрастностью, — о вкусах и о *belle lettres*. Когда судят о собственных обычаях и нравах не на основе доводов рассудка, а исходя из того, насколько они совпадают с выработанными воспитанием представлениями, тогда ничто не предстает естественным, достойным или прекрасным. Таким способом тоже можно добиться тонкой проницательности, свойственной, например, французам в их суждениях об отечественной литературе, но, чтобы стать истинным критиком, надобно выбрать себе для обозрения некую срединную точку, чтобы иметь возможность объять все сразу; выработать некое общее правило, отвечающее доводам разума, критерии, общие для всех и потому доступные всем.

Это вовсе не приведет к произволу в критике, напротив, — к истинной терпимости. Для раскрытия духовной силы и сути творения такому критику непременно надо искать в нем вечное, свойственное человеческой природе, нечто независимое от обстоятельств, и оценить гений и его суждения критик сможет лишь тогда, когда применит этот метод к тем одеяниям художественной выразительности, которые неувядаемая душа творца набрасывает на себя, приспособляясь к приметам времени и места, а также существующим обычаям.

Неправомерно выделять подробности и детали; воспринимать их в качестве вечных и незыблемых — значит упускать из виду силу вдохновения.

Классический век литературы и искусства — это сад,

где протекало детство человечества. Centos<sup>3</sup> можно обрывать и там и сям, ведь они не имеют корней.

Все истинно человеческое прекрасно, вот почему следует вечно стремиться к поискам человеческих корней.

Подлинные гении лишь так и делали. Данте, например, искал их у Вергилия, Ариосто, Гомера; Анджеоло и Рафаэль находили их в том, что дошло до нас от древнегреческого искусства, которое они так восторженно почитали.

Искусство не может существовать без знания природы человека; ибо что способен передать один человек другому помимо своих чувств и мыслей или своих наблюдений, тоже выраженных в его чувствах и мыслях?

Античность — век скульптуры, современность — век живописи. Античность — это ритм, мелодия; современность — гармония. Античность — это законченность и потому грация, изящество, пропорция, воображение, достоинство, величие — все то, что способно воплощаться в прекрасную форму или мысль. Современность — незаконченность и неопределенность как средство выражения этой незаконченности. Отсюда больше увлеченности страстями, смутными надеждами и страхами; странствование по бесконечности, благородные нравственные искания, поиски великой сущности человеческой, интерес к будущему больше, чем к настоящему; парение духа.

---

## ЛЕКЦИЯ<sup>1</sup>

---

Темой этой лекции служит вопрос, который я представляю на суд вашего разума, освобожденного от национальных предрассудков. Действительно ли пьесы Шекспира — это труды неотесанного природного дарования, в котором блеск отдельных частей затмевает или должен затмить варварскую бесформенность и неправильность целого?

На это не только французские критики<sup>2</sup>, но и его собственные английские почитатели говорят «да». Но разве форма не восхищает нас так же, как и тема, и разве способность суждения великого поэта заслуживает нашего восхищения менее, чем его гениальность?

Задам вопрос иначе. Действительно ли Шекспир стал

нашим великим поэтом только из-за тех красот и совершенств, которыми он похож на древних, а его отличие от них уменьшает нашу любовь и преданность ему? А может быть, сами эти отличия суть дополнительные доказательства поэтической мудрости, результаты и символы животворящей силы, противной безжизненному механицизму, свободной и равной другим по оригинальности, противостоящей рабскому копированию или, точнее, слепому подражанию результатам вместо истинного подражания основным принципам? Не думайте, что я готов противопоставить одаренности правилам. Нет! Задача, которую я хочу исследовать,— относительная ценность этих правил. Дух поэзии, как и всякая животворящая сила, должен непременно подчинять себя правилам хотя бы ради того, чтобы сочетать мощь и красоту; чтобы раскрыться полностью, он должен воплотиться в произведения искусства, но живое искусство обязательно должно быть организованным, а что есть организация, как не сведение частей в единое целое, так что каждая часть служит и целью и средством!

И это вовсе не открытие критики. Это непреложное свойство человеческого ума; все нации ощущают его и подчиняются ему при создании ритма и метра как орудия и двигателя поэзии, которые сами суть отпрыски все той же жизни, как побег от дерева.

Всякое творение гения обретает надлежащую форму, для него нет никакой опасности нарушить это условие. Произведение должно и может подчиняться определенным законам! Болсе того, именно в этом и заключена гениальность — способность творческого действия по законам, ею самой созданным.

Почему же тогда случилось так, что не только одни зоилы, но и целые страны объединились в своем резком осуждении нашего великого драматурга: будто он дикий африканец, плодящий великолепных чудовищ, будто он невозделанная пустошь, в которой островки плодородной земли становятся ярче в сравнении с окружающей их пустыней, где прекраснейшие растения блистают среди неприглядных сорняков и так заглушили их паразитическим ростом, так запутали, что мы не можем уничтожить сорняк, не погубив цветка. Утверждая это, я даже не хочу сослаться на примитивные обвинения Вольтера, разве что вспомнить, что его обвинения совпадают с выводами шекспировских комментаторов и (так они говорят нам) его самых верных почитателей. Подлинная причина ошибки, как это уже отметил европейский критик<sup>3</sup>, заключается в

смешении механической правильности и органической формы<sup>4</sup>. Форма является механической, когда на данный нам материал мы налагаем заранее намеченную форму, которая не обязательно присуща самому материалу. Так, мы придаем комку сырой глины любую форму, которую он должен сохранить, когда затвердевает. С другой стороны, органическая форма—форма внутренняя, она возникает из самого произведения и в полноте своего развития идентична совершенству его внешней формы. Природа, первый великий художник, способности которого неисчерпаемы, равно неистощима в своих формах.

Любой внешний вид—это воплощение внутренних свойств, их истинный облик, отраженный и проявленный вогнутым зеркалом.

И таково же истинное совершенство избранного ею поэта, нашего Шекспира, очеловеченной природы, постигающего сознания, которое само управляет своей мощью, и всепоглощающей мудрости, более глубокой, чем сознание.

---

## ПОЭЗИЯ ШЕКСПИРА

---

В предыдущей лекции<sup>1</sup> мы выяснили, благодаря каким общепризнанным литературным титулам и оружию Шекспир выдвинулся как поэт и почему он мог притязать на трон славы как первый драматический поэт Англии; теперь мы должны разобраться и изучить в становлении те достоинства, которые заставили даже современников признать за ним право на этот трон, хотя во времена Шекспира его оспаривали и другие гиганты. Ниже мы попытаемся ответить на вопрос, почему английская драма заслужила титул драмы, созданной Шекспиром и осуществившейся в его творчестве, а также попытаемся выяснить, чем обусловлено ее превосходство с точки зрения драматургического мастерства. Я старался доказать, что, прежде чем Шекспир стал поэтом драматическим, он уже проявил себя как поэт, и, даже не будь им созданы «Лир», «Отелло», «Двенадцатая ночь» и «Генрих IV», мы все равно признали бы за ним основные, если не все, качества подлинного поэта, а именно: глубокое чувство и изощренное интуитивное восприятие

красоты, причем и то и другое открывается зрению посредством сочетания образов, а слуху — посредством сладостной и совершенно подобающей теме произведения мелодии стиха (Шекспир — благозвучнейший из английских поэтов, за исключением разве что Спенсера); далее мы признали бы, что упомянутые качества этот поэт всецело подчинил своей воле и уже в первых его произведениях видна способность отвлекать свой дух от своего «я» и что благодаря как сосредоточенности созерцания, так и тому возвышенному дару, который позволяет великому уму отождествлять себя с предметом своих размышлений, он чувствовал и заставлял других чувствовать вещи, никак не связанные с его обыденной жизнью<sup>2</sup>. Здесь следует добавить, что только самая пылкая любовь к природе и ее творениям могла побудить человека так пристально наблюдать и так правдиво и с такой страстью изображать мельчайшие подробности красоты окружающего мира. Кроме того, мы показали, что Шекспир обладал фантазией, то есть способностью сводить воедино разные по сути образы, выделяя в них один или несколько сходных признаков.

Она дарит его пожатьем нежным...  
 Как лилия, зарытая в снега.  
 Иль мрамор в алебастре белоснежном,  
 Так белый друг взял белого врага<sup>3</sup>.

Далее, эта же поэма, несомненно, подтверждает, что Шекспир обладал воображением, причем под воображением мы понимаем способность посредством одного образа или чувства видоизменять многие другие, как бы *переплавляя* их, чтобы *слить многое воедино*; у Шекспира эта способность во всей своей мощи проявляется в монологе разгневанного Лира, распространяющего дочернюю жестокость и неблагодарность на само небо и небесные стихии. Воображение — величайший дар человеческого духа, его многообразная деятельность подразумевает одновременно и спокойствие и страсть. В отличие от обыденного ума, который при описаниях пользуется бесстрастным неторопливым перечислением, воображение в своей спокойной ипостаси, то есть там, где речь идет о создании произведений, доставляющих чистое удовольствие, сводит многое воедино и соответственно заставляет воспринимать многое единовременно, как если бы перед нами вдруг открылся новый ландшафт; в этом воображение подобно природе — величайшему из поэтов. Вот как описано бегство Адониса в сумерках от влюбленной богини:

Как в небе метеор, мелькнув, погас,  
Так он скрывается во мраке с глаз.

Как много образов, как много чувств соединилось в этом отрывке естественно и согласно: красота Адониса, быстрота его бегства, исполненный томления и безнадежности взгляд влюбленной Венеры, и все целое создает ощущение смутно брезжущего идеала. Или же воображение налагает отпечаток человечности и человеческих чувств на неодушевленные предметы...

...Вот жаворонок нежный! В час рассвета  
Он ввысь из влажных зарослей вспорхнет,  
И встанет утро. Прославляя лето,  
Величьем дышит солнечный восход  
И мир таким сияньем озаряет,  
Что холм и кедры золотом пылают.

И, наконец, присущая только великим поэтам способность овладевать зрением читателей до такой степени, что они почти перестают замечать слова и начинают *видеть* все описываемое без мучительного сосредоточения, без напряженного внимания, без анатомирования подробностей (которым зачастую грешит описательная поэзия), но благодаря сладостному, легкому и естественному саморазвитию стиха.

Далее, еще до вступления на драматическое поприще Шекспир доказал, что обладает глубоким и мощным философским умом—свойство, без которого он мог бы сделаться просто приятным поэтом, но не великим поэтом-драматургом, однако это свойство было развито в нем до такой степени, что становится страшно...<sup>4</sup>.

Но его могучий инстинкт и воля случая совместно направили его на должное поприще—на завоевание тех высот, при изучении которых мы должны рассмотреть и встреченные им трудности и его достижения.

\* \* \*

1. Чувство красоты (поэма на всем своем протяжении сладостна по изнеженности)—хороший признак; художник, который начинает с портретов стариков и старух,—плохой признак: легко сделать, чтобы грубое и резкое поражаело.

2. Умение справляться с далекими от его собственных чувств темами так, что романтичность лишь делает более яркой естественность описываемых чувств и настроений...

3. Фантазия, или способность связывать воедино,—13-я строфа и пр. <...>



«Она дарит его» и пр. Сведение воедино разных по сути образов путем выделения одного или нескольких сходных признаков. Прочсть из записной книжки: и то и другое во времена Шекспира распространено среди писателей.

4. Та мощь и энергия, о которых ныне живущий поэт точно и прекрасно сказал:

Когда грущу я, одинокий,  
Вдруг ослепят духовный взор<sup>5</sup>—

и которые открывают все посредством образов. Это свойство неотъемлемо присуще поэзии, достаточно обладать им одним, чтобы быть поэтом, пусть даже не первоклассным. Это—самый обнадеживающий признак, «Венера и Адонис»—характернейший пример.

5. Воображение—способность видоизменять образ или чувство посредством последующего или предыдущего чувства или образа. Это будет так часто поясняться в дальнейшем, что сейчас я скажу только об одном результате деятельности воображения, а именно о том, что оно сливает множество частных в едином мысленном движении, дабы достигнуть той последней вершины человеческой мысли и чувства, которая и есть единство, а тем самым и обращение духа к его источнику и основе, которая и есть Единый.

6. Для описания явлений природы—перенесение на них соответствующих человеческих страстей. «Вот жаворонок нежный...».

7. Энергия и глубина деятельной мысли, без которых человек может стать поэтом приятным и трогательным, но—не великим. <...>

---

## ГАМЛЕТ

---

Теперь перейдем к «Гамлету», чтобы развеять всеобщее предубеждение, касающееся авторского толкования этого образа. Немало было возведено хулы на то, что заслуживало полного одобрения, а многие сильные стороны, многие высокие достоинства ускользнули от внимания, ибо не лежат на поверхности.

Сначала спросим: что же, в самом деле, хотел сказать

Шекспир, создавая образ Гамлета? Ведь он никогда ничего не писал без заранее обдуманного намерения; так каков же был замысел автора, когда он принялся писать свою трагедию? Я убежден, что Шекспир смотрел на сюжет своей пьесы точно так же, как художник смотрит на полотно, прежде чем взяться за кисть, то есть рассматривал его лишь как средство, с помощью которого можно выразить определенные идеи, он был для него только фундаментом, на котором он возводил свое здание. Так что же хотел сказать Шекспир в «Гамлете»? Шекспир намеревался создать портрет человека, в чьем воображении весь внешний мир, с его событиями, предметами и образами, предстает будто в тумане; он для него лишен всякого интереса, интерес к нему возникает у Гамлета лишь в тот момент, когда этот внешний мир вдруг отражается в зеркале его сознания. Внешняя, реальная жизнь предстает перед Гамлетом, как перед человеком с ярким воображением: закрывая глаза, он видит образы, ранее запечатленные в его голове.

Поэт помещает Гамлета в такие тяжелые обстоятельства, в каких только может оказаться человек. Он — единственный наследник престола; отец умирает при весьма подозрительных обстоятельствах; мать, вступив в брак с его дядей, фактически лишает его трона. Но и это еще не все: появляется призрак отца и открывает сыну, что он был убит своим братом. Как же воспринимает сын это сообщение? Немедленно принимается за дело и ищет способ, как бы поскорее отомстить убийце? Нет. Следуют бесконечные раздумья и сомнения; нескончаемая работа разума, побуждающая к действию, сменяется столь же нескончаемыми уловками уйти от любого действия, а затем снова непрерывные укоры совести за медлительность, преступную беспечность, — на это самобичевание уходит вся энергия души. И это вовсе не трусость; Гамлет изображен отважнейшим человеком своего времени, и медлит он вовсе не из желания все рассчитать заранее и уж, конечно, не потому, что у него замедлено восприятие, ведь Гамлет наделен даром постигать души окружающих его людей; нет, в этом повинно отвращение к действию вообще, — увы, такова участь тех, кто вмещает в себе весь мир!

И как прекрасен и верен здесь голос поэта! Призрак отца вовсе не плод расстроенного воображения Гамлета: его видели и другие; Гамлета предупреждают, что Призрак появится снова, но, когда он действительно является, Гамлет не производит впечатления человека, который

долго и томительно думал об этом. За минуту до появления Призрака Гамлет говорит совершенно о другом: он обращает внимание на то, что ночь холодна, что не слышно боя часов, осуждает привычку к пьяным кутежам:

Обычай непохвальный и достойный  
Уничтоженья...<sup>1</sup>

Он спокоен, и это позволяет ему отдаться размышлениям. Но вот неожиданно появляется Призрак.

*Горацио.* Смотрите, принц, вот он!  
*Гамлет.* Святители небесные, спасите!<sup>2</sup>

То же самое происходит и в «Макбете», в сцене убийства; в тот момент, когда герой видит призрак, он равнодушно произносит «Иди, скажи твоей госпоже...» — и т. д. В том и другом случаях сверхъестественное производит впечатление неожиданного, и читатель отнюдь не считает, что потустороннее видение, призрак — лишь плод расстроенного духа.

Шекспир изумительно свободно рисует подобные сцены, он настолько глубоко умеет их прочувствовать, что, несмотря на то, что сцены эти написаны в стихах, язык его остается верным природе. (Хотя, доведись нам и в самом деле испытать нечто подобное, нам и в голову не пришли бы те выражения, которые применяет Шекспир, особенно при изображении событий грандиозных, величественных или внушающих ужас, словом, таких, которые способны потрясти душу любого живого, чувствующего человека.) И это не преувеличение; можно привести сотни, нет, тысячи отрывков из его пьес. Каждый персонаж во всех его пьесах говорит языком, который идеально соответствует его характеру, и этот язык создан Шекспиром.

Гамлет отнюдь не испытывает нерешительности, коль скоро задето его чувство долга; он прекрасно понимает, что именно ему следует делать, и вновь побуждает себя к действию. В ту минуту, когда актеры и два приставленных к Гамлету шпиона удаляются, сопровождаемые его полными презрения словами:

Храни вас бог!  
Один я. Наконец-то,

его охватывает приступ ярости против самого себя за небрежение священным долгом, и он сравнивает свое кажущееся равнодушие с напускным, наигранным чувством актера:

Что он Гекубе? Что ему Гекуба?  
А он рыдает<sup>3</sup>.

И все же актер рыдает, оплакивая Гекубу, он страдает ее страданиями, а Гамлет не в силах заставить себя действовать и выполнить приказ отца, поднявшегося из гроба, чтобы призвать его к отмщению:

Ну и осел я, нечего сказать!  
Я, сын отца убитого, на мщенье  
Подвигнутый из ада и с небес,  
Как проститутка, изливаю душу  
И громко сквернословью предаюсь,  
Как судомойка!<sup>4</sup>

Те же самые чувства, то же понимание долга заставляют ют Гамлета в другом месте трагедии воскликнуть:

Все мне уликой служит, все торопит  
Ускорить месть. Что значит человек,  
Когда его заветные желанья —  
Еда да сон? Животное — и все...

Но что за смысл без умолку твердить  
О том, что должно, если сделать это  
И хочется, и можно, и легко?<sup>5</sup>

И все же вопреки столь твердой уверенности в необходимости выполнить долг, вопреки решимости, вытекающей из этой уверенности, ничего не происходит. Этот прекрасный, цельный характер, этот человек, столь глубоко понимающий свои собственные чувства и описывающий их с такой потрясающей силой и точностью, полностью отдающий себе отчет в том, что нельзя медлить и минуты в выполнении торжественной клятвы, продолжает бежать от реальности мира, — ибо, как было уже сказано, носит в себе целый мир.

Состояние Гамлета схоже с безумием. Драйден как-то сказал:

Великий ум почти безумию подобен.

И он был прав, ибо «великий ум» — это, в его понимании, то величие гения, которое позволяет Гамлету прекрасно разбираться в своем собственном характере, прекрасно знать, что при всей серьезности и очевидности повода он слаб и не в силах выполнить то, что ему бесспорно надлежит выполнить.

Отсюда его чувство собственного несовершенства, оно явственно обнаруживается в сцене на кладбище, когда он морализирует над черепом королевского шута. Гамлету чего-то недостает, чтобы быть обыкновенным человеком,

чем-то нужно заполнить изъян — и вот молва уже объясняет его безумие страстью к Офелии. Все еще больше убеждаются в сумасшествии принца в сцене, когда за gobеленом прячутся соглядатаи, чтобы следить за ним и Офелией, намеренно к нему подосланной.

Еще одно место в трагедии Шекспира вызывает суровое осуждение д-ра Джонсона<sup>6</sup>. Я имею в виду сцену, когда Гамлет, войдя в комнату дяди, отказывается от мысли лишить его жизни, видя его молящимся; занести меч над головой преступника, когда тот исповедуется в грехах и кается,—

Да это ведь награда, а не мщенье!—

воскликает Гамлет.

Вот почему он решает пощадить дядю и откладывает месть до тех пор, пока не застанет его за какими-нибудь делами,

...что только не к спасенью  
его ведут<sup>7</sup>.

Такое поведение, такие чувства д-р Джонсон объявляет отвратительными и мерзкими; по его мнению, они решительно недостойны человека. Дело в том, однако, что д-р Джонсон не понимает характера Гамлета и соответственно неверно судит о нем: решение Гамлета позволить королю уйти от возмездия в такие минуты, считает Джонсон, проистекает исключительно из-за нерешительности героя, неуверенности в себе; Гамлет, полагает он, попросту ищет предлога для бездействия, в то время как он мог бы незамедлительно осуществить свое намерение; потому-то он снова и снова дает себе отсрочку и каждый раз объявляет, что совершит возмездие как-нибудь в другой раз—

Когда он будет в гневе или пьян,  
В объятиях сна или нечистой неги.

Позвольте же мне со всей решительностью сказать, что кажущееся отговоркой намерение Гамлета выбрать для правосудия над преступником дядей более благоприятную минуту соответствует категорическому наказу Призрака.

Д-р Джонсон утверждает далее, что Шекспир просто-напросто передал детали повести о Гамлете в том виде, в каком она была найдена им во время его странствований по Англии; как будто поэт не мог найти причину, по которой он, если бы только пожелал, мог бы следовать оригиналу; но в том-то и дело, что Шекспир никогда не

шел точно по следам подлинника, не излагал шаг за шагом совершающихся событий,— он умел прочитывать в этих событиях то, что могло послужить подкреплением или выявлением великих истин, заложенных в человеческой природе. Он не боялся менять или улучшать уже известное, но никогда не делал этого просто так, особенно в тех случаях, когда был убежден, что то или иное место подлинника соответствует поставленной им благородной задаче. Он сразу же понял, что в полном соответствии со своим характером Гамлет все время уклоняется от Миченя; уже окончательно решившись, он снова откладывает наказание, он медлит и медлит, до тех пор пока наконец с полной безнадежностью не предаст себя на милость своих врагов.

Даже после сцены с Озриком мы видим Гамлета погруженным в глубокие раздумья, но едва ли он размышляет о том, что только что сделал: на словах и в мыслях он весь стремительность и готовность действовать, но, лишь только дело доходит до исполнения намерений, он весь— сомнение и неуверенность, а в результате, решив идти на все, он не делает ничего. Гамлет целеустремлен, но разум его лишен того качества, которое ведет его к осуществлению цели.

Никто не мог бы создать характер более совершенный и более цельный. Шекспир хотел поразить нас высшей правдой— показать, что конечная цель всякого существования есть действие, что никакие, даже самые блестящие способности ума— ничто или постоянный источник невзгод, если они не в силах побуждать человека к действию, если они отвлекают от действия, погружают в бесконечное умствование, а между тем время летит и всякое деяние уже становится бесполезным.

Обнажая с предельной ясностью этот нравственный урок, Шекспир предстает перед нами во всем блеске своего таланта: в Гамлете сосредоточено все благородное и прекрасное, чем только может быть одарен смертный, за исключением одной черты. Этот человек живет в мире грез и размышлений, всеми законами человеческими и божескими он призван действовать, но великая цель его жизни терпит крушение, ибо он лишь принимает решение действовать, но не делает ничего, кроме того, что вновь и вновь принимает решение.

## ЛИР

По своей динамике «Макбет» — самая стремительная, «Гамлет» — самая неторопливая из всех шекспировских пьес. «Король Лир» сочетает медлительность со стремительностью: его действие, подобно урагану и водовороту, насыщается, ни на миг не замирая. Начало пьесы, как летний день перед грозой, залито ярким светом, но эта яркость имеет зловещий оттенок и предвещает бурю.

Не без умысла и с должной значительностью в первых шести строках пьесы сообщается о разделе Лиром королевства как о вещи уже решенной и обдуманной во всех деталях, прежде чем свершается тот своеобразный обряд испытания, в котором каждая из дочерей Лира, дабы получить соответствующую ее достоинствам часть королевства, должна исповедаться в своей любви к отцу.

Необычная, однако никоим образом не лишенная естественности смесь эгоизма и отзывчивости наряду с особенным строем чувств, который нередко встречается у человека, избалованного высоким положением и привычкой к почтительному обхождению со своей особой; страстное желание быть любимым — эгоистичное, однако же характерное для эгоизма только любящей и доброй натуры; чувство беспомощности и безотчетная потребность прильнуть к груди другого в поисках радости и опоры; жадно ищущее сочувствия беспредельное бескорыстие, перечеркивающее самое себя своей откровенной нарочитостью и характером своих притязаний; муки беспокойства, недоверия, ревности, сопутствующие в большей или меньшей степени всякой эгоистической привязанности и позволяющие безошибочно отличить обыкновенную нежность от подлинной любви (эти-то муки и порождают у Лира горячее желание исторгнуть из уст дочери заверения в силе ее дочернего чувства, тогда как укоренившаяся в нем привычка повелевать превращает это желание в требование и неоспоримое право, а несогласие с ним — в преступление и измену), — все эти факты, страсти, моральные истины, лежащие в основе целой трагедии, предвещены уже в первых четырех-пяти строках пьесы. Они подсказывают нам, что обряд испытания всего лишь шутка и что ярость старого короля является отчасти

естественным следствием неудавшейся глупой причуды, получившей вдруг совершенно непредвиденный и печальный оборот.

Здесь, возможно, уместно будет заметить, что «Король Лир» — единственная серьезная пьеса Шекспира, интерес которой строится на допущении элементов явного неправдоподобия, тогда как трагедии Бомонта и Флетчера почти все зиждутся на каком-нибудь из ряда вон выходящем происшествии или исключительном с точки зрения общечеловеческого опыта случае. Но посмотрите, какой несравненной способностью суждения наделен наш Шекспир. Во-первых, сколь ни мало правдоподобно поведение Лира в первой сцене, повесть о нем так стара, так глубоко уходит корнями своими в народные предания, что вся эта сцена воспринимается как нечто само собой разумеющееся и, следовательно, не производит впечатления какого бы то ни было неправдоподобия. Во-вторых, она служит всего лишь канвой для обрисовки характеров и страстей, является не первопричиной, не обязательным условием эмоций и происшествий (а ведь именно в этой роли подобные эпизоды неизменно выступают у Бомонта и Флетчера), но всего только поводом для их изображения. Допустим, что первая сцена пьесы оказалась утраченной и из последующего развития событий очевидно лишь, что чересчур доверчивый отец был обманут лицемерными заверениями в любви и послушании двух своих дочерей и лишился наследства третью, которая прежде заслуженно была милее его сердцу, — в этом случае оставшаяся часть трагедии не станет для нас ни менее интересной, ни менее понятной. Случайное только там способно служить основой изображения страстей, где речь идет о всеобщем, о том, что во все времена было и всегда будет близким и понятным сердцу человеческому, — о муках, причиняемых родителями сыновней или дочерней неблагодарностью, об отвратительной низости сладкоречивого порока, о непреходящей ценности душевного благородства, хотя бы и потаенного и глубоко скрытого за внешней грубоватостью и резкостью манер. Возможно, мне следовало бы упомянуть здесь также «Венецианского купца», но к нему применимы, по существу, те же замечания. Сюжет пьесы так же был почерпнут из старинного предания; и если бы мы заменили в ней одно неправдоподобное обстоятельство — грозящую герою опасность лишиться фунта собственной плоти — любым другим, правдоподобным обстоятельством, все ситуации и эмоции, с ним связанные, от такой замены ровным счетом ничего не проиграли бы. Но



попробуйте устранить из «Безумного влюбленного» Бомонта и Флетчера один фантастический эпизод — обязательство героя вырезать собственное сердце в дар возлюбленной, — и тотчас же все основные сцены пьесы окажутся совершенно неуместными.

Коцебу — немецкий Бомонт и Флетчер, правда, лишенный их поэтического дара и их *vis comica*<sup>1</sup>. Подобно им, он всегда выводит борьбу страстей из чудесных происшествий; подобно им, он широко использует прием противопоставления одной стороны нашей моральной природы другой ее стороне (так, например, присущая нам склонность сострадать несчастью и восхищаться мужеством и великодушием вступает в противоборство с другой нашей склонностью — порицать грех во всех его проявлениях, будь то прелюбодеяние, кража или какое-то иное ужасное преступление); наконец, подобно им, он выделяется среди прочих авторов искусством ясно и увлекательно излагать события в серии драматических диалогов. Только манера выводить в качестве героев и героинь трагедии лавочников и трактирщиц оказалась слишком вульгарной для века (и слишком непоэтичной для гения) Бомонта и Флетчера, хотя сами они, в свою очередь, и стоят во всех отношениях ниже их великого предшественника и современника. Сколь незначительным выглядело бы их искусство, не будь рядом с ними Шекспира, которому они могли подражать и, по существу, подражали в большей или меньшей степени в каждой своей пьесе, особенно же откровенно — в своих трагедиях, не упуская при этом возможности — о стыд! стыд! — поглумиться над этим божественным человеком и преуменьшить его заслуги!

---

## МАКБЕТ

---

«Макбет» от начала и до конца (манерой своего зачина — в особенности) составляет контраст по отношению к «Гамлету». В этом последнем происходит постепенный переход от простейших форм речи к языку проникнутого страстью интеллекта, причем именно интеллект остается средоточием страсти; в «Макбете» же драматург одновременно взывает к воображению

и эмоциям, с самого начала связанным между собой. Отсюда развитие действия в драме на всем ее протяжении самое стремительное из всех шекспировских пьес; отсюда же — за исключением безобразного отрывка из речи Привратника (акт II, сцена 3), которая, как я надеюсь позже показать, введена в шекспировский текст кем-нибудь из актеров, — во всей драме нет, насколько мне помнится, ни единого каламбура. Прежде я уже ответил на обвинение, тысячи раз выдвигавшееся против Шекспира, касательно его пристрастия к игре слов, и здесь я упоминаю о полном отсутствии каламбуров в «Макбете» лишь как о факте, заставляющем по меньшей мере задуматься о том, не следовал ли Шекспир даже там, где прибегал к необычным фигурам речи и причудливым модификациям языка, неким правилам и принципам, которые заслуживают, вне всякого сомнения, тщательного философского исследования. Отсюда также то, что в «Макбете» совершенно отсутствуют элементы комедии; более того, здесь нет даже тени иронии, нет философских размышлений; это пьеса исключительно и целиком трагическая. По той же самой причине нет здесь и доводов двуликой морали, которые потребовали бы меньшей напряженности в развитии действия и, следовательно, большей интеллектуальной насыщенности его; нет тут и софистики самообмана, за исключением разве только того, что перед совершением злодеяния Макбет неверно истолковывает грозные нашептывания своей возмущенной совести, сводя их к эгоистичным доводам здравого смысла, а после осуществления страшного замысла принимает терзающие душу ужасы раскаяния за грозящие ему извне опасности: так находящийся в бреду человек спасается бегством от призраков, созданных его горячечным мозгом, или же, доведенный до иступления преследующими его кошмарами, вонзает нож в первый оказавшийся под рукой реальный предмет; тем временем леди Макбет просто-напросто пытается усмирить владеющие ею и ее мужем страхи, пророча приход еще худших ужасов и с напускною храбростью бросая им вызов. Во всем остальном язык Макбета вплоть до последних конвульсий его больной совести — это язык скорби, исходящий из самого сердца. На том же языке говорят все прочие персонажи пьесы. Разнообразие вносят в него гневные интонации, то и дело дающие о себе знать, когда тревожный ход мысли нарушается и страх быстро переходит в ярость.

И «Гамлет» и «Макбет» открываются сценой, связанной с суевериями, но характер суеверия в каждой из пьес

не только различен, но противоположен. В первой он связан с лучшими и священнейшими чувствами, во второй—с темными, дикими и порочными устремлениями человеческой воли. Неодинакова и цель их: в одной пьесе эта цель—взволновать, в другой—передать состояние духа уже взволнованного. Суеверие того или иного рода—в натуре победоносных полководцев, примеры тому столь хорошо известны, что нет нужды упоминать их. На войне случай играет такую большую роль, такое множество событий связано с деяниями одного человека (олицетворяющего в действительности усилия несметного числа людей, но в глазах толпы и, без сомнения, в своих собственных глазах являющегося средоточием всего), что естественно подготавливается благоприятная почва для произрастания всякого рода суеверных представлений. Надежда, этот главный оплот полководческого гения, встретившись с деятельным, тяготеющим к комбинациям интеллектом и воображением, достаточно живым, чтобы расстроить душу, побудив ее попытаться реализовать теснящиеся в ней образы, значительно увеличивает творческую силу мысли; и отсюда возникает самостоятельный, живущий по своим законам мир образов (явление, знакомое каждому поэту и оригинальному философу), но надежда, когда она полностью оправдалась, превращается в страх, ибо при этом сохраняется первоначальная основа страсти; и действительно, военачальник, который наверняка не раз чувствовал, хотя бы он и скрывал это даже от самого себя, какую огромную роль в его успехах играет случай, может очень естественно проявить нерешительность в новой ситуации, где, как он знает, все будет зависеть от его собственных действий и выбора.

Вещие сестры—такое же подлинное создание Шекспира, как его Ариэль и Калибан; в структуру их образов вошли представления о Парках, Фуриях и материализованные представления о ведьмах. Совершенно непохожие ни на одно из изображений ведьм у современных Шекспиру авторов, они, однако же, имели достаточно сходства с созданиями престонародных предрассудков, чтобы оказывать немедленное воздействие на аудиторию. Их сущность коренится в фантастическом, отвлеченном от добра; они являются воплощением того темного, мрачного, уродливого, что есть в физической природе, того беззаконного, что есть в природе человеческой; существа без пола и рода, они олицетворяют стихийные силы мщения:

Зло станет правдой, правда—злом.  
Возьмемся в воздухе гнилом<sup>1</sup>.

Ах, как хотелось бы, чтобы при постановке «Макбета» была сделана попытка использовать пластичные маски-характеры древней пантомимы, чтобы Флэксмен силою своего гения воплотил на сцене и сделал чувственно ощутимым гений Шекспира!

Стиль и ритмический рисунок речей Старшины во второй сцене лучше всего пояснить ссылкой на интермедию в «Гамлете», где трагическое начало заменено эпическим, дабы у зрителя создавалось ощущение, что язык трагедии—это язык действительной жизни. В «Макбете» поэт стремился сразу же настроить ум на высокую трагическую ноту и тем самым подготовить аудиторию к стремительному развитию событий, приводящих героя к преступлению уже в начальных актах пьесы. Истинное назначение эпизода, изображающего первый шабаш Ведьм,—дать ключ к пониманию характера драмы в целом, что подтверждается их повторным появлением в третьей сцене—знакомство трех сестер с только что изданным указом короля обнаруживает их сверхъестественный дар информации. Я говорю «информации», ибо только так и можно назвать сведения, которые они сообщают о Гламисе и Кавдоре; что же касается пророчества о сане «короля в грядущем», то тут все пока еще зависит от обстоятельств, от моральной воли Макбета; хотя стóит ему поддаться искушению и лишиться таким образом свободы действия, как тут же осуществится связь причины и следствия *more physico*<sup>2</sup>. Нет надобности говорить о том, что наличие общей идеи в художественном создании—это все, чего мы вправе требовать от поэта, не ожидая от него схоластически-логического согласования всех частей, призванного упредить возражения разве только метафизических критиков. Но—ах!—каким же подлинно шекспировским предстает перед нами образ Макбета, данный в трезвом, беспристрастном восприятии Банко, мысль которого подобна незамутненному, безукоризненно гладкому зеркалу! И как глубоко согласно с природою то, что именно Банко, а не сам Макбет обращает наше внимание на необычный эффект, произведенный пророчеством Ведьм на душу Макбета, с некоторых пор ставшую податливой соблазнам и искушениям под воздействием опасной игры, которую фантазия героя затеяла с его честолюбивыми помыслами:

Что вздрогнул ты и словно устрашен  
Столь сладкозвучной речью?

И затем вновь, все еще не доверяя своим чувствам, Банко обращается к Ведьмам:

Ради правды,  
Вы призраки иль подлинно такие?

Вопросы Банко вызваны естественным любопытством, подобно тем, которые задала бы девочка, услышавшая, как цыганка предсказывает судьбу ее школьной подруге,— это очень обыкновенные или, скорее, произвольные вопросы. С другой стороны, Макбет, погруженный в раздумье, спохватывается и заговаривает с Ведьмами лишь в тот момент, когда они собираются исчезнуть:

Вещуни, стойте! Ваша речь невятна...

И все, что за этим следует, суть рассуждения о проблеме, издавна занимающей его ум,— о надежде, которую он лелеет, и о сомнениях в возможности ее осуществления; эти-то сомнения он и хочет тотчас же разрешить. Сравните его пыл, напряженный взгляд, которым он провожает исчезающих Ведьм:

Ответьте, заклинаю вас!—

с неприятельно-спокойным поведением Банко, нигде и ни в чем не ищущего для себя выгод:

Земля рождает пузыри, как влага.  
Они—такие. Где они?

Макбет мрачно отвечает ему:

Телесный облик в воздухе растаял,  
Как вздох в порыве ветра. Я жалею.

Не знаю, упомянуть ли попутно мелкую, быть может, чересчур незначительную деталь— удивительную уместность сравнения «как вздох» и т. д. в холодном климате.

Как всякий обыкновенный очевидец явления необычного, Банко вновь выражает свои сомнения:

Да было ли всё то, о чем мы судим?

Макбет же настойчиво возвращается к предмету, его превыше всего интересующему:

Твои потомки будут королями.  
Банко. Ты королем.  
Макбет. И Кавдором. Не так ли?<sup>3</sup>

Именно таким, несомненно, и является грех в зародыше своем— грех на пути к злоумышлению и непосредственному искушению! Прежде чем Макбет успевает остыть, приходит известие, подтверждающее истинность

соблазнительной половины прорицания, и воображение, ободренное внезапным совпадением, принимается за работу, устанавливая связи:

Гламис, тан Кавдорский;  
И высшее затем.

---

## ЗАМЕТКИ ОБ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЬЕСАХ

---

Первая форма поэзии есть эпос, сущность которого может быть определена как последовательная смена событий и характеров. Его следует отличать от повествования, в котором всегда должен присутствовать повествователь, придающий изображаемым предметам окраску и своеобразие, тогда как в эпосе (к примеру, в так называемых поэмах Гомера) целое совершенно объективно и изображаемое есть чистое отражение. Следующая форма, в которую перешла поэзия, была драматической; при этом обе формы имели общую основу и определенные различия, и эти различия не сводились к диалогу. Обе формы основываются на определенном соотношении провидения и человеческой воли, и это отношение есть элемент универсальный, выраженный под разным углом зрения в соответствии с различиями религий, а также нравственной и интеллектуальной культуры отдельных наций. В эпической поэме судьба изображается как сила, господствующая над волей и превращающая ее в орудие осуществления своих замыслов: *Dios d' eteleieto bule*<sup>1</sup>.

В драме воля показана в противоборстве с судьбой; возвышенным и прекрасным примером и иллюстрацией тому служит «Прометей» Эсхила<sup>2</sup>; и глубочайший эффект достигается тогда, когда судьба предстает как более высокая и разумная воля, а противодействие ей со стороны личности — как следствие какого-нибудь изъяна.

Дабы драма могла стать исторической в строгом смысле этого слова, необходимо, чтобы речь в ней шла об истории народа, к которому она обращена. При создании такого рода литературного произведения следует позаботиться о том, чтобы в нем не было и следа драматического неправдоподобия, ибо действительность принимается здесь как нечто само собой разумеющееся. Оно должно,

сверх того, быть поэтичным; я имею в виду, что отбирать для него следует только то, что есть неизменного в нашей природе, что является общим и, следовательно, глубоко интересным для всех эпох. События сами по себе важны только как одеяние и внешние проявления духа, который живет внутри. В этой форме единство, являющееся результатом последовательного расположения материала, уничтожается, но возмещается единством более высокого порядка, которое связывает события картиной из жизни трудового люда, дает им мотивировку и представляет характеры людей в их причинной обусловленности. Оно берет, следовательно, ту часть реальной истории, которая наименее известна, организует и одушевляет голые факты и делает их обрамлением живого целого.

В мои более счастливые дни, когда я еще полон был надежд и мыслей о будущем, я задумал написать в манере Шекспира историческую драму о короле Стефане<sup>3</sup>. Действительно, было бы желательно, чтобы какой-нибудь одаренный драматург подверг драматической обработке все те события истории (вплоть до времен правления Генриха VII), которые не были использованы Шекспиром. В высшей степени интересную драму можно создать о Перкине Уорбеке<sup>4</sup>. Можно было бы сохранить несколько сцен из «Эдварда II» Марло<sup>5</sup>. После Генриха VIII события истории слишком хорошо известны, чтобы можно было, не нарушая на каждом шагу правдоподобия, сгрудить их в одном представлении. С другой стороны, история наших старых королей, я хочу сказать—события времен их царствования подобны звездам на небе: как бы ни были велики действительные расстояния между ними, они кажутся нам близко отстоящими друг от друга. Звезды (события) поражают нас и остаются запечатленными нашим духовным зрением, мало меняясь со сменой дней. Историческая драма есть, следовательно, совокупность событий, почерпнутых из истории, но соединенных между собой—в причинном и временном отношении—поэтически и посредством драматического вымысла. Постановка серии такого рода драматических историй в должной последовательности в дни ежегодных рождественских праздников стала бы замечательным национальным обычаем и не могла бы не противодействовать распространению того ложного космополитизма, который вопреки положительному смыслу, заключенному в названии, в действительности не подразумевает ничего, кроме безразличия к своей стране, отрицания любви к родине. Национальное самосознание—вот что должно помочь

каждой нации сохранить свою независимость, я имею в виду осознание национального своеобразия применительно к нации. Лучше выразить это таким образом: чувство национальности в каждом индивидууме применительно к его стране равносильно ощущению им своей индивидуальности применительно к самому себе, но к себе, понятому как нечто подчувственное и центральное. Патриотизм равносильно ощущению индивидом своей индивидуальности, отраженной от всех других индивидов. И то и другое может быть обогащено добродетелью более высокой — правильно понятым космополитизмом. Но этот последний невозможен иначе, как при сохранении приоритета патриотизма.

Шекспир включил в свои исторические драмы наиболее существенные события из истории правления девяти королей, а именно: Иоанна, Ричарда II, Генриха IV (две пьесы), Генриха V, Генриха VI (три), Эдуарда V и Генриха VIII; при этом события, имевшие место при двух последних, вошли во все десять пьес. Остается, следовательно, подвергнуть драматической обработке (за исключением одной-двух сцен, которые следует позаимствовать у Марло) события из истории одиннадцати царствований; из них только первые два представляют малообещающий материал — эти две драмы должны быть построены целиком или главным образом на основе вымышленных историй из частной жизни, которые, однако, не могли бы иметь места иначе как вследствие известных событий и преобразований того времени и которые должны представлять возможность, с одной стороны, изобразить нравы и гнет той поры, с другой — поведать в драматической форме о ее великих событиях; смерть двух монархов, по крайней мере последнего, следует показать как событие, оказавшее какое-то влияние на финал повести. Весь остальной материал дает восхитительные сюжеты, в особенности история Генриха II (история борьбы двух людей, воина и ученого, — Генриха и Бекета)<sup>6</sup>, а также Стефана, Ричарда I, Эдуарда II и Генриха VII<sup>7</sup>.



## РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА

Ранее я уже имел случай подробно говорить о трех единствах—времени, места и действия—применительно к драме в абстрактном ее понимании и применительно к театру, для которого писал Шекспир, если только вообще можно говорить о том, что он писал для театра,—разве что то был театр, открытый всеобщему духу человечества. Я надеюсь, что мне удалось в какой-то мере показать, что первые два единства, вместо того чтобы быть правилами, были сущими неудобствами, связанными с местными особенностями афинской драмы; лишь последнее единство заслужило наименование принципа, и в сохранении этого единства Шекспиру принадлежит выдающееся место. Однако вместо понятия «единство действия» я бы предпочел употребить более подходящие, хотя и схоластические и неуклюжие термины: однородность, пропорциональность и целостность интереса—выражения, которые подразумевают различие или, скорее, существенную разницу между присущими механическому таланту формальными навыками и творческой, животворящей силой вдохновенного гения. В первом случае каждая часть мыслится отдельно и затем, последующим актом, все они соединяются вместе—не так, как изготавливаются часы для торговли оптом (ибо там каждая деталь предполагает предварительно существовавший в чьей-то голове замысел целого), но, скорее, подобно картинкам на разноцветном экране. Почему—при сопоставлении со зрительным эффектом, доставляемым подавляющей частью искусственных насаждений,—нас так сильно поражает гармония в самых диких ландшафтах: соотнесенные меж собой очертания скал, согласие красок, расцветивающих поросшие вереском, папоротником или лишайником пустоши, листья бука и дуба, стволы и пышные бурые ветви березы и других горных деревьев, меняющихся с приближением осени и возвращением весны? Да потому, что естественный ландшафт осуществляется, так сказать, в едином порыве, видоизменяющемся *ab intra*<sup>1</sup> в каждой из составных своих частей. В этом заключено замечательное достоинство шекспировской драмы вообще, в особенности же оно характерно для «Ромео и Джульетты».

Фоном всей истории служит семейная жизнь, и события пьесы имеют своим первым истоком вражду семейств. Очи духа враждующих партий, одновременно мутные и свирепые, как бы ни были застланы они пеленой, обыкновенно имеют все же в виду какую-то реальную или предполагаемую цель или принцип, которого надлежит придерживаться, и, хотя последние напоминают всего только витые жгуты проволоки на пластине из канифоли, подготовляемой к воспроизведению электрических изображений, они служат все же в какой-то мере путеводителем, подобием некой схемы. Но в родовых междоусобицах, которые оказались едва ли менее вредоносными для государств, нельзя предугадать ничего, кроме необузданного своенравия, безрассудства и вспышек страсти, рожденных силою простой привычки или обычая. Шекспир со свойственной ему предусмотрительностью начал с того, что нарисовал перед нами живую картину всех побудительных импульсов пьесы; и, подобно тому как природа беспрестанно обнаруживает две свои стороны (одну — по Гераклиту, другую — по Демокриту), показал в своего рода прелюдии смехотворную сторону этого бедствия — зловредное влияние его на слуг, которые имеют к нему весьма сомнительное отношение, но которые оказываются вынужденными дать избытку своей чувственной энергии улетучиться через предохранительный клапан поединков остроумия и прибегнуть к оружию более острому, все это — из смиренного подражания своим хозяевам. Есть, однако, во всем этом что-то от неподкупной преданности, чувства «наших», что оставляет приятное общее впечатление. Вся первая сцена вплоть до заключительных слов принца представляет собой пестрый танец всех возрастов и званий под одну мелодию, как если бы за кулисами играл рог Гуона.

Слова Бенволио:

За час до той поры, как солнца луч  
Взглянул в окно востока золотое...

и — гораздо более впечатляющие — следующая за ними речь старого Монтеки:

Его там часто по утрам встречают:  
Слезами множит утра он росу...<sup>2</sup>—

подтверждают, что Шекспир намерен был сделать драму «Ромео и Джульетта» близкой к поэме, о чем свидетельствует также (как, по сути, и о раннем времени ее создания) множество рассеянных повсюду рифмованных

двустийший. И если мы не ошибаемся, объявляя эту пьесу (на основании внутренних свидетельств) одной из ранних драм Шекспира, тогда то, что Ромео предстает в ней как юноша, чей покой уже смущен любовью, служит убедительным примером глубины авторского проникновения в природу страстей. Необходимость любви создает себе объект любви в мужчине и в женщине, и все же существует различие в этом отношении между полами, хотя оно и осознается только при посредстве восприятия. Нас бы раздосадовало, если бы Джульетта была изображена уже влюбленною или воображающей себя таковою; но никто, я полагаю, не испытал ни малейшего потрясения оттого, что Ромео забыл свою Розалину, которая была всего лишь иным наименованием острой тоски его юного воображения, и страстно влюбился в Джульетту. Розалина была простым созданием его фантазии, и следует обратить внимание на хвастливую уверенность Ромео в чувстве, которое сам он придумал и которое никогда не обнаруживает себя там, где любовь действительно поселяется в сердце:

Коль святотатством погрешу таким,  
 Пусть слезы жгут мои глаза как пламя;  
 .....  
 Прекраснее ее под солнцем нет  
 И не было с тех пор, как создан свет<sup>3</sup>.

Образ Кормилицы в большей степени, чем что бы то ни было еще у Шекспира, есть непосредственный плод наблюдения, и объясняется это тем, что почти так же, как в младенческие и детские годы индивид по природе своей является представителем класса (точно так же при описании одной лиственницы мы обобщаем черты, свойственные лиственничной роще),— почти так же обстоит дело и в старческом возрасте. Это обобщение сделано рукою поэта. Тут мы находим присущую старости словоохотливость, усиленную чувствами издавна пользующейся доверием служанки, чьи заботы и привязанности, близкие к материнским, обеспечивают ей особое положение и привилегии в доме; обращают на себя внимание и ее манера случайно соединять меж собой временные и пространственные вехи, и характерная для второго детства любовь к повторениям, и, наконец, то, как беспечно, скромно, исподволь, однако же с настойчивостью выражает она протест против попыток стеснить ее свободу со стороны тех, кто стоит выше ее:

Да, госпожа, но разбирает смех... и т. д.<sup>4</sup>

В четвертой сцене перед нами предстает Меркуцио. О! Как мне описать это чудесное кипение бьющей через край юной жизни, скользящей по веселому морю наслаждений и удач, подобно своенравной прелестнице, которая искажает гримаской лицо, зная, что за ним с восторгом следит ее возлюбленный, и морщит лобик лишь затем, чтобы похвалиться гладкостью кожи! Вечно бодрствующее остроумие, фантазия, деятельная и плодovitая, как какое-нибудь насекомое, храбрость, беспечный ум, который, не зная собственных забот, имеет в то же время склонность смехом рассеивать заботы других и вместе с тем проявлять к ним интерес,—эти и прочие близкие им качества, сплавленные в их общественной совокупности—в человеке высокого положения и джентльмене,—со всеми присущими этой совокупности достоинствами и недостатками, образуют характер Меркуцио!

---

## БУРЯ

---

Существует такого рода неправдоподобие, которое потрясает нас в драматическом представлении не меньше, чем в повествовании о реальной жизни. Следственно, должны существовать и правила относительно его; а поскольку правила суть всего только средства на пути к заведомо установленной цели (невнимание к этой простой истине стало причиной всем известного педантизма французской школы<sup>1)</sup>), мы должны сперва установить, в чем же состоит непосредственная задача или цель драмы. И здесь, как я уже прежде заметил, я встречаю два крайних решения: воззрение французов, которое, очевидно, предполагает, что цель драмы—создать у зрителя законченную иллюзию реальности происходящего (мнение, которое не нуждается в новых опровержениях), и прямо противоположное ему воззрение, выдвинутое доктором Джонсоном, который полагает, что аудитория на всем протяжении спектакля в полной мере отдает себе отчет как раз в обратном. Показывая, что обмануть зрителя невозможно, он в недостаточной степени принимает в расчет промежуточное состояние, которое я ранее обозначил термином «иллюзия», попытавшись проиллюстрировать его свойства и характер ссылкой на умственное состояние, в котором мы находимся, когда

предаемся грезам. В обоих случаях мы просто не расцениваем систему образов как нереальную: есть негативная реальность — и не более того. Поэтому все, что стремится помешать интеллекту привести себя или быть приведенным постепенно в состояние, в котором образы имеют для зрителя такую негативную реальность, разрушает иллюзию и является драматически неправдоподобным.

Далее: порождение этого эффекта — ощущения неправдоподобия — будет зависеть от степени потрясения, в котором предположительно пребывает наш ум. Многие из того, что показалось бы нам нестерпимым в первой сцене пьесы, вовсе не воспрепятствовало бы нашему наслаждению в момент предельной увлеченности действием, когда узкая арена оказывается способной вместить

Франции поля?

Вместит ли круг из дерева те шлемы,  
Что наводили страх под Азинкуром?<sup>2</sup>

С другой стороны, многие до очевидного неправдоподобные эпизоды (такие, к примеру, как раздел Лиром своего королевства и изгнание Корделии), которые поколебали бы или разрушили бы в нас всякую иллюзию в минуту крайнего возбуждения, будут терпимо восприняты в начальных сценах как принадлежащие скорее сюжетному фону, чем самой драме.

Но хотя прочие достоинства драмы помимо драматического правдоподобия, такие, например, как единство интереса, наряду с четкой очерченностью и субординацией характеров и уместностью стиля (в той мере, в какой они стремятся усилить внутреннее наше возбуждение) все являются средствами на пути к осуществлению главной цели — создать и сохранить эту охотно принимаемую иллюзию, — они все же не прекращают быть целями сами по себе; и мы должны помнить, что как таковые они несут в себе свое собственное оправдание, пока не нарушают или не прерывают общую иллюзию.

И даже то, что они препятствуют иллюзии воспарить на такую высоту, какой она при иных обстоятельствах могла бы достичь, не всегда или не обязательно служит возражением против них; достаточно и того, что они отвечают столь высокой степени ее, какая необходима для достижения определенной цели. Более того, в отдельных случаях великий гений может прибегнуть к явному неправдоподобию с очевидным намерением ослабить интерес к второстепенной сцене, которая в противном случае произвела бы впечатление слишком сильное, способное нару-

шить гармонию общей иллюзии. Если бы панорама была изобретена во времена папы Льва X<sup>3</sup>, Рафаэль, я не сомневаюсь, все же усмехнулся бы презрительно, услышав сожаления по поводу того, что веточки раkitника и кустарник на заднем плане его великих картин изображены не столь достоверно, как деревья на переднем плане.

«Буря» — образец чисто романтической драмы, ее интерес не исторический и не зависит от верности описаний или естественной связи событий, но является порождением воображения и зиждется только на взаимосоответствии и объединении элементов, которые поэту открываются или им предполагаются. Это род драмы, которая не обязана соблюдать законы времени и пространства и в которой, следовательно, хронологические и географические ошибки (в драме любого рода — грех не смертный) — простительные недочеты и не имеют ровно никакого значения. Она обращена всецело к способности воображения; и, хотя рождению иллюзии известную помощь может оказать эффект, производимый на чувства сложными декорациями и убранством современной сцены, все же этот вид помощи опасен. Ибо основное и доподлиннейшее потрясение должно исходить изнутри — из недр взволнованного и сострадательного воображения; там же, где столь многое адресовано простым внешним чувствам зрения и слуха, духовное зрение имеет склонность тускнеть и внешние приманки отвлекают интеллект от истинно и единственно законного интереса, которому назначено проявляться изнутри.

Романтическая история открывается оживленной сценой, восхитительно отвечающей духу этой разновидности драмы и задающей, так сказать, основной тон гармоническому звучанию целого. Она подготавливает и приводит душу во взволнованное состояние, необходимое для восприятия всего произведения, и вместе с тем не требует от зрителей ничего такого, что сложившиеся у них привычки не позволили бы им понять. Это сцена смятения во время бури, которая лишена подлинных ужасов и потому поэтична, хотя и не натуральна в строгом смысле слова (различие, на которое я так часто ссылаюсь); автор намеренно воздерживается от сосредоточения интереса на ней самой и использует ее лишь как настраивающее на дружный лад вступление к тому, что должно последовать.

Во второй сцене, до появления Ариэля, речи Просперо содержат чудеснейший — из всех мне памятных — образец ретроспективного повествования, преследующего цель пробудить немедленный интерес у аудитории и дать ей

всю информацию, необходимую для понимания фабулы\*. Заметьте также, с какой безупречной достоверностью избирает момент Просперо (так сказать, сущий Шекспир бури), для того чтобы открыть дочери правду, свое романтическое происхождение, и с какой полнотой все то, что могло бы оказаться неприемлемым для нас в образе волшебника, примирено и смягчено в простом человеческом облике и естественных чувствах отца. В самой первой речи Миранды сейчас же обнаруживаются простота и нежность ее натуры; это впечатление было бы утеряно в непосредственном контакте с волнениями первой сцены. Когда-то господствовало мнение, ныне, к счастью, отвергнутое, что один лишь Флетчер писал для женщин; по правде сказать, за очень редкими, да и то неполными исключениями, в пьесах Бомонта и Флетчера женские характеры отличаются непристойностью в тех случаях, когда они легковесны, и необыкновенной сварливостью, когда они героичны. Но у Шекспира все атрибуты женственности святы, его героиням присуще тонкое и вместе с тем исполненное достоинства сознание всего того, на чем держится мир,—к примеру, чувство рода и чувство пола наряду с целомудрием, неприступным для софистики, ибо оно покоится не на аналитических процессах, но на разумном приведении способностей в состояние равновесия, при котором чувства выступают полномочными представителями всего предшествующего опыта—не только индивидуального опыта женщины, но опыта всех тех, кто воспитал ее, и опыта их предшественниц вплоть до первой матери, которая жила на свете. Шекспир понимал, что недостаток выдающихся черт, о котором с сарказмом говорит Поп, составляет благословенную прелесть женского характера, и знал, что эта особенность является следствием не какой-то там неполноценности, но изысканнейшей гармонии всех частей морального существа, образующих единое живое целое—союз ума и сердца. На самом деле он изобразил сильнейшие стороны женской натуры—преданность, терпение, постоянство, стойкость,—объяснив их все ее готовностью следовать велениям сердца, которая достигает целей посредством замечательного такта и счастливой интуиции без вмешательства логической способности, воспринимает все окру-

- \* *Просперо* Ты все узнала. Но скажи мне, мог ли  
Брат поступить так?
- Миранда* Грех помыслить дурно  
О бабушке, но добрая утроба  
Подчас родит плохого сына.
- Просперо.* Дальше . и т д <sup>4</sup>

жающее в свете привязанностей и заблуждается, если вообще заблуждается, только в чрезмерностях любви. У всех шекспировских героинь, по существу, та же основа и тот же принцип; ярко выраженная индивидуальность и многообразие суть лишь следствия модификации обстоятельств, идет ли речь о девице Миранде, жене Имогене или королеве Екатерине<sup>5</sup>.

Но вернемся к пьесе. Наружность и характеры сверхъестественных персонажей — слуг замечательно контрастны. Облик Ариэля во всем имеет легкую, воздушную окраску, которая и дает ему имя; и достойно примечания, что Миранда никогда прямо не сопоставляется с Ариэлем, дабы естественное человеческое начало одной и сверхъестественное другого не стремились нейтрализовать друг друга; Калибан, с другой стороны, весь — прах, весь вылеплен из плоти и груб в чувствах и выражениях; он обладает зачатками понимания без разума или нравственного чувства, и у него, как у некоторых животных, эти проблески интеллектуальных способностей, лишенных морального чувства, отмечены злой и порочной наружностью. Ибо только первенство нравственного начала делает человека подлинно человеческим: по своим умственным способностям он определенно недалеко отстоит от животных, и при правильном рассмотрении человеческого организма в целом эти способности могут быть восприняты только как средства на пути к достижению цели, то есть к морали.

Несколько ниже в этой же сцене<sup>6</sup> передано впечатление, которое Фердинанд и Миранда производят друг на друга — это любовь с первого взгляда:

Сразу  
Они уж обменялись взглядом...

И мне кажется, что во всех случаях настоящей любви она приходит именно так — в одно мгновение. Это мгновение может быть подготовлено зародившимся ранее чувством уважения, восхищения или даже привязанности, и все же любовь требует, по-видимому, моментального волеизъявления, посредством которого влюбленные налагают на себя молчаливые узы преданности — узы, которые впоследствии не могут быть порваны без осквернения того, что должно почитаться священным в нашей природе. Какой чудесный контраст образует эта истинно шекспировская сцена с драйденовской вульгарной ее переработкой<sup>7</sup>, в которой делается попытка произвести, так сказать, нелепый психологический эксперимент, не обнару-



живающий ничего, кроме непристойности поведения при отсутствии страсти. Мне всегда казалось, что Просперо прерывает ухаживания влюбленных без достаточных на то оснований; однако выдвинутый им мотив:

Любовь их затруднить, не обесценить  
Доступностью и легким достиженьем<sup>8</sup>—

достаточен для эфирных связей, сотканных романтическим воображением, хотя и не был бы таковым для замысла исторического\*. Вся сцена объяснения между влюбленными в начале третьего акта поистине шедевр; первые признаки непослушания велениям отца в душе Миранды изображены очень тонко и не могут не показаться разработкой библейского завета: «Ты покинешь отца и мать» и т. д. Ах, с какой изысканной чистотой задумана и исполнена эта сцена! Шекспир, возможно, бывает иногда груб, но я смело заявляю, что он всегда нравствен и благопристойен. Увы, в наши дни благопристойности манер сохраняется в ущерб морали сердца, и утонченные заигрывания с пороком допускаются в то самое время, когда резкости в его адрес лицемерно или, во всяком случае, с болезненной подозрительностью осуждаются.

В этой пьесе приведены восхитительные зарисовки пороков, обыкновенно сопутствующих низкой ступени цивилизации; и в первой сцене второго акта, как и во многих других местах, Шекспир показал характерную для дурных людей тенденцию прибегать к презрительным и высокомерным выражениям как к способу, с одной стороны, избавиться от неприятного ощущения своей собственной неполноценности по сравнению с людьми добрыми и, с другой стороны, представив добрых в смешном свете, сделать переход к злым деяниям легким для других. Шекспир неизменно вкладывает вошедшие в привычку презрительные реплики в уста только дурных людей, как в настоящем случае он вкладывает их в уста Антонио и Себастьяна. Сцена готовящегося предательского убийства Алонзо и Гонзало<sup>10</sup>—точная копия сцены между Макбетом и его супругой, только исполненная всюду в более низком ключе, так как злему умыслу в ней суждено быть расстроеным и остаться нераскрытым; в этой сцене демонстрируется то же глубокое умение постепенно знакомить ум, не способный к немедленному восприятию, с соблазном греха посредством ассоциативного сближения предполагаемого преступления с чем-то

\* Фердинанд И все погибли с ним миланский герцог,  
Его прекрасный сын ?

смешным или неуместным—с чем-то, что не является предметом привычного почитания. Воображение и фантазия, подкупленные такого рода софистикой, сначала созерцают предполагаемый акт, а уж затем знакомятся с его содержанием. Заметьте, как впечатление от этой сцены усиливается благодаря контрасту с другой ее копией, из жизни низшего сословия,—с той, которая изображает заговорщиков Стефано, Калибана и Тринкуло во второй сцене третьего акта и которая сохраняет, по существу, те же самые характерные особенности.

В этой пьесе и в этой сцене ее показана также зыбкость политических убеждений черни—того рода политических убеждений, которые переплетены с человеческой природой. В трактовке этого предмета, где бы он ни встретился, Шекспир исключительно своеобразен. У других писателей мы находим частные, сугубо индивидуальные мнения: у Мэссинджера это отъявленное республиканство, у Бомонта и Флетчера даже принципы *jure divino*<sup>11</sup> доведены до крайности; но Шекспир никогда не исповедует каких бы то ни было партийных доктрин. Он всегда—философ и моралист, но в то же самое время он испытывает глубокое благоговение перед всеми установленными социальными учреждениями и перед теми классами, которые образуют незыблемые элементы государства, в особенности избегая выводить в пьесах фигуры должностных лиц как таковых, а если все же изображает их, то не иначе как с почтением. Если надлежит дать ему какое-то имя, его следует назвать философом-аристократом, восторгающимся теми наследственными учреждениями, которые имеют тенденцию связывать один век с другим, и теми различиями в титулах, которые, хотя бы они и являлись достоянием немногих, всем приносят пользу. Отсюда, с другой стороны, становится понятным то добродушие, с которым он, как над каким-нибудь неразумным животным, всегда, кажется, подтрунивает над страстями и безумием толпы. Он никогда не гневается на нее, но чрезвычайно рад бывает показать ей ее собственные безрассудства, и иногда в его голосе можно уловить нотки почти нежной снисходительности, вроде тех, с которыми отец говорит о шалостях ребенка. Посмотрите, в какой добродушной манере описывает он Стефано, переходящего из состояния самой беспечной свободы к абсолютной деспотии над Тринкуло и Калибаном. По правде сказать, все шекспировские персонажи—типы, сильно индивидуализированные; все они—плод размышления, всех авторская наблюдательность снабдила

драпировкой и красками, необходимыми для того, чтобы объединить их между собой. Он, в сущности, обзрел все великие составляющие человеческую природу способности и импульсы, понял, что их различные комбинации и иерархические размещения определяют фактически индивидуальность личности, и показал, как посредством взаимных диспропорций избытка или недостатка достигается их гармония. Язык, на котором выражены эти истины, был не данью какой-то установившейся моде, но почерпнут из глубочайших глубин его морального существа и пребудет, следовательно, во все времена.

---

---

## ПРИМЕЧАНИЯ

---

Публикуемые в данном томе работы С. Т. Кольриджа расположены тематически. Такое расположение материала обусловлено тем, что, за исключением большой автобиографической книги, названной им "Biographia Literaria", но посвященной в основном эстетико-философским и литературно-критическим проблемам, Кольридж не издал при жизни ни одной крупной теоретической работы. Его очерки по вопросам эстетики публиковались в различных журналах ("The Watchman", "The Friend, Monthly Review" и др.). «Лекции о Шекспире» сохранились лишь в виде планов и набросков, а также в стенографической записи слушателей. Многое было издано посмертно его женой Сарой Кольридж и сыном Хартли.

Первой научной публикацией теоретических трудов Кольриджа было двухтомное издание "Biographia Literaria", осуществленное в 1907 г. В. Шоукроссом. В 1936 г. Томас Рейзор собрал воедино его критические работы (*Coleridge S. T. Miscellaneous Criticism. London—New York*). В этой публикации, основанной на рукописях и прижизненных изданиях, впервые представлены на суд читателя теоретические работы Кольриджа, где изложены его воззрения на сложнейшие вопросы творчества, роль художника в становлении и развитии личности, его высказывания о целях искусства.

В 1960 г. Рейзером были опубликованы «Лекции о Шекспире» (*Coleridge S. T. Shakespearean Criticism. In 2 vol. Ed. by T. M. Raysor. London—New York*). Здесь отражены взгляды писателя на театр, драматургию и проблемы романтической драмы.

Эти книги, а также прижизненная публикация "Biographia Literaria" (1817) и отдельных «Лекций о Шекспире» (London, 1836, 1878) послужили источниками для переводов настоящего издания. Названия отдельных работ Кольриджа, которые не публиковались при жизни, были даны составителями английских изданий. Эти случаи будут в дальнейшем особо оговорены в комментарии к отдельным статьям.

Выбор названий для разделов данной книги был предопределен тем кругом вопросов, которые интересовали Кольриджа как теоретика романтического искусства.

Во второй половине 70-х гг. нашего столетия в Великобритании началась публикация Полного академического собрания сочинений С. Т. Кольриджа, которая продолжается и сейчас.

### «BIOGRAPHIA LITERARIA»

Мемуары писателя были впервые опубликованы в 1817 г. Их тематика выходит за рамки воспоминаний. В книге описана не столько практическая биография Кольриджа, сколько процесс его духовного

развития — особенность, характерная для романтических мемуаров (см. «Прелюдию» Вильяма Вордсворта).

Настоящий перевод (как прозаического текста, так и стихотворных цитат), сделанный по изданию: *Coleridge S. T. Biographia Literaria. Vol. 1—2. London, 1817*, выполнен В. М. Герман, за исключением случаев, особо оговоренных в комментариях. Глава XIV дана в переводе В. В. Рогова по изданию: *Кольридж С.-Т. Стихи. М., 1974*.

Отдельные цитаты из сочинений латинских авторов и Шекспира приводятся Кольриджем неточно. В тексте они даны без исправлений. Эти места отмечены в комментарии. В настоящих примечаниях использован текст комментария к изданию: *Coleridge S. T. Biographia Literaria. Vol. 1—2. London, 1907*.

#### ГЛАВА I

<sup>1</sup> Действительная дата публикации — 1796 г. Стихотворения на различные темы (*Poems on Various Subjects. London*). Совместно с Джоном Саути и Чарлзом Лэмом.

<sup>2</sup> «Избегайте необычных слов, как подводных рифов» (*лат.; Цезарь. Комментарии*).

<sup>3</sup> «Религиозные размышления» — одно из ранних стихотворений Кольриджа (1794—1796), где поэт прославляет пантеизм и вводит Ньютона и Хартли в ряд избранных самим богом.

<sup>4</sup> Имеются в виду стихотворения и «Поэма о старом моряке», опубликованные в сборнике «Лирические баллады» (*Wordsworth and Coleridge. Lyrical Ballads, 1798*). Большая часть стихов, публиковавшихся в сборнике, принадлежала Вильяму Вордсворту.

<sup>5</sup> О Джеймсе Бойере, старшем учителе приюта, упоминает также Чарлз Лэм в своем очерке «Христов приют тридцать пять лет назад» (см.: *Лэм Ч. Очерки Элии. М., 1979, с. 22—25*).

<sup>6</sup> В противопоставлении *Гомера — Феокриту* (конец IV — 1-я половина III в. до н. э., древнегреческий поэт, создатель жанра идиллии), *Вергилия* (Вергилий Марон Публий, 70—19 гг. до н. э., автор «Буколик» и «Энеиды», написанных сжатым и строгим стилем) — *Овидию* (Публий Овидий Назон, 43 г. до н. э.—17 г. н. э.), чьи «Любовные элегии» отличались изысканным слогом и некоторой манерностью, Кольридж подчеркивает приверженность своих наставников из Христова приюта — литературе классицизма.

<sup>7</sup> *Лукреций* (Тит Лукреций Кар, даты рождения и смерти неизвестны) — римский поэт, философ I в. до н. э. Его поэма «О природе вещей» содержит проповедь материалистических учений, изложенную ясным и точным языком.

*Теренций* (Публий Теренций Аффер, 195—159 гг. до н. э.) — римский комедиограф, разрабатывавший вариант комедии масок, нейтрализуя грубый комизм и буффонаду, создал серьезную комедию.

*Катулл* (Катулл Гай Валерий, 87—54 гг. до н. э.) — римский поэт, чьи произведения отличала ученость и формальная изысканность при внешней простоте и легкости стиха. В его стихотворениях ощущаются мотивы тоски о прошлом, страдания и искупления.

<sup>8</sup> Теоретики классицизма называли правление императора Августа (2-я половина I в. до н. э.) «золотым веком искусства», в отличие от «серебряного века», со смерти Августа до начала правления Адриана (с 14 по 117 г. н. э.), и «железного века», который продолжался до падения Западной Римской империи. В последние периоды литература Рима все более клонилась к упадку. Образцом для подражания у классицистов

считались Вергилий, Гораций (Квинт Гораций Флакк, 50—19 гг. до н. э.), Тибулл (Тибулл Альбий, 50—19 гг. до н. э.) и Проперций (Проперций Секст, 50—15 гг. до н. э.). На них ссылались французский теоретик классицизма Никола Буало в своей работе «Поэтическое искусство» (1674) и английский классицист Александр Поп в ряде теоретических трудов («Опыт о критике», 1711; «Опыт о человеке», 1734). Обращаясь к античной поэзии, классицисты часто злоупотребляли ее образами и стилем.

<sup>9</sup> *Пегас, Парнас, Гиппокрена, Пиерийский источник*—символы поэтического вдохновения.

<sup>10</sup> По преданию, Александр Македонский случайно убил своего лучшего друга Клита.

<sup>11</sup> Во веки веков (*лат.*).

<sup>12</sup> Индекс запрещений (*лат.*).

<sup>13</sup> «Чтобы он не обманывался стройной речью и течением стихов, изяществом и красотами, но чтобы всматривался, что же находится за этим, каковы почва, опоры и основание у слов, присутствуют ли здесь чистое украшение внешности и прикрасы слога либо же некий природный алый цвет крови, истекающий из сердца самого материала, и неподдельный пыл» (*лат.*).

<sup>14</sup> *Баулз* Вильям Лайел (1762—1850)—английский поэт, издатель сочинений Александра Попа (1806; в 10-ти т.); выступил против его подражания древним, чем был вызван его ожесточенный спор с Байроном, защищавшим Попа. Его книга «Fourteen Sonnets» (о ее втором издании, опубликованном в 1789 г., упоминает здесь Кольридж) оказала огромное влияние на поэтов «Озерной школы».

<sup>15</sup> Цитата из сонета XVI В. Вордсворта, который вошел в цикл «Стихотворения о национальной независимости».

<sup>16</sup> «И то, что живо, не должно вредить его трудам. Если бы он блистал среди тех, кого мы никогда не видели, а мы разыскивали бы не только его книги, но и его изображения, то разве меркнут его слава и привлекательность, словно от пресыщения, теперь, когда он присутствует? Напротив, неправильно и губительно не восхищаться человеком, весьма достойным восхищения, лишь потому, что нам случается его видеть, обнимать и не только хвалить, но и любить» (*Плиний*. Послание, т. 16).

<sup>17</sup> «Тот, кто обычно прославлял мои дарования и мое перо обильными похвалами, вонзал в мой дух действенные шпоры. Не все на земле уничтожено: живет любовь; живет страдание; нельзя увидеть сладостные уста, и остается плакать и вспоминать» (*лат.*).

<sup>18</sup> В 1796 г. Кольридж сам издал сонеты Баулза с пространном предисловием, в котором восхищался их содержанием и формой. Однако впоследствии, особенно после личной встречи в 1797 г., он уже отзывается о поэзии Баулза значительно более сдержанно.

<sup>19</sup> Цитата из поэмы Дж. Мильтона «Потерянный рай» (кн. 2. Пер. А. Штейнберга).

<sup>20</sup> В 1788 г. Кольридж познакомился с семейством Эванс. Его любовь к младшей дочери, Мери, оказалась безответной и стала одним из наиболее мучительных переживаний его юности.

<sup>21</sup> Поэма впервые опубликована в 1786 г. По содержанию она близка сонетам Баулза и отражает переломный момент в развитии английской литературы конца XVIII в. Чувствительность лирического героя сочетается в ней с морализаторским тоном самого автора.

<sup>22</sup> Кольридж имеет в виду то направление в английской поэзии, в котором понятие «природа» превращалось в штамп и рассматривалось

как свод рационалистических законов (то есть «природа упорядоченная»), как набор правил для подражания. К этому направлению принадлежат многочисленные эпигоны классицистской поэзии Александра Попа (1688—1744), сторонника нормативной эстетики и строгих правил в поэзии.

<sup>23</sup> Поп был не только автором многочисленных оригинальных произведений, ирои-комической поэмы, теоретиком классицизма, но и талантливым переводчиком. Его «Похищение локона» (1712)— пародия на английских эпигонов античной поэзии; «Опыт о человеке» (1734)— стихотворный философский трактат. Перевод «Илиады» стал значительным явлением в английской литературе XVIII в. Своеобразная «модернизация» Гомера в духе классицизма обеспечила переводу огромный успех у читателей.

<sup>24</sup> «Сорйт» — слово, связывающее ряд логических посылок и выражающее альтернативу действия.

<sup>25</sup> *Дарвин Эразм* (1731—1802)— поэт, врач и естествоиспытатель, дед натуралиста Чарлза Дарвина; писал в традициях классицизма; поэма «Ботанический сад» написана как ответ на стихотворное послание поэтессы мисс Сьюард. Образцом автору служили произведения Попа. Главная цель поэмы — «живописать словами».

<sup>26</sup> Кольридж вспоминает здесь о знаменитом «Ледяном доме», построенном по приказу русской императрицы Анны Иоанновны, чтобы отпраздновать в нем свадьбу ее шута.

<sup>27</sup> *Грей Томас* (1716—1771)— английский поэт; его оды — наиболее яркие образчики поэзии сентиментализма, они проникнуты созерцательностью и меланхолией. Критика Кольриджа полемически направлена не столько против самого Грея, сколько против «ниспровергателей» Шекспира, видевших в его произведениях лишь «хаотический беспорядок» и противопоставлявших им рационалистическую упорядоченность поэзии XVIII в.; *Коллинз Вильям* (1721—1759)— английский поэт, последователь Грея, один из основоположников сентиментализма.

<sup>28</sup> *Шекспир В.* Венецианский купец, II, 6. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

<sup>29</sup> *Эразм Роттердамский* (1469—1536)— голландский филолог, писатель и богослов, один из крупнейших представителей европейского гуманизма эпохи Возрождения.

<sup>30</sup> «Gradus ad Parnassum» — сборник текстов латинских писателей.

<sup>31</sup> Здесь Кольридж впервые попытался обосновать основные принципы новой романтической поэзии, которые разовьет в последующих теоретических трудах.

<sup>32</sup> На протяжении всей своей жизни Кольридж яростно боролся против рационалистических правил, установленных французским классицизмом.

<sup>33</sup> *Донн Джон* (1573—1631)— английский поэт, один из создателей «метафизической школы», которая осмысливала жизненные явления в форме изощренных поэтических образов — метафор; автор многочисленных сонетов и поэмы «Путь души»; *Каули Авраам* (1618—1667)— английский поэт, сначала сторонник «метафизической» школы, а впоследствии предшественник классической поэзии, автор «Пиндарических од», написанных в подражание древнегреческому поэту Пиндару.

<sup>34</sup> *Вэст Гильберт* (1703—1756)— английский поэт-сентименталист; известен подражаниями Спенсеру и переводами из Пиндара.

<sup>35</sup> *Уортон Томас* (1728—1790)— поэт-сентименталист, автор популярных сонетов.

<sup>36</sup> Перси Томас (1728—1811)—поэт и антикварий; в 1765 г. опубликовал «Памятники старинной английской поэзии»—собрание народных баллад и преданий, ставшее чрезвычайно популярным.

<sup>37</sup> Коупер Вильям (1731—1800)—поэт-сентименталист, автор описательной поэмы «Задача», стихотворных сатир и множества стихов.

<sup>38</sup> Саути Роберт (1774—1843)—один из поэтов «Озерной школы» (см. предисловие); прошел эволюцию от революционно-бунтарских настроений до реакционно-охранительных. Первый сборник Саути («Стихотворения») был опубликован в 1795 г. Основные произведения Саути: поэма «Жанна д'Арк» (1796), «Талаба-разрушитель» (1801), «Мэдок» (1805), «Проклятие Кехамы» (1810), «Родерик, последний из готтов» (1814). Известность Саути принесли романтические баллады. Демократические мотивы, характерные для ранних произведений Саути—«Бленхеймский бой», «Жалобы бедняков», поэма «Уот Тайлер» (1794),—постепенно сменились крайне реакционными. С 1813 г. Саути—поэт-лауреат. Дж.-Г. Байрон в сатире «Английские барды и шотландские обозреватели» (1808) подверг резкой критике стихи Саути и других поэтов «Озерной школы». Реакционно-охранительные мотивы «Видения суда» вызвали сатирическую пародию того же названия. Стихи Саути переводили А. С. Пушкин, В. А. Жуковский и другие.

<sup>39</sup> Трагедия «Раскаяние», единственная драма Кольриджа, первоначально называвшаяся «Осорио», была написана в 1787 г. Отвергнутая директором театра «Друри лейн» Шериданом, она была впервые поставлена только в 1813 г. в переделанном виде.

<sup>40</sup> Близкий к разговорной речи (*лат.*).

<sup>41</sup> Ради добродушного смеха (*лат.*).

<sup>42</sup> Впервые эти пародийные сонеты были опубликованы в «Мансли мэгэзин» 6 ноября 1797 г. Кольридж часто выступал как с пародиями на поэтов-романтиков, так и автопародиями, используя при этом названия народных баллад.

<sup>43</sup> Пер. И. Пикман.

## ГЛАВА II

<sup>1</sup> Ревнивое племя поэтов (*лат.*). Цитата из «Послания» Горация, II, II. Пер. Н. Гинцбурга.

<sup>2</sup> Нечто вроде (*лат.*).

<sup>3</sup> Пространство между двумя планетами.

<sup>4</sup> В рассуждениях о различных типах таланта содержится одна из основных концепций творческого процесса в эстетике Кольриджа.

<sup>5</sup> *Пон А.* Послания к Августу (Подражание Горацию, II, 69).

<sup>6</sup> После чтения курса лекций о Шекспире и Мильтоне в 1808 г. Кольриджа неоднократно обвиняли в том, что он использовал в них мысли и непосредственные высказывания немецкого писателя и критика А.-В. Шлегеля, и в частности его лекции о Шекспире, которые были прочитаны им в Вене в том же году. В многочисленных высказываниях и письмах Кольридж отвергал обвинения в плагиате, утверждая, что мысли, высказанные им в лекциях, принадлежат ему самому и что он неоднократно высказывал их еще до знакомства с лекциями Шлегеля. Действительно, многие идеи были сформулированы Кольриджем самостоятельно. Однако несомненно и то, что в последнем курсе лекций 1818 г. он частично опирается на работы Шлегеля.

<sup>7</sup> Во весь голос (*лат.*).



<sup>8</sup> 81-й и 86-й сонеты Шекспира даны в переводе С. Я. Маршака.

<sup>9</sup> Кольридж придерживается характерной для его времени точки зрения на отношения английского поэта-елизаветинца Эдмунда Спенсера и его современника Бёрли. Однако упреки в адрес Бёрли (см. сн. 2 на с. 339) не подтверждены историческими доказательствами.

<sup>10</sup> *Мильтон* Джон (1608—1674)—великий английский поэт, деятель английской буржуазной революции XVII в.; о своем отношении к Мильтону Кольридж говорит в предисловии к стихотворению «Огонь, Голод и Резня» (1817).

<sup>11</sup> *Вордсворт*. Прелюдия. Кн. 3, 285.

<sup>12</sup> *Мильтон*. Второй сонет Сириану Скиннеру. Кольридж приводит здесь неточную цитату.

<sup>13</sup> *Гауэр* Джон (1330—1408)—английский поэт, отличался широкой эрудицией, писал на трех языках—английском, французском и латинском.

<sup>14</sup> Это критическое высказывание Кольриджа направлено против современных ему поэтов-эпигонов, подражателей английским сентименталистам XVIII в.

<sup>15</sup> Лекции о Шекспире и Мильтоне. Цикл 1811 г.

<sup>16</sup> *Рейнольдс* Джошуа (1723—1792)—выдающийся английский художник, первый президент Английской королевской академии художеств, автор «Рассуждений об искусстве», написанных с неоклассицистских позиций.

<sup>17</sup> Цитата из «Илиады». Ее перевод был сделан А. Попом (кн. 8, с. 555).

<sup>18</sup> Статья Саути. Была опубликована в «Куотерли ревью» в июле 1814 г.

<sup>19</sup> «Элегия на сельском кладбище» Томаса Грея была программным произведением английского сентиментализма; Кольридж отзывался о поэзии Грея с неодобрением (см.: *Хэзлитт В.* Мое первое знакомство с поэтами.—В кн.: *Кольридж С.-Т.* Стихи. М., 1974).

<sup>20</sup> Далее Кольридж приводит строки из пьесы «Верная пастушка» Джона Флетчера (1579—1625), английского драматурга эпохи Возрождения; в соавторстве с Френсисом Бомонтом (1584—1616) им был написан ряд пьес, отличающихся ренессансным жизнелюбием.

<sup>21</sup> *Спенсер* Эдмунд (1552—1599)—английский поэт эпохи Возрождения, создатель так называемой «спенсеровой строфы» (ававвсс), близкой к октаве Чосера, «Календарь пастуха» (1579)—пастораль из двенадцати эклог, каждая из которых связана с одним из месяцев года.

<sup>22</sup> Меонид—Гомер.

<sup>23</sup> Множественное число возвеличения (*лат.*).

<sup>24</sup> *Марвелл* Эндрю (1621—1678)—английский поэт, автор ряда лирических стихотворений и од, занимает в поэзии промежуточное положение между поэтами «метафизической школы» и классицистами.

<sup>25</sup> Нечто третье (*лат.*).

<sup>26</sup> *Драйден* Джон (1631—1700)—поэт, драматург и критик, виднейший представитель классицизма в английской литературе XVII в. Автор философско-дидактических поэм, од, героических пьес. Цитата взята из поэмы Драйдена «Авессалом и Ахитофель».

<sup>27</sup> «Так вы, пчелы, делаете мед, но не для себя» (*лат.*). Цитата из стихотворения, приписываемого Вергилию.

ГЛАВА III

<sup>1</sup> Имеются в виду «Изящные поэтические отрывки для улучшения нравов юношества» (1816). Эта книга и подобные ей антологии были в моде в начале XIX в.

<sup>2</sup> Материал (*франц.*).

<sup>3</sup> Извне (*лат.*).

<sup>4</sup> В соответствии с требованиями времени (*лат.*).

<sup>5</sup> *Аверроэс*—латинизированный вариант имени Ибн-Рошда (1126—1198), арабского философа-материалиста.

<sup>6</sup> Например: бросать в песок вшей, извлеченных из волос, не уничтожая их (*лат.*).

<sup>7</sup> Имеется в виду Френсис Джеффри (1773—1850), основатель журнала «Эдинбургское обозрение». Он подверг резкой критике поэзию В. Вордсворта и всей «Озерной школы».

<sup>8</sup> *Кесвик*—местечко в озерном крае, где жили Саути и Кольридж.

<sup>9</sup> *Хукер* Ричард (1554—1600)—теолог, один из видных деятелей англиканской церкви времен Реформации.

<sup>10</sup> *Бёрк* Эдмунд (1729—1797)—английский публицист, политический деятель и теоретик искусства. Его сочинение «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757) сыграло значительную роль в развитии эстетики романтизма.

<sup>11</sup> *Тейлор* Джереми (1613—1677)—епископ, автор книг «Святая жизнь» и «Святая смерть», один из самых знаменитых проповедников XVII в.

<sup>12</sup> *Бейли* Джоанна (1762—1851)—шотландская поэтесса и драматург, продолжательница предромантической литературы «готического стиля».

<sup>13</sup> *Дэниел* Сэмюэль (1562—1619)—английский поэт, автор трагедий и представлений—«масок».

<sup>14</sup> Кольридж прочел лекции в 1808 г. в Лондоне, в 1811—1812 гг.—в Лондоне (два курса), в 1814 г. в Бристоле, в 1818—1819 гг.—в Лондоне.

<sup>15</sup> Этот план не был осуществлен.

<sup>16</sup> *Гаррингтон* Джеймс (1611—1677)—политик и журналист; *Макиавелли* Никколо (1469—1527)—итальянский писатель, историк, политический деятель эпохи Возрождения; *Спиноза* Барух (1632—1677)—голландский философ-материалист; *Юм* Дэвид (1711—1776)—один из деятелей позднего английского Просвещения, философ-сенсуалист и эстетик; *Кондильяк* Этьен (1715—1780)—французский философ, обосновал принцип чувственного происхождения знаний.

<sup>17</sup> Каждому воздается по заслугам (*лат.*).

<sup>18</sup> Понимается обществом (*лат.*).

<sup>19</sup> Стихотворения Саути, написанные в соавторстве с Ловеллом, были опубликованы в 1795 г.; поэма «Жанна д'Арк» (1796); 1795 г.—первый сборник стихов («Poems»).

<sup>20</sup> Диалог, известный под названием «De Oratoribus» («Об ораторском искусстве»), поначалу приписывался Тациту. В XVI в. было установлено, что он принадлежит Квинтилиану. С тех пор он носил название «De Causis Corruptae Eloquentiae» («О причинах искажения красноречия»). В XIX в. его снова стали приписывать Тациту.

<sup>21</sup> *Страда* Фамиан (1572—1649)—иезуитский священник и историк, автор очерков по истории литературного стиля.

<sup>22</sup> *Джонсон* Сэмюэль (1709—1784)—английский критик, лексиколог,

и эссеист, принадлежал к неоклассическому направлению в английской литературе.

<sup>23</sup> Кольридж ссылается здесь на теоретическую работу английского поэта XVIII в. Филипа Сиднея «Защита поэзии».

<sup>24</sup> Поэзия Саути вызывала серьезные нарекания критики. Ее обвиняли в несерьезности, вычурности и претенциозности, относя эти недостатки за счет его принадлежности к «Озерной школе». Особенно отличалось нападениями на Саути «Эдинбургское обозрение» (октябрь 1802 г., октябрь 1805 г., октябрь 1807 г., февраль 1811 г.). Одновременно за реакционность взглядов Саути критиковали романтики младшего поколения Байрон и Шелли.

<sup>25</sup> Кольридж ссылается на сочинение Френсиса Бэкона (1561—1626) «Новый органон».

<sup>26</sup> См.: Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980, с. 13. Стихи 116 fff. Пер. М. Гаспарова.

<sup>27</sup> Непомук Иоанн—святой, покровитель мостов и дорог.

<sup>28</sup> Цецилия—святая, покровительница музыки (римская патрицианка, тайно обратившаяся в христианство).

<sup>29</sup> «Я размышляю о том, какое великое дело дать что-нибудь в руки людям, и не могу убедить себя в том, будто не следует со многими и часто рассматривать то, что по твоему желанию должно нравиться всегда и всем» (Письма Плиния Младшего. Изд. 2-е. М., 1982, с. 127. Пер. А. И. Доватура).

<sup>30</sup> Шадить бумагу (*лат.*).

<sup>31</sup> «L'Allegro» («Жизнерадостный»), «P'Penseroso» («Задумчивый») — две юношеские поэмы Мильтона (1634), изображающие противоположные состояния души.

<sup>32</sup> Мы сами знаем, что это—ничто (*лат.*).

<sup>33</sup> Спрэтт, биограф Каули, отказался печатать его письма, сославшись на то, что они носят «частный характер». Это вызвало серьезные нарекания литераторов, в частности Сэмюэля Джонсона.

<sup>34</sup> Этой точки зрения на истинно добродетельный характер придерживается сам Кольридж.

<sup>35</sup> Катон Марк Порций (234—149 гг. до н. э.)—римский адвокат и писатель, консул, прославившийся строгостью нравов.

<sup>36</sup> После ссоры по поводу планов «Пантисократии» (см. предисловие) дружба между Кольриджем и Саути прекратилась. Они встречались очень редко.

<sup>37</sup> Стихотворение «Новая мораль», автором которого был Каннинг, реакционный политический деятель начала XIX в., было опубликовано в журнале «Антякобинец» 9 июля 1798 г. В примечании к нему автор резко критиковал Роберта Саути и Чарлза Лэма за либеральные высказывания.

<sup>38</sup> Учись на этом (*лат.*).

<sup>39</sup> Что ты собой представляешь, я не знаю, но с кем имеешь дело, знаю и скорблю (*лат.*).

#### ГЛАВА IV

<sup>1</sup> «Лирические баллады» Вордсворта и Кольриджа (1798) стали первым образцом романтической поэзии в Англии. В 1800 г. вышло второе издание сборника с большим предисловием Вордсворта, которое

сгало своеобразным манифестом нового романтического направления. Первый том повторял издание 1798 г., во втором были опубликованы новые стихи Вордсворта.

<sup>2</sup> Здесь Кольридж начинает полемику с Вордсвортом о языке поэзии. В последующих главах его точка зрения будет изложена более подробно.

<sup>3</sup> Предисловие вызвало яростные нападки сторонников классицистической поэзии.

<sup>4</sup> Неточная цитата из трагедии Шекспира «Макбет».

<sup>5</sup> Я размышляющий (*лат.*).

<sup>6</sup> Я размышлявший (*лат.*).

<sup>7</sup> Отмеченные белым камешком (*лат.*).

<sup>8</sup> *Элис Фелл*— стихотворение Вордсворта, главной героиней которого является девочка-нищенка.

<sup>9</sup> Сладостные пороки (*лат.*).

<sup>10</sup> *Марини* (Марино Джамбаттиста, 1569—1625)— поэт позднего итальянского Возрождения; сознательно порвав с его традициями, он обратился к изощренной форме произведения, пожертвовав его содержательностью.

<sup>11</sup> *Аристофан*. Лягушки. Пер. А. Пиотровского.

<sup>12</sup> Вордсворт опубликовал свой первый сборник стихов («Описательные зарисовки») в 1793 г., за год до знакомства с Кольриджем.

<sup>13</sup> Пер. И. Пикман.

<sup>14</sup> Поэма Вордсворта «Нищенка» была написана в 1793 г.; по-видимому, Кольридж говорит здесь о ее первом варианте— «Приключения в долине Солсбери».

<sup>15</sup> Вордсворт упоминает об этом в стихотворении «Тинтернское аббатство».

<sup>16</sup> Так называемая «спенсерова строфа»— широко распространенный размер в английской поэзии, название получила от имени Э. Спенсера, впервые введшего ее в английское стихотворение.

<sup>17</sup> Пер. И. Пикман.

<sup>18</sup> *Бернс*. Тэм О'Шентер. Пер. С. Маршака.

<sup>19</sup> Искажение строки из драмы «Спасенная Венеция» английского драматурга Томаса Отвея (1652—1685).

<sup>20</sup> *Шекспир*. Король Лир, III, 4. Пер. Б. Пастернака.

<sup>21</sup> Кольридж ссылается на опубликованную в 1813 г. книгу Вильяма Тейлора «Английские синонимы», в которой содержались определения воображения и фантазии.

<sup>22</sup> В целом (*лат.*).

<sup>23</sup> В общем (*лат.*).

<sup>24</sup> Цитата заимствована из книги Ричарда Хукера «Политика церкви».

#### ГЛАВА XIII

По словам Кольриджа, эта глава была начата с целью защиты новаторских идей Вордсворта. И действительно, роль его как одного из создателей новой романтической поэзии нигде не ставится под сомнение. Однако Кольридж вскоре отходит от намеченной цели и начинает полемику с Вордсвортом по принципиально важным вопросам языка поэзии.

<sup>1</sup> *Мильтон*. Потерянный рай, кн. 5. Пер. А. Штейнберга.

<sup>2</sup> «Поистине, если бы в телах не было ничего, кроме материального, то вполне справедливо было бы сказать, что они находятся в постоянном течении и не имеют в себе ничего субстанционального, как это верно признали некогда платоники. <...>

Отсюда, следовательно, я заключил, что сверх чисто математических понятий и предметов фантазии следует допустить нечто метафизическое и познаваемое только умом, а для материальной массы следует добавить некий высший и, я бы сказал, формальный принцип, поскольку все истины, касающиеся телесных предметов, не могут быть получены из одних только логических и геометрических аксиом, а именно большого и малого, целого и части, формы и положения, но не следует идти и от других причин и влияний, а также от действия и претерпевания действия, что позволяет объяснить ход вещей. Назовем ли мы этот принцип энтелехией (*entelecheian*) или силой, не имеет значения, только будем помнить, что он может быть понятно объяснен только через понятие силы» (*Лейбниц*. О самой природе).

<sup>3</sup> *Синесий* (370—ок. 413)—греческий оратор, философ и поэт; стремился сочетать христианство с античной культурой.

<sup>4</sup> *Мудрец из Кенигсберга*—Иммануил Кант.

<sup>5</sup> «Аналитик, или Рассуждение, адресованное неверующему математiku» (1734)—сочинение Дж. Беркли, английского философа-идеалиста.

<sup>6</sup> С соответствующими изменениями (*лат.*).

<sup>7</sup> «Ничто отрицательное непредставимо» (*лат.*).

<sup>8</sup> «Нечто вообразимое» (*лат.*).

<sup>9</sup> Письмо написано самим Кольриджем.

<sup>10</sup> Чем-нибудь третьим (*лат.*).

<sup>11</sup> Имеется в виду примеч. на с. 641.

<sup>12</sup> *Мильтон Дж.* Потерянный рай. Пер. А. Штейнберга.

<sup>13</sup> Несколько измененные строки из стихотворения Кольриджа «Джентльмену», посвященного Вильяму Вордсворту.

<sup>14</sup> Кольридж упоминает здесь о планируемом им труде, который должен был охватить все глобальные философские проблемы.

<sup>15</sup> *Плотин* (204—270 гг. н. э.)—греческий философ-мистик, представитель неоплатонизма.

<sup>16</sup> «*Сейрис*, или Цепь философских размышлений и исследований, касающихся достоинств дегтярной настойки и разных других предметов, связанных друг с другом и возникающих один из другого» написан Беркли в 1744 г. Здесь интересен сжатый очерк истории философии.

<sup>17</sup> Все познаваемое (*лат.*).

<sup>18</sup> Это введение Кольриджем написано не было.

#### ГЛАВА XIV

<sup>1</sup> Эти утверждения Кольриджа перекликаются с аналогичными высказываниями Вордсворта в его поэмах «Прогулка» (кн. 4) и в заключительной книге «Прелюдии».

<sup>2</sup> Одно из принципиально важных положений эстетики Кольриджа, согласно которому читатель сознательно отказывается от рационалистической оценки явления ради интуитивного постижения его внутренней сути.

<sup>3</sup> Первая редакция предисловия очень существенно отличалась от второй и была значительно меньше по объему.

<sup>4</sup> Еще одно принципиально важное положение философской системы Кольриджа; здесь закладываются основы его аналитического метода исследования.

<sup>5</sup> *Бафилл*—лирический герой древнегреческого поэта Анакреонта (ок. 570—478 гг. до н. э.); *Алексис*—герой «Буколик» римского поэта Вергилия.

<sup>6</sup> «Свободный дух должен устремляться» (*лат.*).

<sup>7</sup> Гай *Петроний* Арбитр (?—66 г. до н. э.)—римский писатель, автор «Сатирикона».

<sup>8</sup> Определения поэзии, данные Кольриджем, не удовлетворили его самого, и он продолжал поиски точной дефиниции.

<sup>9</sup> «*Telluris Theoria Sacra*» Томаса Бернета; книга содержит оригинальную теорию структуры земли.

<sup>10</sup> Имеется в виду книга Исаи.

<sup>11</sup> То же определение встречается в «Лекциях о Шекспире» 1818 г.

<sup>12</sup> Несется, распутив поводья (*лат.*).

<sup>13</sup> *Дэвис* Джон (1569—1626)—английский поэт-просветитель. Строки, в несколько измененном виде, взяты из его стихотворения «О человеческой душе».

<sup>14</sup> Цитата из Дэвиса приводится в подстрочном переводе.

#### ГЛАВА XV

<sup>1</sup> И по закону и по естественному праву (*лат.*).

<sup>2</sup> Кольридж приводит здесь несколько измененную цитату из «Венецианского купца» Шекспира (V, 1).

<sup>3</sup> Поэтами рождаются, а не становятся (*лат.*).

<sup>4</sup> *Ариосто* Лудовико (1474—1533)—итальянский поэт, автор поэмы «Неистовый Роланд», объединивший тематику куртуазного романа и героического эпоса.

<sup>5</sup> *Виланд* Христоф (1733—1813)—немецкий писатель-просветитель, переводчик Лукрана и Шекспира.

<sup>6</sup> Измененные строки из оды Кольриджа «Франции».

<sup>7</sup> *Шекспир В.* Сонет 33. Пер. С. Маршака.

<sup>8</sup> *Шекспир В.* Сонет 107. Пер. С. Маршака.

<sup>9</sup> Богатство сделало меня бедным (*лат.*).

<sup>10</sup> Пер. С. Маршака.

<sup>11</sup> Измененная цитата из комедии Аристофана «Лягушки» (96—97).

<sup>12</sup> *Шекспир В.* Венера и Адонис. Пер. Б. Томашевского.

<sup>13</sup> Цитата из сонета Вордсворта.

#### ГЛАВА XVII

<sup>1</sup> Здесь и далее Кольридж цитирует Предисловие к «Лирическим балладам» Вордсворта.

<sup>2</sup> *Мор* Генри (1614—1687)—английский теолог, философ и литера-

тор, принадлежал к группе «кембриджских неоплатоников». Кольридж цитирует здесь его труд «Триумф энтузиазма».

<sup>3</sup> Закон о бедных, или так называемый «Спинхамлендский акт», был принят 6 мая 1795 г. Согласно ему, «каждый бедный и трудолюбивый человек должен был иметь 4 шиллинга 6 пенсов на содержание семьи». Если он не в состоянии был их заработать, деньги выдавались ему из средств, поступающих благодаря налогу в пользу бедных. На практике закон вынудил бедняков переселяться в «рабочие дома», ставшие «второй тюрьмой». В 1834 г. этот закон был пересмотрен и ужесточен.

<sup>4</sup> Крестьянство Северного Уэльса было самой отсталой частью английских сельских жителей.

<sup>5</sup> *Аристотель*. Поэтика. Пер. В. Аксельрода.

<sup>6</sup> Целью поэмы «Мальчик-идиот», по утверждению самого автора, было «проследить оттенки материнской любви, объект которой весьма незначителен, и тем достичь конечной цели—исследовать свойства человеческой души, находящейся в крайнем возбуждении.

<sup>7</sup> Кольридж имеет в виду реформацию церкви в Англии, вследствие которой английская церковь стала протестантской и признала своим главой английского короля, а не папу Римского, как это было ранее.

<sup>8</sup> *Браун Том* (1663—1704)—второразрядный английский поэт эпохи Реставрации, чьи стихи были прямым подражанием древним; *сэр Роджер Лестранж*—Л'Эстранж (1616—1704), писатель и переводчик, автор многочисленных памфлетов.

<sup>9</sup> Для общественного блага (*лат.*).

<sup>10</sup> *Девора*—в Ветхом завете (Книга судей, 4) пророчица, предводительница израильских племен (Песнь Деборы—Суд, 5); древнейший памятник еврейской литературы (ок. 1200 г. до н. э.) в мифологических образах рисует битву между Израилем и ханаанским царем Иавином.

#### ГЛАВА XVIII

<sup>1</sup> Первая строфа из стихотворения Вордсворта «Последний из стада» (пер. И. Пикман.).

<sup>2</sup> Пер. И. Пикман.

<sup>3</sup> *Белл Эндрю*—автор книги «Происхождение природы и цель Новой системы образования», критикующей методы обучения, применяемые Джозефом Ланкастером; был личным другом Кольриджа.

<sup>4</sup> Кольридж противопоставляет готическое здание Вестминстерского аббатства, построенного в VIII в., и собор Святого Павла, созданный архитектором Кристофером Реном в начале XVIII в. в стиле классицизма.

<sup>5</sup> *Грей Т.* Сонет на смерть Р. Уэста. Пер. Н. Горбунова.

<sup>6</sup> Fruitless—бесплодный; fruitlessly—бесплодно (*англ.*).

<sup>7</sup> *Шекспир*. Зимняя сказка (IV, 3; пер. В. Левика).

<sup>8</sup> *Смарт Джозеф* (1739—1801)—английский памфлетист и автор эпиграмм.

<sup>9</sup> «Дети в лесу»—народная баллада.

<sup>10</sup> *Петр Пахарь*—поэма Уильяма Ленгленда (1330—1400) «Видение о Петре Пахаре».

<sup>11</sup> Под редакцией Дж. Маршалла вышел сборник английских народных сказок. Далее Кольридж приводит названия некоторых сказок, вошедших в этот сборник.

<sup>12</sup> Чудо из чудес (*греч.*).

<sup>13</sup> *Стерн* Лоренс (1713—1768)—английский писатель позднего Просвещения. Образы Марии, Монаха...—из его романа «Сентиментальное путешествие».

<sup>14</sup> Связь (*лат.*).

<sup>15</sup> В предисловии к «Лирическим балладам» Вордсворт пишет: «Истинная поэзия представляет собой стихийное излияние сильных чувств...» (цит. по кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 263. Пер. А. Н. Горбунова).

<sup>16</sup> Пародия Сэмюэля Джонсона на так называемую «бытовую» поэзию середины XVIII в. (пер. А. Горбунова).

<sup>17</sup> «Образцы творчества драматургов, живших примерно во времена Шекспира», изданные Чарлзом Лэмом (1808). Сцены из пьес «елизаветинцев» были снабжены пояснениями, интерпретировавшими их в романтическом духе.

<sup>18</sup> Живая речь (*лат.*).

<sup>19</sup> В оригинале: «a circumstance of which they took no head».

<sup>20</sup> Ремесленничество (*греч.*).

<sup>21</sup> Поэзия (*греч.*).

<sup>22</sup> *Додсли*. Антология поэзии. 1803.

<sup>23</sup> Здесь приводится еще ряд аналогичных примеров, опущенных из-за недостатка места.

#### ГЛАВА XIX

<sup>1</sup> Приведенная здесь цитата из работы немецкого критика и философа Гарве (*Anmerkungen über Gellert's Moral, dessen Schriften, und Character. Leipzig, 1779*) важна Кольриджу для подтверждения типичного для теории романтизма положения о превосходстве поэзии над прозой по эмоциональному воздействию.

<sup>2</sup> *Уоллер* Эдмунд (1606—1687)—английский поэт, предшественник классицизма; наибольшую известность получили его лирические стихотворения—обращения к цветам.

<sup>3</sup> *Коттон* Чарльз (1630—1687)—поэт и прозаик, автор бурлеска—«перевертыша» «Энеиды» Вергилия, впервые опубликованного в 1664 г. Вордсворт упоминает в своем «Предисловии» «Оду к зиме» Коттона как образец удачного выражения чувств.

#### ГЛАВА XX

<sup>1</sup> *Мур* Томас (1779—1852)—английский поэт-романтик, автор «Ирландских мелодий», поэмы «Лалла Рук», а также посланий, од и других стихотворений.

<sup>2</sup> Имеется в виду Роберт Саути.

<sup>3</sup> Действующих лиц (*лат.*).

<sup>4</sup> Первая строка оды Вордсворта «Рассуждения о бессмертии по воспоминаниям раннего детства», она же повторяется в стихотворении «*My Heart Leaps*». В этой фразе выражена программа Вордсворта: человеческий характер окончательно формируется уже в раннем детстве при непосредственном, интуитивном восприятии явлений природы.

<sup>5</sup> *Дрейтон* Майкл (1563—1631)—английский поэт и драматург.



автор поэм исторического и биографического содержания, многочисленных сонетов и пасторалей.

<sup>6</sup> Стихотворение Вордсворта «Скала Джоанны» (1800; пер. А. Сергеева) Кольридж считает подражанием Дрейтону.

<sup>7</sup> «Прогулка» — философская поэма Вордсворта.

<sup>8</sup> В оригинале: «For him, a youth to whom was given...»

ГЛАВА XXI

<sup>1</sup> Эпиграмма Кольриджа, написанная как иллюстрация к его критическим замечаниям.

<sup>2</sup> Кольридж имеет в виду предисловие Лессинга к его сборнику статей «Гамбургская драматургия».

<sup>3</sup> Кольридж продолжает свою критику в адрес Френсиса Джеффри, редактора «Эдинбургского обозрения», упрекая его в непоследовательности, мелочности и сведении личных счетов.

<sup>4</sup> Этот отрывок из «Прогулки» Вордсворта был оценен в «Эдинбургском обозрении» как непростойный.

<sup>5</sup> Мудрость не может проникнуть в злую душу (*лат.*).

<sup>6</sup> Кольридж цитирует книгу английского эстетика и философа Марка Эйкенсайда «Радости воображения» (1744).

ГЛАВА XXII

<sup>1</sup> Очерк Каули о Кромвеле был написан им в период Реставрации с монархических позиций.

<sup>2</sup> *Бозций* Аниций Манлий Северин (480—524) — римский писатель и философ; самое значительное сочинение — «Об утешении философией»; основная идея этого трактата — ничтожность земных благ, стремление к самопознанию и чистой совести; *Баркли* Джон (1582—1621) — английский поэт и философ; его наиболее известное произведение «Аргенис» написано в подражание «Сатирикону» Петрония.

<sup>3</sup> *Метастазियो* Пиетро (1698—1782) — итальянский поэт и драматург, автор многочисленных оперных либретто.

<sup>4</sup> *Давенант* Уильям (1606—1668) — драматург середины XVII в.; в период пуританского запрета на театр попытался возродить постановку пьес; строки взяты из предисловия к пьесе «Гондиберт», посвященной Гоббсу.

<sup>5</sup> *Мильтон Дж.* Потерянный рай (кн. 9; пер. А. Штейнберга).

<sup>6</sup> По преданию статуя Мемнона на восходе солнца издавала звук, подобный звуку струны.

<sup>7</sup> Здесь: ставить лошадь впереди телеги (*греч.*).

<sup>8</sup> *Эпиктет* (54—103 гг. н. э.), греческий философ-стоик; его ученик Аррион изложил философию Эпиктета в восьми книгах. Ее главный тезис — «терпи и воздерживайся».

<sup>9</sup> Измененная цитата из стихотворения Вордсворта «Решительность и независимость»; Томас *Чаттертон* (1752—1770) — английский поэт периода «предромантизма», автор литературных мистификаций.

<sup>10</sup> «*Молль Флендерс*» (1722), «*История полковника Джека*» (1722) — романы английского писателя Дэниеля Дефо (1660—1730); «*Том Джонс*», «*Джозеф Эндрюс*» — имеются в виду романы английского писателя-

просветителя Генри Филдинга (1707—1754) «История Тома Джонса, найденыша» (1749) и «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса» (1742).

<sup>11</sup> В «Искусстве поэзии» Горааций советует писателю ограничиваться созданием типических характеров.

<sup>12</sup> *Клопшток* Фридрих Готлиб (1724—1803)—немецкий поэт, предшественник писателей «Бури и натиска»; «*Мессия*»—поэма Клопштока позднего периода творчества.

<sup>13</sup> *Кэмберленд* Ричард (1732—1811)—представитель сентиментального направления в драматургии. Его поэма «*Кэлвери*»—подражание «Потерянному раю» Мильтона.

<sup>14</sup> «Прогулка» (кн. 1); позднее Вордсворт изъясил эти строки.

<sup>15</sup> Из стихотворения Вордсворта «Нарциссы», опубликованного в 1807 г. (пер. А. Ибрагимова).

<sup>16</sup> Пер. А. Ибрагимова.

<sup>17</sup> «Цыганы» (1807; пер. А. Штейнберга).

<sup>18</sup> *Голконда*—город в Индии, бывшая столица могущественного государства XVII в.; славился добычей алмазов.

<sup>19</sup> *Бёме* Якоб (1575—1624)—немецкий теолог и мистик, автор многочисленных работ по теории религии.

<sup>20</sup> Великий Пан (*греч.*).

<sup>21</sup> *Глейм* Иоганн Вильгельм Людвиг (1719—1803)—немецкий поэт, один из создателей Галльского союза поэтов-анакреонтилов, утверждавших в своих стихах бюргерский идеал счастья.

<sup>22</sup> *Сидоний Аполлинарий*, епископ Клермонтский (431—482 г. н. э.)—автор известных писем и стихов.

<sup>23</sup> Здесь опущено несколько стихотворных примеров из Вордсворта.

<sup>24</sup> *Пиндар*. Олимпийская ода II. Анонимный перевод II половины XVIII века.

<sup>25</sup> Редкая удача (*лат.*).

<sup>26</sup> Наблюдатель, но не участник (*лат.*).

<sup>27</sup> Здесь опущено несколько стихотворных примеров из Вордсворта.

<sup>28</sup> *Бартрам У.* Путешествия по Северной и Южной Каролине и в страну Чероко (1722 г.).

<sup>29</sup> Кольридж перефразирует крылатое латинское выражение: «*Aliis ne feceris, quod tibi fieri non vis*». См. также библейское изречение: «поступай с другими так, как ты хотел бы, чтобы поступали с тобой» («Евангелие от Луки», VI, 31).

Статья и заметки Кольриджа об искусстве и драме взяты из различных циклов лекций «О Шекспире, Мильтоне и других английских писателях», а также из приложения к *Biographia Literaria*, где были воспроизведены отдельные работы, ранее публиковавшиеся в журналах.

Публичные выступления Кольриджа, которые, казалось, были посвящены только вопросам литературы, носили более широкий характер. В них он затрагивает проблемы прекрасного и возвышенного, поэзии и драмы, разума, воображения и фантазии, проблемы творческого процесса в целом и отдельных его элементов, выясняет роль вкуса и его значение как для создания, так и для восприятия произведения искусства.

Первый цикл лекций был прочитан Кольриджем в 1808 г. Лекции эти возбудили несомненный интерес, поскольку были посвящены животрепещ-

ствующим вопросам английского искусства и литературы. Следующий цикл Кольридж начал читать в 1811 г. в Лондонском философском обществе. Именно этот цикл дошел до нас в наиболее полном виде, получив отражение в записях слушателей и отчетах газетных репортеров. Сохранился также план лекций 1813—1814 гг., посвященных английским писателям и поэтам.

Следующий цикл лекций относится к тем же годам, но на этот раз они были прочитаны в Бристоле и во многом повторили лондонские выступления поэта, хотя, вероятно, были рассчитаны на менее искушенных слушателей.

После этого в публичных выступлениях Кольриджа наступил перерыв, и лишь в 1818 г. лекции возобновились. В последнем цикле он снова возвратился к центральным проблемам своей эстетики.

В лекциях впервые формулируются основные положения романтической эстетики Кольриджа, основой которой была немецкая классическая философия. Однако он не полностью отказывается в них и от традиций английского сенсуализма XVIII столетия.

Сохранилось множество отчетов и записей о лекциях их восторженных слушателей. Однако уже тогда критики и слушатели Кольриджа отмечали, что отдельные положения, а часто и целые формулировки он заимствовал из лекций и статей немецкого романтического критика и писателя А.-В. Шлегеля (1767—1845), разработавшего ряд важнейших эстетических категорий. Указывалось на сходство «лекций» Кольриджа и публичных выступлений Шлегеля в Вене в 1807—1808 г. В 1809—1811 гг. они были переработаны Шлегелем в двухтомную книгу.

Действительно, многие мысли, высказанные Кольриджем в лекциях, напоминают основные положения эстетики Шлегеля. Однако, как неоднократно указывал на это сам писатель, защищаясь от обвинений в плагиате, он высказал ряд аналогичных идей в частных беседах с друзьями и в журнальных статьях задолго до того, как они были разъяснены Шлегелем в его венских лекциях.

Причиной сходства работ Шлегеля и Кольриджа могло служить то, что оба они основывали свои эстетические концепции на трудах немецких философов-идеалистов, и в частности на философии Шеллинга (см. предисловие).

Сам Кольридж никогда не публиковал свои лекции. Сохранившиеся фрагменты отдельных выступлений, планов и набросков, а также записи слушателей были опубликованы полностью только в 1960 г. Собранные воедино, они составили двухтомную книгу: *Coleridge S. T. Shakespearean criticism*. Ed. by T. Raysor—издание, которое стало каноническим. Настоящий перевод сделан по этому изданию книги, а также по изданию: *The Best of Coleridge*. N. Y., 1934. Перевод, включая и стихотворные отрывки, осуществлен В. М. Герман, Е. С. Дунаевской, М. П. Карп, С. Л. Сухаревым, Г. В. Яковлевой.

#### ОЧЕРКИ О ПРИНЦИПАХ ИСТИННОЙ КРИТИКИ

Впервые эти очерки были опубликованы в «Бристольском журнале Феликса Фарли» в августе—сентябре 1814 г. Как утверждал Кольридж, они были задуманы как отклик на устроенную в Бристоле персональную выставку Олстона с целью оказать художнику содействие. Но прежде чем дать оценку, пишет Кольридж, следует изложить принципы критики. И далее, чтобы изложить эти принципы, следует вначале уточнить понятия, поскольку многозначность терминологии порождает путаницу.

Кольридж дает свое понимание прекрасного как интуитивного постижения «множества в единичном», «части в целом». Это предполагает

ет чувственное восприятие и врожденный вкус. В этом интуитивном постижении озарение души воспринимающего совпадает со светом (в тексте—свечением) воспринимаемого целого. Чувственное восприятие при ощущении прекрасного отлично от восприятия приятного, которое ниже его, и от восприятия блага. В своем понимании прекрасного Кольридж во многом опирается на книгу Канта «Критика способности суждения». Впоследствии очерки неоднократно переиздавались. Всего было опубликовано три очерка: Предварительный (Первый), Второй и Третий, сопровождавшиеся выводами, в которых формулировались принципы критики. Кольридж создает также четвертый очерк— Приложение, в котором утверждает индивидуальность восприятия и обоснованность Прекрасного, которое не зависит, по его мнению, ни от рационалистических правил, ни от пропорциональности отдельных частей предметов, но подчиняется внутренним законам органического единства. Настоящий перевод, как и переводы эссе «О прекрасном» и «О поэзии или искусстве», сделан по изданию *Coleridge S. T. Biographia Literaria. Vol. 2, L. 1907*

<sup>1</sup> «Следовательно, одно и то же солнце, вечно существующее и сохраняющееся для одних и других, расположенных так или иначе, становится то одним, то другим. Подобно этому солнечному искусству, разные люди по-разному чувствуют, говоря различное: «Сколько голов, столько умов»—и столько голосов. Поэтому вороны каркают, кукушки кукуют, волки воют, свиньи хрюкают, овцы блеют, ржут лошади, мычат коровы, режут ослы. Стыдно, говорит Аристотель, бояться ответить на чей-либо вопрос. Пусть же коровы мычат для коров, лошади ржут для лошадей, ослы режут для ослов! Нам же, людям, свойственно пытаться что-то понять из мыслей замечательных людей». *Джордано Бруно. О теньях идей (лат.)*.

<sup>2</sup> Кольридж написал этот очерк в период после разгрома наполеоновской армии, незадолго до того, как пленный император бежал с Эльбы.

<sup>3</sup> *Веджвуд* Джосайя (1730—1795)—один из двух братьев (организаторов фарфоровой мануфактуры), патрон и покровитель Кольриджа.

<sup>4</sup> *Бойделл* Джон (1719—1804)—гравер и издатель рисунков.

<sup>5</sup> Так же подразделяет искусство Кант в «Критике способности суждения»—См.: *Кант Им.* Соч. в 6-ти т., т.5, с. 336—343.

<sup>6</sup> Строки взяты из отрывка, который Кольридж присоединил ко второму акту своей трагедии «Раскаяние».

<sup>7</sup> *Алисон* Арчибальд—автор исследования «Принципов вкуса» (1790). В основе принципов, по мнению автора, лежит закон «ассоциации идей». Среди других изданий можно назвать книги Пейна Найта «Аналитическое исследование принципов вкуса», Дугальда Стюарта «Эссе о прекрасном», а также работы видных эстетиков XVIII столетия, таких, как Хатчесон, Шефтсбери, Бёрк и Хогарт.

<sup>8</sup> В Бристол.

<sup>9</sup> *Олстон* Вашингтон—американский художник, с которым Кольридж познакомился в Риме в 1805 г.; выставке Олстона посвящены данные очерки.

<sup>10</sup> Определение, данное Кольриджем прекрасному, также основано на толковании красоты Кантом (см. *Кант Им.* Соч. т. 5, с. 211). Во всех последующих примерах, иллюстрирующих определение прекрасного, Кольридж очень часто смешивает две стороны его: объективную и субъективную. Хотя он неоднократно подчеркивает значимость каждой, но разграничивает их очень нечетко.

<sup>11</sup> Кольридж пытается найти точный эквивалент данной Кантом дефиниции — «чувственное удовольствие».

<sup>12</sup> Этот эпизод действительно имел место во время путешествия Кольриджа с Вильямом Вордсвортом и его сестрой Дороти по Шотландии. Кольридж еще раз приводит его как иллюстрацию смешения терминов в Лекции 1808 г. «О вкусе».

<sup>13</sup> Прииздаст муз, так как дух не отворачивается от муз (*лат.*).

<sup>14</sup> *Блэкмор* Ричард (?—1729)—врач и второстепенный литератор. Произведения Блэкмора сделали его объектом насмешек Драйдена и других писателей.

<sup>15</sup> «Дух замка» — готическая драма Мэтью Грегори Льюиса (1775—1818), английского поэта-романтика.

<sup>16</sup> В своих основных сочинениях «The Botanical Garden» (1781) и «Zoopotia» (1794) Эразм Дарвин (см. примеч. на с. 318) попытался объяснить теорию развития в природе.

<sup>17</sup> Это — первое упоминание в печати о философском *opus magnum* Кольриджа (см. предисловие).

<sup>18</sup> «Исследование этих тонкостей если и не годится для изготовления машин для перемалывания муки, то все же освобождает дух от ржавчины незнания и поощряет его на нечто другое». *Скалигер*. Упр. 307, § 3.

Скалигер Жозеф (1540—1609)—французский филолог. Главная его деятельность заключалась в толковании античных писателей и разработке и систематизации научных дисциплин.

<sup>19</sup> Несколько измененная цитата из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (Акт I, с. 1). Перевод Т. Щепкиной-Куперник.

<sup>20</sup> *Каталани* Мария — известная итальянская певица, много гастролировавшая по Европе; *Чимароза* Доменико (1749—1801) — итальянский композитор.

<sup>21</sup> Это определение прекрасного у Кольриджа во многом схоже с определением Хатчесона. Сказывается в нем и влияние Канта.

<sup>22</sup> Придавая абсолютную значимость прекрасному, не зависящему от ассоциации идей, Кольридж подчеркивает его самостоятельность и автономность.

<sup>23</sup> Эти утверждения Кольриджа направлены против отождествления прекрасного с приятным. Доказательства во многом схожи с аналогичными доказательствами у Берка. (См. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979, с. 118—136).

<sup>24</sup> Плотин утверждает, что прекрасное выражает суть явления, а не его форму или геометрическое построение. (*Плотин*. О прекрасном, кн. VI).

<sup>25</sup> О вкусах не спорят (*лат.*).

<sup>26</sup> О вкусах (*лат.*).

<sup>27</sup> О вкусе (*лат.*).

<sup>28</sup> Формирующаяся форма (*лат.*).

<sup>29</sup> *Плотин*. О прекрасном, кн. VI.

<sup>30</sup> Я ведь даю доступное пониманию, а не познанию (*лат.*).

<sup>31</sup> *Фицинус* — Фичино Марсилио (1433—1490), итальянский гуманист, перевел на латинский язык все произведения Платона, Плотина, неоплатоников, создал интуитивно-художественную картину мира; *Полицциано* Анжело (1454—1494) — итальянский поэт-гуманист, автор лирических стихотворений, эпиграмм и элегий.

- <sup>32</sup> Но тень обращена к богу (*лат.*).  
<sup>33</sup> Цитата взята из оды Кольриджа «Уныние». Пер. В. Рогова.  
<sup>34</sup> Пер. В. Рогова.  
<sup>35</sup> Кольридж заимствует этот пример у Канта.  
<sup>36</sup> Упомянутый Ллойдом философ, по-видимому, Платон.  
<sup>37</sup> Ван Гюйсен Юстус (1659—1716)—голландский художник.  
<sup>38</sup> Цитата из стихотворения Кольриджа «Льютти или черкезская любовная песнь» Пер. А. Парина.

#### ОПРЕДЕЛЕНИЕ ВКУСА

Теме вкуса была посвящена одна из лекций Кольриджа 1808 г. Здесь он впервые формулирует свои мысли о том, что такое вкус, дает четкое разграничение вкуса в буквальном и переносном смысле. Здесь же впервые появляются рассуждения о том, что вкус—это посредник между объективными явлениями и чувствами. В этой лекции также сделана попытка разграничить приятное и прекрасное.

- <sup>1</sup> Наоборот (*лат.*).  
<sup>2</sup> Стройный, изящный (*лат.*).

#### ГЕНИЙ И ОБЩЕСТВЕННЫЙ ВКУС

Отрывок взят из лекции Кольриджа 1811 г. В нем Кольридж пытается определить соотношение между талантом и влиянием на него вкусов и привычек публики. Задумываясь над сложностью проблемы, он приходит к выводу об их тесной взаимосвязи и о том, что гениальный художник своим мастерством формирует вкусы общества. Фрагмент представляет собой необработанный конспект лекции. Отсюда—краткость и лаконичность стиля, которая его отличает.

<sup>1</sup> *Гигея*—в греческой мифологии персонификация здоровья, дочь бога врачевания Асклепия. Кольридж утверждает здесь правильность выбора гения, который иногда может пренебречь установившимися канонами, утверждая правильный вкус.

<sup>2</sup> Ср.: Вскоре пришел и Пеней, покинув Темпейские доли,  
 Доли, которые лес опоясал, с гор нависая...

*Катулл*, LXIV. Пер. А. Пиотровского

<sup>3</sup> Мрачные пруды или болота; в подлиннике: Стигийские болота. Стикс—река в царстве мертвых (*греч.*).

#### О ПРЕКРАСНОМ

В этой принципиально важной статье Кольридж разрабатывает кардинальный вопрос эстетики, решая его с романтических позиций. Он говорит о символическом значении прекрасного, о его роли в формировании личности, о нравственном воздействии прекрасного. Здесь появляются идеи об искусстве как посреднике между природой и человеком, о значении художественного произведения, о бессознательном восприятии его человеком. Статья не была опубликована при жизни Кольриджа и представляет собой набросок большого эссе. Впервые опубликована: *Coleridge S. T. Literary Remains. Vol. 1. London, 1836.*

<sup>1</sup> *Сальватор Роза* (1615—1673)—итальянский художник. Его картины выполнены в темных тонах с резкими контрастами света и тени.

<sup>2</sup> Форма, формальный, изящный (лат.).

<sup>3</sup> Извне (лат.).

<sup>4</sup> Дриады, Хамадриады— нимфы деревьев; Наяды— нимфы ручьев и деревьев.

<sup>5</sup> Довод, основанный на круге, замкнутый круг (лат.).

<sup>6</sup> Эвдемонисты— сторонники направления в этике, которое кладет в основу нравственности учение о стремлении человека к счастью. Наибольшее развитие эвдемонизм имел в этике Демокрита, Сократа, Аристотеля и Эпикура, в XVIII столетии— у Гельвеция и Дидро.

#### ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ

Из лекций 1808 г. По-видимому, поводом для лекции послужила статья в «Мансли мэгэзин» за подписью «Исследователь», опубликованная еще в 1796 г. сотрудником журнала Вильямом Энфильдом. В ней он говорил об отличии стихов и прозы, поэзии и философии. Поэзия, писал Энфильд, говорит языком фантазии и страсти, философия— языком рассудка. Свою позицию по вопросу о специфике поэзии Кольридж сформулировал уже в своей полемике с Вордсвортом.

<sup>1</sup> См.: Мильтон Джон. Об образовании. На это определение поэзии Кольридж часто ссылается (см. примеч. к статье «О принципах критики»), хотя у Мильтона речь идет, скорее, о противопоставлении поэзии и риторики.

<sup>2</sup> Лекция заканчивается несколько измененной цитатой из поэмы Джона Дэвиса «О бессмертии души», которую впоследствии Кольридж повторяет в главе XIV «Biographia Literaria».

#### О ПОЭЗИИ ИЛИ ИСКУССТВЕ

Впервые опубликовано в I томе «Literary Remains» как 8-я лекция из курса 1818 г. Однако, по-видимому, Кольридж планировал издать его как отдельную статью. Эссе «О поэзии» имеет сходство с работой Шеллинга «Об отношении изобразительных искусств к природе». Все виды искусства Шеллинг относит к двум рядам: реальному и идеальному. К идеальному относятся поэзия и проза, к реальному— музыка, живопись и пластика, причем все искусства определяются как посредники между природой и человеком.

<sup>1</sup> Бусы, сделанные из морских раковин. Североамериканские индейцы употребляли их вместо денег или как ожерелья и пояса.

<sup>2</sup> Вордсворт в предисловии к «Лирическим балладам» утверждает важность ритма и размера в поэзии, таким образом выражая сходные с Кольриджем идеи.

<sup>3</sup> В этой части очерка сосредоточены важнейшие утверждения Кольриджа о роли искусства и его сути. Разграничение подражания и копирования было направлено против классицистических концепций подражания природе. Во многом концепция подражания у Кольриджа опирается на работу Шеллинга.

<sup>4</sup> Сцена из пьесы французского драматурга Корнеля (1606—1684) «Гораций» (1640), в которой повествуется о единоборстве трех братьев Горациев и трех братьев Куриациев, решающем исход войны между соседними городами Римом и Альба-Лонгой.

<sup>5</sup> При сопоставлении с предыдущим определением прекрасного («О принципах истинной критики») видно, что Кольридж несколько изменил свои представления о сути красоты. Следует заметить, что Кольридж постоянно ищет все более точные критерии для определения поэзии и прекрасного (см. «Biographia Literaria» и очерки «О принципах истинной критики»).

<sup>6</sup> Природа порожденная (лат.).

<sup>7</sup> Природа порождающая (лат.).

<sup>8</sup> То же самое Кольридж повторяет в *Biographia Literaria* (гл. II).

<sup>9</sup> Дух природы (нем.).

<sup>10</sup> *Памятник Гаю* — по-видимому, Кольридж имеет в виду статую основателя благотворительного госпиталя (на площади перед ним) и сцены из библии на барельефах здания. Автором скульптуры был Шимейкерс; *Дети Чентри* — скульптура «Спящие дети», автором которой является Френсис Чентри, находится в кафедральном соборе Личфилда, а не Уорчестера.

<sup>11</sup> Применительно к человеку (лат.).

О РАЗЛИЧИИ ОСТРОУМНОГО, СМЕШНОГО,  
ЭКСЦЕНТРИЧНОГО И ЮМОРИСТИЧЕСКОГО.

<sup>1</sup> *Батлер* Сэмюэль (1612—1680) — английский поэт-сатирик, противник пуритан, автор ироикомической поэмы «Гудибрас», высмеивающей пресвитерианского судью и его «оруженосца».

<sup>2</sup> *Юнг* Эдвард (1683—1765) — английский сентименталист, провозвестник эпохи романтизма. Наибольшей популярностью пользовалась его поэма «Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии».

<sup>3</sup> *Конгрив* Уильям (1670—1729) — английский драматург эпохи Реставрации, автор множества комедий, отличающихся занимательностью интриги и юмором.

<sup>4</sup> *Капрал Трим, дядюшка Тоби, мистер Шенди* — герои романа английского писателя Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760—1767).

<sup>5</sup> *Стиль* Ричард (1672—1729) — писатель периода раннего Просвещения, издававший совместно с Джозефом Аддисоном (1672—1719) сатирико-нравоучительные журналы «Болтун» и «Зритель».

<sup>6</sup> *Смоллет* Тобиас (1721—1771) — английский писатель эпохи Просвещения; «Приключения Перигрина Пилля» — роман, написанный им в 1751 г.; *лейтенант Баулинг, валлиец Морган* — герои романа Смоллета «Приключения Родерика Рэндома» (1748), *Мэтью Брэмбл* — герой романа «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771).

<sup>7</sup> *Джонсон Бенджамин* (1753—1837) — английский драматург, современник Шекспира.

<sup>8</sup> Платон в диалоге «Пир» слегка касается понятия юмора.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ДРАМЫ

Отрывок из лекций 1808 г. Иногда печатается с подзаголовком «Лекция вторая». Как и в последующих отрывках, посвященных театру, Кольридж рассуждает здесь об истоках современной драмы, о переходящем характере «правил трех единств», которые теоретики классицизма, опираясь на авторитет Аристотеля, превратили в нормативы. Задача



Кольриджа состоит в создании теории нового романтического театра, которая опровергла бы догмы поэтики классицизма.

<sup>1</sup> Ода Драйдсена «Пир Александра» (1697) — одна из самых знаменитых од поэта-классициста, славящая могущество музыки, отличается разнообразием размера и ритма.

<sup>2</sup> *Витрувий* (I век до н. э.) — римский архитектор, автор знаменитых «Десяти книг об архитектуре» — первого античного теоретического труда в этой области.

<sup>3</sup> Кольридж имеет в виду аборигенов Австралии. *Новая Голландия* — одно из первых названий пятого континента.

<sup>4</sup> Имеется в виду Хамфри Дэви (1778—1829) — английский химик и философ-материалист. Так же как и Кольридж, в 1807 г. он прочел цикл популярных лекций. В начале 1808 г. Хамфри Дэви был серьезно болен.

<sup>5</sup> С детских лет Кольридж страдал ревматизмом. Для снятия боли он был вынужден постоянно прибегать к опиуму. Это усугубляло его болезнь. Об одном из ее приступов он и упоминает в конце отрывка. Кольридж часто прибегал к оправданиям подобного рода, ибо постоянные переносы лекций вызывали нарекания его слушателей.

#### ГРЕЧЕСКАЯ ДРАМА

Из лекций 1811 г. Лекция о греческой драме также основывалась на курсе лекций, прочитанных А.-В. Шлегелем в Вене в 1807—1808 гг.

В лекции Кольридж пытается показать, что как в основе греческой драмы, так и искусстве и жизни вообще лежит принцип единства и борьбы противоположностей. Он доказывает также внутреннее единство театра античности и современного европейского романтического театра, противопоставляя их формалистическому, по его мнению, искусству классицизма.

<sup>1</sup> «Пир» Платона — эпический диалог, тема которого — восхождение человека к высшему благу. В диалоге проводится мысль о диалектике развития жизни и искусства.

<sup>2</sup> *Аристофан* (446—385 до н. э.) — древнегреческий драматург, «отец комедии», пьесы его отличались своеобразным сочетанием речи — диалога и хоровой партии; *Агафон* (448—397 до н. э.) — древнегреческий поэт и драматург, чьи пьесы не сохранились.

<sup>3</sup> Имеются в виду «Законы» Платона.

<sup>4</sup> *Софокл* (496—406 до н. э.) — древнегреческий драматург, в центре его трагедий проблема самоопределения личности.

<sup>5</sup> *Менандр* (343—291 до н. э.) — древнегреческий драматург, один из создателей «новой» комедии; *Филемон* (ок. 361—263 до н. э.) — древнегреческий комический поэт, писавший сначала в стиле «средней», а затем перешедший к «новой комедии»; новая аттическая комедия возникла в конце IV века до н. э. Будучи реалистической по форме, она уделяла большое внимание развитию характера, упразднив хор, создала деление пьесы на акты.

<sup>6</sup> Средняя аттическая комедия была контрастной по отношению к сюжетной фантастикой древней комедии Аристофана, она отличалась реалистическим показом бытовых деталей. Ее авторы — Алексид, Антифан, Эвбул и другие — создали особый жанр политической комедии.

<sup>7</sup> Простодушный (*лат.*).

<sup>8</sup> *Аристофан*-грамматик, или Аристофан Византийский — один из виднейших литературных критиков античности второй половины III века.

<sup>9</sup> *Софрон*—древнегреческий комедиограф V века до н. э., родоначальник «мима» как жанра. От его сочинений сохранились незначительные фрагменты, написанные ритмизированной прозой.

<sup>10</sup> По-видимому, Кольридж имеет в виду оценку Феокрита «Женщины на празднике Адониса», бытовую зарисовку из жизни крестьян.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ

<sup>1</sup> В своем отчете об этой лекции Генри Крэб Робинсон, современник Кольриджа, оставивший подробные воспоминания о выдающихся писателях своей эпохи, пишет: «Мистер Кольридж в Италии видел на улице лекаря, к которому приставал мальчик-слуга, между ними начался разговор, который развеселил толпу. На следующий день лекарь, который понял, что он может таким образом заслужить популярность, специально нанял мальчишку, чтобы тот поговорил с ним. По тому же принципу, вероятно, возникали и пьесы древности» (Coleridge's Shakespearean Criticism, ed. by T. Raysor, vol. II. I., 1960, p. 7).

<sup>2</sup> *Григорий Назианзин* (328—390 н. э.)—богослов, константинопольский патриарх с 380 г. Из его сочинений наиболее известны «Пять слов о богословии», он считается также одним из ранних создателей христианских мистерий.

<sup>3</sup> *Юлиан Флавий Клавдий* (331—363 н. э.)—римский император, известен своими гонениями на христиан, прозван ими «отступником» за возвращение к язычеству.

<sup>4</sup> *Гонорий Флавий* (384—432 н. э.)—первый западноримский император, успешно отражал нападения вестготов под предводительством Алариха, однако не был достаточно энергичен и самостоятелен в политической деятельности.

<sup>5</sup> Кольридж упоминает здесь о своей поездке по Германии в 1798—1799 гг.

<sup>6</sup> По-видимому, Кольридж говорит об известной пьесе Ганса Сакса (1494—1576), немецкого поэта, воспевавшего быт и развлечения бюргеров и крестьян.

<sup>7</sup> *Мэлоун Эдвард*—один из первых комментаторов и критиков Шекспира в XVIII столетии.

<sup>8</sup> *Уиклиф Джон* (1320—1384)—английский религиозный реформатор, стремился к коренной реформе католической церкви и ее обрядов, принял участие в подготовке крестьянского восстания 1381 г.

<sup>9</sup> *Гримальди Джозеф* (1779—1837)—прославленный комический актер.

<sup>10</sup> Кольридж утверждает и обосновывает право Шекспира и других драматургов на нарушение жанровых канонов.

<sup>11</sup> *Сведенборг Эммануил* (1688—1772)—шведский мистик и теософ, основатель сведенборгианской секты, которая имела большое влияние в Англии конца XVIII столетия.

<sup>12</sup> Кольридж упоминает о создании Англиканской церкви в период правления Генриха VIII (1491—1547).

<sup>13</sup> Кольридж имеет в виду соперничество драматургов-актеров: Шекспира, Бена Джонсона, Нэша и других и кружка так называемых «университетских умов» (Марло, Грина, Кида), противостоящих драматургам-актерам.

КЛАССИЧЕСКАЯ И РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА

Из лекций 1818 г.

<sup>1</sup> Кольридж ошибочно полагает, что существовал так называемый «романский» язык, возникший в результате смешения древнеримского языка и новых языков северной Европы, который стал «праязыком» современных европейских языков и диалектов.

<sup>2</sup> В «Лекциях о Шекспире» Кольридж так определяет «романтическую драму»: это «драма, где интерес не зависит от исторических фактов и ассоциаций, но возникает из своего соответствия тому свойству нашей природы (я имею в виду воображение), которое не связано со временем и местом» (Coleridge's Shakespearean criticism. Vol. I, p. 18).

ДРАМАТИЧЕСКАЯ ИЛЛЮЗИЯ

Из лекций 1811 г. Одна из принципиально важных работ Кольриджа. В ней он пытается проследить и объяснить принципы воздействия театрального зрелища и психологические основы восприятия драмы. Работа полемически направлена против теоретиков театра классицизма.

<sup>1</sup> Театр есть место поклонения дьяволу (*лат.*).

<sup>2</sup> Театральное искусство (*лат.*).

<sup>3</sup> Кольридж имеет в виду французского художника Клода Лоррена (1600—1681), одного из создателей характерного для классицизма обобщенного, строго построенного пейзажа.

<sup>4</sup> Количество (*лат.*).

<sup>5</sup> *Смит* Адам (1723—1790)—английский экономист, его основное произведение, «Исследование о природе и причинах богатства народов» (1776), стало базой для создания классической политической экономии. Ссылка на «Посмертные очерки» (1791) как на источник эстетических теорий представляется маловероятной, так как они посвящены экономическим вопросам.

<sup>6</sup> *Сэр Джон Бомонт* (1753—1827)—художник-любитель, пейзажист, покровитель Кольриджа, один из лондонских коллекционеров живописи.

РОЛЬ ТВОРЧЕСКОГО ВОООБРАЖЕНИЯ В ВОСПИТАНИИ

Из лекций 1811 г. Позднее Кольридж предполагал опубликовать отрывок в качестве отдельной статьи. Как и в своих работах по теории драмы, он продолжает отстаивать в нем право человека на индивидуальное восприятие жизни и искусства. Кольридж подчеркивает значение воображения и фантазии в этическом и эстетическом воспитании личности.

<sup>1</sup> Нечто среднее (*лат.*).

<sup>2</sup> В объяснении работы разума Кольридж опирается на «Систему трансцендентального идеализма» Шеллинга. Он рассматривает разум как совокупность всех творческих способностей личности.

\* \* \*

Кольридж прочел несколько циклов лекций, посвященных Шекспиру и другим поэтам и драматургам. Первый из них был прочитан в 1808 г. в Бристоле, последующие — вплоть до 1818 г. — в Бристоле и Лондоне, как уже упоминалось. Однако тематика их была значительно шире, чем это

обозначено в заглавии. Они стали одним из наиболее полных выражений эстетических взглядов Кольриджа, а изложенная здесь теория искусства была кульминационным моментом в развитии английской эстетики конца XVIII — начала XIX в. Размышления о шекспировском творчестве оказались той базой, на которой строилась новая романтическая концепция искусства английского поэта. А самого Шекспира Кольридж рассматривает в лекциях как основоположника подлинной романтической драмы.

К сожалению, «лекции о Шекспире» не дошли до наших дней в полном объеме. Сохранились лишь черновые рукописи отдельных выступлений Кольриджа, его примечания и маргиналии к отдельным пьесам. Перевод их для данного издания сделан по текстам: Coleridge's Shakespearean criticism, ed. by Raysor. Vol. 1—2. L., 1960; Coleridge S. T. Notes and Lectures upon Shakespeare and some of the old Poets and Dramatists ed. by Mrs H. N. Coleridge. Vol. 1—2. L., 1879. Перевод осуществлен В. М. Герман, Е. С. Дунаевской, А. А. Чамеевым и Г. В. Яковлевой.

### ШЕКСПИР И ЕГО ВРЕМЯ

Из лекций 1811 г.

<sup>1</sup> Кольридж подчеркивает особую роль «елизаветинцев» — поэтов и драматургов, людей искусства и государственных деятелей, философов и путешественников не только в становлении и развитии английской нации конца XVI — начала XVII столетия, но и в истории мировой культуры. Он противопоставляет эту эпоху периоду царствования Карла I (1625—1649) периоду гражданской войны — времени, не давшему крупных деятелей искусства.

Кольридж противопоставляет эпохе Возрождения в Англии также период республиканского правления (1649—1660). В это время под влиянием пуританских идей в английском искусстве наступает застой. Единственным крупным писателем этого времени был Джон Мильтон.

<sup>2</sup> *Бёрли* Вильям Сесил (1520—1598) — английский государственный деятель, первый министр Англии при королеве Елизавете, проводник протестантской политики; *Рэйлей* Уолтер (1552—1618) — английский государственный деятель, известен как мореплаватель и основатель первой английской колонии в Америке, получившей название Виргиния; *Сидней* Филип (1554—1586) — английский поэт, автор многочисленных сонетов и теоретического труда «Защита поэзии» (1581).

<sup>3</sup> *Бирон* — герой комедии Шекспира «Бесплодные усилия любви»; *Меркуцио* — персонаж трагедии «Ромео и Джульетта»; *Бенедикт* — персонаж комедии «Много шума из ничего».

<sup>4</sup> *Ювенал* Децим Юний (ок. 60—130 н. э.) — римский поэт, автор знаменитых «16 сатир», бичующих нравственное вырождение его эпохи, которые переводил Джон Драйден.

<sup>5</sup> В своих статьях и выступлениях Кольридж неоднократно подчеркивал тяжеловесность и напыщенность стиля неоклассициста Сэмюэля Джонсона (1709—1784). Особенно характерными в этом плане были его морально-дидактические эссе и поэмы, одну из которых приводит в пример Кольридж.

<sup>6</sup> Сначала Юпитер (*лат.*).

<sup>7</sup> По-видимому, Кольридж имеет в виду доктора Джонсона.

<sup>8</sup> *Мэссинджер* Филипп (1583—1640) — английский драматург позднего английского Возрождения, автор актуальных политических пьес и сатирических комедий.

<sup>9</sup> «Школа злословия» — пьеса английского драматурга Ричарда Бринсли Шеридана (1751—1816), крупнейшего мастера просветительской сатирической комедии.

<sup>10</sup> *Бардольф* — один из персонажей исторической драмы Шекспира «Генрих IV».

<sup>11</sup> Кольридж отправился на Мальту 9 апреля 1804 г. и пробыл там до 21 сентября 1805 г.

#### ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ ШЕКСПИРОВСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Из лекции 1811 г.

<sup>1</sup> *Коцебу* Август (1761—1819) — немецкий писатель, монархист и шпион царского правительства, выступал против идей просветительства. Был убит прогрессивно настроенным студентом Карлом Зандом. Драматург и критик, автор свыше 300 произведений, известных своей мещанской направленностью. Его пьесы отличались напряженностью интриги.

<sup>2</sup> *Ричардсон* Сэмюэль (1689—1761) — английский писатель, автор известных романов в письмах: «Памела» и «Кларисса Гарлоу».

#### ШЕКСПИР

Этот отрывок представляет собой тезисы к одной из лекций 1808 г. Здесь сконцентрированы основные мысли Кольриджа о значении драматургии Шекспира для развития современной драмы, о его роли в становлении романтического искусства.

<sup>1</sup> Одно из характерных положений эстетики Кольриджа. Утверждая, что шекспировские персонажи отражают главные тенденции развития жизни, он подчеркивает, что это — носители универсальных человеческих черт. Объявляя Шекспира мастером психологического портрета, он все же полагает, что драматург представлял в своих характерах тип, а не индивидуальность (см.: Coleridge on the 17th Century. 1955, p. 648).

<sup>2</sup> *Сенека* Луций Анней, старший (ок. 4 до н. э. — ок. 65 н. э.) — римский философ и писатель, автор трагедий.

<sup>3</sup> *Гонерилья* — персонаж трагедии Шекспира «Король Лир».

#### ОСОБЫЕ ЧЕРТЫ ДРАМАТУРГИИ ШЕКСПИРА

Эта рукопись представляет собой черновой набросок к первой лекции 1813 г. в Бристоле.

<sup>1</sup> Персонажи пьесы Шекспира «Конец — делу венец».

<sup>2</sup> Персонаж из трагедии Шекспира «Гамлет»...

<sup>3</sup> Это действительно трудно (*лат.*).

<sup>4</sup> Здесь и далее персонажи из комедии «Много шума из ничего».

<sup>5</sup> Пер. Б. Пастернака.

#### СУЖДЕНИЯ ШЕКСПИРА РАВНЫ ПО СИЛЕ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ГЕНИЮ

Этот отрывок представляет собой введение к лекции о Шекспире 1808 г. В нем Кольридж еще раз подчеркивает, что великий английский драматург равно обладал богатым воображением, пылкой фантазией и

острым аналитическим умом. Все высказывания Кольриджа полемически направлены против английской и европейской критики XVIII столетия, и в особенности Вольтера, утверждавшего, что могучий талант Шекспира был ограничен хаотическим видением мира и грубой манерой изложения мыслей.

<sup>1</sup> Игра природы (*лат.*).

<sup>2</sup> Сам сказал (*лат.*).

<sup>3</sup> Лепестки (*лат.*).

#### ЛЕКЦИЯ

<sup>1</sup> Заглавие дано самим Кольридом. Представляет собой развитие темы предыдущего отрывка.

<sup>2</sup> Кольридж имеет в виду Вольтера.

<sup>3</sup> Имеется в виду А.-В. Шлегель.

<sup>4</sup> Лекцию заключает знаменитое определение механической и органической формы в искусстве, в формулировке которого Кольридж опирается на теоретические работы А.-В. Шлегеля.

#### ПОЭЗИЯ ШЕКСПИРА

Этот отрывок взят из записной книжки № 25. Вероятно, он представляет собой черновой набросок лекции 1808 г.

<sup>1</sup> По-видимому, Кольридж имеет в виду VI лекцию, прочитанную им в Бристолье в 1808 г.

<sup>2</sup> Автор утверждает здесь, что в шекспировской поэзии сохраняет свою силу «закон органического единства», воплощенный в единстве субъективного и объективного, в тождестве внутренней и внешней формы произведения.

<sup>3</sup> Здесь и далее цитаты из поэмы «Венера и Адонис» даются в пер. Б. Томашевского.

<sup>4</sup> Редактор английского издания «Шекспировских лекций» Т. Рейзор полагает, что Кольридж не разрабатывает далее тезис, ссылаясь на другие лекции. По-видимому, Кольридж хотел сказать, что мощь шекспировской мысли заставила его оставить лирическую поэзию и обратиться к драме.

<sup>5</sup> Цитата из стихотворения Вордсворта «Нарциссы». Пер. С. Маршака.

#### АНАЛИЗ ШЕКСПИРОВСКИХ ПЬЕС

В своих лекциях Кольридж отводит сравнительно немного места конкретному анализу пьес Шекспира, направив все свое внимание на более общие проблемы. Однако интерпретация нескольких наиболее известных шекспировских драм показывает, что Кольридж был выдающимся критиком своего времени. Его анализ драм Шекспира является образцом подлинно романтической критики и выходит далеко за пределы толкования отдельных образов, хотя Кольриджа и упрекали в том, что он акцентировал именно этот аспект драматургии Шекспира. Пьесы великого английского драматурга становятся у романтического критика основой для выработки новых методов критического анализа.

## ГАМЛЕТ

Интерпретация характера Гамлета, осуществленная Кольридом, во многом основана на том его толковании, которое было дано И.-В. Гёте, а позднее разработано А.-В. Шлегелем. Однако в оценке поступков шекспировского героя и психологическом анализе мотивов поведения Кольридж вполне самостоятелен. Как всегда, критический анализ становится здесь базой для широких философских обобщений и выводов. Сам критик утверждал, что Гамлет был персонажем, при исследовании и объяснении которого он впервые обратился к философской критике.

<sup>1</sup> Гамлет, I, 4. Здесь и далее пер. Б. Пастернака.

<sup>2</sup> Гамлет, I, 4.

<sup>3</sup> Гамлет, II, 2.

<sup>4</sup> Гамлет, I, 2.

<sup>5</sup> Гамлет, IV, 4.

<sup>6</sup> Сэмюэль Джонсон посвятил творчеству Шекспира большое число статей. Восхищаясь его талантом и мастерством, Джонсон все же обвиняет его с классицистических позиций и многое в нем осуждает. Он упрекает Шекспира в необузданности воображения и хаотичности мысли, в отсутствии знаний и трезвости оценок (см.: Johnson's Shakespeare. L., 1960, и Johnson on Shakespeare, 1956).

<sup>7</sup> Гамлет, III, 3.

## ЛИР

<sup>1</sup> Силы комизма (*лат.*).

## МАКБЕТ

<sup>1</sup> Макбет, I, 1, пер. Б. Пастернака.

<sup>2</sup> Физическим способом (*лат.*).

<sup>3</sup> Макбет, I, 3.

## ЗАМЕТКИ ОБ ИСТОРИЧЕСКИХ ПЬЕСАХ ШЕКСПИРА

В заметках об исторических пьесах Шекспира снова проявляются мысли о театре Кольриджа-романтика. Он утверждает, что великий английский драматург разрушил в этих пьесах жанровые рамки и сочетал трагическое с комическим. Кольридж определяет исторические хроники Шекспира как прообраз романтической драмы, в которой полностью отразился принцип истинного подражания жизни, сочетание сходного с непохожим.

Диалектическое слияние разных начал, по мнению критика, позволяет показать существеннейшие моменты истории с их противоречиями и конфликтами. Кольридж проводит прямую параллель между критическими этапами в судьбах наций и историческими драмами как олицетворением и символом этих явлений в искусстве. Важно, по утверждению Кольриджа, и то, что центральный конфликт здесь перенесен в душу героя. В его судьбе отражается судьба его страны. В исторических пьесах всегда воссоздаются главные проблемы бытия на национальном материале.

<sup>1</sup> Свершалась зевсова воля (*греч.*).

<sup>2</sup> Кольридж упоминает здесь о самой знаменитой трагедии греческо-

го драматурга Эсхила (525—456 до н. э.). «Прикованный Прометей» (ок. 470 до н. э.). Образ титана-богоборца у Эсхила приобретает особое значение, герой изображен здесь в момент величайшего напряжения сил.

<sup>3</sup> Стефан Блуасский (1094—1154) — король Англии, наследовал своему дяде Генриху I вместо его дочери Матильды. В результате междоусобной войны и пленения в 1153 г. был вынужден признать своим наследником сына Матильды Генриха Плантагенета (впоследствии Генриха II).

<sup>4</sup> Уорбек Перкин (1475—1499) — претендент на английский престол, сын каменщика, выдавал себя за убитого в Тауэре Ричарда, герцога Йоркского, младшего сына Эдуарда IV. В 1495 г. сделал неудачную попытку высадиться в Англии при поддержке французов, позднее сдался в плен и был казнен после неудавшейся попытки к бегству.

<sup>5</sup> Пьеса Марло «Эдуард II» (1592) — историческая хроника, написанная в жанре трагедии. В ней подвергнуты критике и претендент на престол и законный монарх, здесь показан трагизм междоусобных войн.

<sup>6</sup> Кольридж упоминает об одном из самых драматичных моментов в английской истории — конфликте между английским королем Генрихом II и архиепископом Кентерберийским Томасом (Фомой) Бекетом (1118—1170), выступавшим против политики усиления королевской власти и убитым по негласному приказу короля. В интерпретации Кольриджа этот конфликт становится выражением противоречий законной власти и свободной воли человека, столкновением силы оружия и гуманных взглядов.

<sup>7</sup> Ричард I Плантагенет (Ричард Львиное Сердце) (1157—1199), сын Генриха II, организатор крестовых походов; Эдуард II, Исповедник (1002—1066) — последний англосакский король Англии; Генрих VII (1457—1509) — первый король династии Тюдоров. Правление его сопровождалось междоусобными войнами. После брака его дочери Маргариты с Иаковом I Шотландским права на английскую корону перешли к династии Стюартов.

#### РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА

Кольридж рассматривает раннюю трагедию Шекспира как одну из первых попыток создания романтической драмы. Лирические персонажи, героические характеры и персонажи престонародные кажутся ему воплощением мастерства Шекспира, который сумел объединить в едином органическом целом самые противоречивые явления.

<sup>1</sup> Изнутри (лат.).

<sup>2</sup> Ромео и Джульетта, I, 1. Пер. Т. Щепкиной-Куперник.

<sup>3</sup> Ромео и Джульетта, I, 2.

<sup>4</sup> Там же, I, 3.

#### БУРЯ

Один из интереснейших образцов литературной критики Кольриджа. «Буря» Шекспира он считает образцом подлинно романтической драмы.

<sup>1</sup> Кольридж имеет в виду так называемые правила трех единств.

<sup>2</sup> Цитата из драмы Шекспира «Генрих IV», пролог. Пер. Е. Бируковой.

<sup>3</sup> Время правления папы Льва X (1475—1521) — 1513—1521.

<sup>4</sup> Буря, I, 2. Здесь и далее пер. Т. Щепкиной-Куперник. К этому отрывку Теобальд делает примечание, в котором предполагает, что у Шекспира Просперо говорит:



«Но добрая утроба

Подчас родит плохого сына. Дальше...»

Кольридж пишет на полях: «Я не могу не поверить, что Теобальд совершенно прав» (Примеч. Х.-Н. Кольридж).

<sup>5</sup> Персонажи пьес Шекспира «Буря», «Цимбелин» и «Генрих V».

<sup>6</sup> Буря, I, 2.

<sup>7</sup> В XVIII в., когда началось возрождение интереса к Шекспиру в Англии, пьесы его пытались приспособить к требованиям и законам трагедии классицизма. Так возникли многочисленные переделки шекспировских пьес.

<sup>8</sup> Буря, III, 1.

<sup>9</sup> Там же, I, 2. «Теобальд замечает, что никто не пропал во время кораблекрушения, и тем не менее такой персонаж, как сын миланского герцога, в драме не появляется. Кольридж пишет по этому поводу: «Разве не должен Фердинанд думать, что он пропал вместе с флотом, рассеянным бурей?» (Примеч. Х.-Н. Кольридж).

<sup>10</sup> Буря, II, 1.

<sup>11</sup> Божественного закона (*лат.*).

---

---

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

---

---

Аверроэс (Ибн-Рошд)	66, 321
Агафон	240, 336
Алисон Арчибальд	188, 331
Анакреонт	101, 325
Ариосто Лудовико	107, 188, 325
Аристотель	114, 165, 281, 291, 326, 334
Аристофан	83, 109, 240, 241, 243, 253, 281, 325, 336
Аристофан-грамматик	244, 336
Байрон Джордж Гордон	11, 144, 179, 319, 322
Батлер Сэмюэль	232, 335
Баулз Вильяма Лайел	38, 43—46, 50, 144, 179, 317
Бейли Джоанна	67, 321
Бёме Якоб	175, 329
Бёрк Эдмунд	67, 122, 321, 331, 332
Беркли Джордж	15, 96, 324
Бернс Роберт	86, 169, 323
Блэкмор Ричард	192, 332
Бойделл Томас	187, 331
Бомонт Френсис	266, 268, 270, 272, 274, 295—296, 310, 313, 320
Бойер Джеймс	40, 316
Боэций Аниций Манлий Северин	162, 178, 328
Браун Том	121, 326
Бэкон Френсис	69, 71, 121, 122, 166, 260, 322
Веджвуд Джосайа	187, 331
Вергилий Марон Публий	40, 48, 101, 144, 316, 317, 320, 325
Виланд Христоф	107, 325
Витрувий	237, 336
Вольтер (Мари Франсуа Аруэ)	69, 267, 284, 341
Вордсворт Вильям	11—14, 26, 27, 29, 48, 59, 67, 69, 78—97, 98—103, 110—159, 316, 317, 323, 324, 327, 328, 334, 341
Вэст Гильберт	51, 318
Гаррингтон Джеймс	69, 321
Гауэр Джон	58, 320
Гераклит	305
Геродот	169
Глейм Иоганн	175, 329
Гоббс Томас	15, 89, 165
Гомер	40, 41, 49, 59, 60, 135, 169, 316, 318, 320
Гораций (Квинт Гораций Флакк)	48, 54, 70, 170, 317, 319, 329
Грей Томас	47, 48, 60, 127, 134, 142, 318, 320

Гримальди	250, 337
Давенант Вильям	165, 328
Данте	188, 194
Дарвин Эразм	33, 47, 82, 318, 332
Демокрит	305, 334
Демосфен	40
Дефо Даниэль	170, 328
Джеффри Френсис	67, 68, 321, 328
Джонсон Бенджамин	233, 266, 335, 337
Джонсон Сэмюэль	67, 70, 256, 265, 266, 292, 321, 339, 342
Донн Джон	50, 133, 145, 318, 336
Драйден Джон	133, 148, 236, 265, 270, 281, 320, 332, 336, 339
Дрейтон Майкл	148, 327
Дэвис Джон	104, 325, 334
Дэниел Сэмюэль	137, 180, 321
Еврипид	243, 251
Кант Иммануил	15, 22, 31, 92, 324, 331
Катон Марк Порций	77, 322
Катулл Гай Валерий	40, 50, 316
Каули Авраам	74, 82, 88, 162, 318, 322
Квинтилиан	70, 321
Клопшток Фридрих Готтлиб	170, 329
Коллинз Вильям	47, 318
Конгрив Вильям	233, 335
Кондильяк Этьен	69, 321
Коцебу Август	296, 340
Коупер Вильям	51, 68, 319
Кэмберленд Ричард	170, 329
Ланкастер Джозеф	125
Лейбниц Готфрид Вильгельм	175, 328
Лессинг Готгольд Эфраим	175, 328
Лоррен Клод	254, 338
Лэм Чарлз	78, 138, 316, 322, 327
Л'Эстранж Роджер	121, 326
Макиавелли Никколо	69, 321
Марвелл Эндрю	62, 320
Марино Джамбаттиста	82, 323
Марло Кристофер	302, 303, 343
Менандр	243, 244
Метастазио Пиетро	162, 252, 279, 328
Микеланджело Буонарроти	158, 188, 192, 202, 263
Мильтон Джон	28, 31, 39, 40, 48—50, 57, 68, 73, 78, 88, 110, 125, 127, 135, 142, 145, 166, 170, 182, 192, 194, 204, 205, 211, 221, 320, 324, 334
Мор Генри	113, 325
Мур Томас	145, 179, 327
Мэлоун Эдвард	249, 337
Мэссинджер Филипп	266, 313, 339

Овидий (Публий Овидий Назон)	40, 316, 318
Олстон Вашингтон	330, 331
Перси Томас	9, 51, 319
Петрарка Франческо	130
Петроний Гай Арбитр	100, 325, 328
Пиндар	71, 169, 318, 322
Платон	103, 213, 235, 240, 244, 332
Плотин	96, 202, 324, 332
Полициано Анжело	202, 332
Поп Александр	28, 46—48, 56, 59, 61, 310, 317, 318, 320
Рафаэль Санти	73, 188, 192, 198, 202, 309
Рейнольдс Джошуа	59, 320
Ричардсон Сэмюэль	273, 340
Роза Сальватор	218, 333
Рэйлей Уолтер	260, 339
Саути Роберт	11—13, 51, 65—79, 144, 316, 319—322
Сведенборг Эммануил	251, 337
Свифт Джонатан	74
Сенека Луций Анней	252, 276, 340
Сидней Филип	70, 260, 322, 339
Синесий	91, 324
Скалигер Жозеф	195, 332
Смит Адам	255, 338
Смоллет Тобиас	233, 335
Сократ	235, 240, 334
Софокл	241, 251, 253, 281, 336
Софрон	244, 337
Спенсер Эдмунд	57, 60, 61, 85, 136, 144, 211, 261, 286, 320
Спиноза Барух	69, 175, 321
Стерн Лоренс	233, 234, 327, 335
Стиль Ричард	233, 335
Страда Фамиан	69, 321
Тейлор Джереми	67, 70, 71, 103, 122, 158, 321
Теренций (Публий Теренций Аффер)	40, 316
Томсон Джеймс	68
Уиклиф Джон	250, 337
Уоллер Эдмунд	144, 327
Уоргон Томас	51, 70, 318
Феокрит	40, 49, 244, 316, 337
Филдинг Генри	170, 273, 329
Филемон	243, 336
Фичино Марсилио Фацинус	202, 332
Флетчер Джон	320
Хатчесон	19, 22, 332
Хукер Ричард	67, 90, 121, 122, 194, 321, 323
Цицерон Марк Туллий	40

---

Чаттертон Томас	9, 16, 328
Чимароза Доменико	226, 332
Чосер Джеффри	49, 55, 58, 67, 136, 142, 192, 320
Шекспир Вильям	13, 28, 31, 34, 35, 39, 41, 47, 48, 50, 56, 68, 82, 104—110, 135, 138, 145, 182, 195, 211, 216, 240, 241, 248, 253, 254, 260—287, 315, 337—344
Шеллинг Фридрих Вильгельм	15, 16, 18, 22, 330, 334, 338
Шеридан Ричард Бринсли	319, 340
Шлегель Август Вильгельм	8, 25, 33, 56, 319, 330, 336, 341, 342
Шлегель Фридрих	8, 33
Эпиктет	168, 328
Эсхил	135, 169, 237, 251, 271, 301
Ювенал Децим Юний	130, 339
Юм Дэвид	15, 67, 321
Юнг Эдвард	232, 335

---

В серии  
«ИСТОРИЯ  
ЭСТЕТИКИ  
В ПАМЯТНИКАХ  
И ДОКУМЕНТАХ»

---

В ближайшее время выходит:  
**ЭСТЕТИКА НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА:**  
Сборник: Пер. с нем. 43 л.,  
3 р. 80 к., 1987 (II кв.).

---

Сборник знакомит с философско-эстетическими произведениями немецких романтических мыслителей различных творческих направлений, написанными в первые два десятилетия XIX века. Включенные в сборник тексты — это документы духовного подъема периода наполеоновских войн. Они проникнуты национально-освободительными идеями, их отличают универсальность подхода к проблемам искусства, стремление синтезировать философское, научное, историко-культурное знание, попытки диалектического постижения жизни и искусства.

Издание рассчитано на специалистов — эстетиков, философов, литературоведов, искусствоведов, а также читателей, интересующихся историей культуры.

\* \* \*

Объем, цена и срок выпуска издания указаны ориентировочно.

---

В серии  
«ИСТОРИЯ  
ЭСТЕТИКИ  
В ПАМЯТНИКАХ  
И ДОКУМЕНТАХ»

---

В ближайшее время выходит:

ГЕРЦЕН А. И. ЭСТЕТИКА.  
КРИТИКА. ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРЫ.  
35 л., 3 р. 20 к., 1987 (II кв.).

---

Издание приурочено выпуском к 175-летию со дня рождения выдающегося русского революционера, философа, писателя, публициста А. И. Герцена. В сборник входят в основном произведения, посвященные вопросам культуры и общественной борьбы, внутри которых и приобретают законное место высказывания Герцена об искусстве, литературе и общих вопросах эстетики. В книгу включены фрагменты из таких сочинений Герцена, как «О развитии революционных идей в России», «Новая фаза русской литературы», «Концы и начала», и др. Философско-эстетическое наследие Герцена, проблемы, им поставленные (взаимодействие культур—русской и европейской, искусство как органическая часть социально-культурного процесса, общественно-преобразующая роль искусства и др.), актуальны и сегодня.

Издание рассчитано на специалистов—эстетиков, литературоведов, искусствоведов, а также читателей, интересующихся историей культуры.

\* \* \*

Объем, цена и срок выпуска издания указаны ориентировочно.

**Кольридж С.-Т.**

- К 62 Избранные труды/Составление В. М. Герман. Вступ. статья Н. Я. Дьяконовой, Г. В. Яковлевой; Коммент. Г. В. Яковлевой.—М.: Искусство, 1987.—350 с.—(История эстетики в памятниках и документах).

Сборник избранных работ известного английского поэта, философа и теоретика искусства С.-Т. Кольриджа (1772—1834) включает главы из автобиографической книги (*Biographia Literaria*), в которой рассматриваются в основном эстетико-философские и литературно-критические проблемы, статьи и заметки, опубликованные в разное время, а также фрагменты из лекций, посвященных Шекспиру, Мильтону и другим английским писателям. Книга рассчитана на историков и теоретиков искусства, а также на тех, кто интересуется историей английской литературы и эстетики.

К 0302060000-172 17-87  
025(01)-87

ББК 85+83.34Вл



---

---

СЭМЮЭЛЬ ТЭЙЛОР  
КОЛЬРИДЖ

---

---

ИЗБРАННЫЕ  
ТРУДЫ

---

---

Редактор  
С В ИГОШИНА

Художник серии  
А Т ТРОЯНКЕР

Художник  
В Г ВИНОВАРОВ

Художественный редактор  
В К ЗАВАДОВСКАЯ

Технический редактор  
Е З ПЛОГКИНА

Корректоры  
М Е ЛАЙКО,  
Л Р ЛАВРОВА

---

---

И Б № 2676

Сдано в набор 06 05 86 Подп к печ 29 10 86 Формат издания 84×108/32 Бумага типографская № 1. Гарнигура «Таймс». Высокая печать Усл печ л 18,48 Усл кр-отт 18,48 Уч.-изд л 22,42 Изд № 17579 Тираж 15 000 Заказ 2498 Цена 2 руб Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер , 3 Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» имени А А Жданова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли 113054 Москва, Вилловая, 28

