

Памяти убитых церквей. Марсель Пруст

Перевод с французского И. И. Кузнецовой

Вступительная статья, комментарии С.Н.Зенкина

Руководитель программы «СОГЛАСИЕ» В. В. Михальский

На титульном развороте — Марсель Пруст. Фотография 1900-х годов

СОГЛАСИЕ®

Издательство является единственным владельцем настоящего названия в качестве товарного знака и знака обслуживания  
Свидетельство № 165848 Российского агентства по патентам и товарным знакам

© АО «Согласие». 1999

© Перевод. И.И.Кузнецова. 1999

© Вступительная статья, комментарии. С.Н.Зенкин. 1999

© Оформление и макет. А. Б. Коноплев. 1999

Марсель Пруст в преддверии романа

Свои статьи и очерки, собранные позднее под названиями «Памяти убитых церквей» и «Смерть соборов», Марсель Пруст писал в 1900-х годах, как раз перед тем, как взяться за создание романного цикла «В поисках утраченного времени». Эти тексты — отнюдь не неверные шаги начинающего литератора[1]; в них серьезно и глубоко прописаны эстетические позиции, на которых он стоял и которые, собственно, и потребовали в дальнейшем романного, а не только эссеистического выражения. Это своего рода преддверие «Поисков...» — архитектурная метафора вполне уместна, ибо здесь много говорится о старинных соборах и их скульптурных порталах.

Чтобы лучше понять эти тексты, начнем с их заголовков. Написанные, как уже сказано, в 1900-х годах, они получили окончательную форму в 1919-м, войдя в сборник мелких произведений Пруста «Подражания и смесь». Тогда же появился и патетический заголовок «Памяти убитых церквей», а сразу вслед за ним — как бы опровергающий его и также вновь придуманный для этой публикации заголовок первой части цикла: «Спасенные церкви» (собственно, ни об одной реально «убитой» церкви во всем цикле и не говорится). Дело в том, что в промежутке между написанием и книжным изданием произошла первая мировая война, в ходе которой военные действия на Западном фронте развернулись главным образом на территории Франции и многие французские города и села тяжело пострадали. Особенно болезненно было воспринято разрушение исторических храмов — в частности, знаменитого Реймского собора в Шампани, превращенного в руины германской артиллерией в сентябре 1914 года. Это событие вызвало много откликов. Ромен Роллан, знаменитый автор романа «Жан-Кристоф», выступил с памфлетом «Pro aris» («В защиту алтарей»), где резко обличал варварство германской армии. Несколько лет спустя, в 1918 году, маленькую брошюру «Собор Реймской богородицы» — о разрушенном соборе, для восстановления которого требуется общая не только материальная, но и духовная работа, — выпустил никому еще не известный юноша по имени Жорж Батай, сам живший до войны в Реймсе, а в дальнейшем ставший одним из самых оригинальных и глубоких французских писателей XX века. И тот, и другой были далеки от официально-патриотической пропаганды (Роллан — с первых дней войны, Батай — скорее в последующие годы, на протяжении которых он никогда не упоминал больше свою юношескую брошюру), но идея защиты памятников культуры, можно сказать, носилась в воздухе, на нее откликались самые разные по духу интеллектуалы. Откликнулся на нее и Марсель Пруст.

Но смысл его заголовков — не только бедствия войны. Ведь один из них, «Смерть соборов», не придуман задним числом, а появился уже при первой публикации соответствующей статьи задолго до войны (вероятно, он и подсказал Прусту новый заголовок цикла «Памяти убитых церквей» — но он же и заставил вывести за рамки цикла сам этот текст, дабы часть не называлась почти так же, как целое). Повод для того, первого заголовка был другой, «мирный», — новый закон об отделении церкви от государства, который вел, помимо прочего, к закрытию многих церквей в стране и к утрате прекрасных обрядов, которые в них отправлялись. Повод — другой, а пафос прустовской статьи — тот же самый, как бы предвосхищающий еще далекую войну.

Средневековые памятники зодчества еще с романтической эпохи стали восприниматься в Европе как величественные, но и хрупкие, уязвимые остатки исторического прошлого — что-то вроде динозавров, останки которых как раз в ту же пору были открыты и восстановлены учеными. Сначала английские готические романисты научили европейскую публику ощущать в средневековой архитектуре вместилища иного, чуждого, потенциально опасного пространства. Потом те же средневековые здания стали восприниматься как достояние национальной культуры, в середине XIX века французский архитектор Виолле-ле-Дюк прославился их реставрацией, порой

Франции развернулась дискуссия о так называемой «черной банде» — земельных спекулянтах, которые скупали поместья у обедневших аристократов и распродавали их по частям мелким хозяевам, а те ничтоже сумняшеся сносили стоявшие там феодальные замки. Против действий «черной банды», в защиту национального наследия писал обличительные стихи молодой романтик Виктор Гюго, а либеральный публицист Поль-Луи Курье в едких памфлетах возражал, что новые землевладельцы-крестьяне, может, и не чтут наследственных развалин, зато куда лучше хозяйствуют на земле и тем способствуют процветанию современной Франции... Наконец, в 1831 году тот же Виктор Гюго выпустил книгу, имевшую самый мощный резонанс в спорах о готике, — роман «Собор Парижской богородицы», в котором призывал неизбежную гибель средневекового монументального искусства в силу эпохального перехода от цивилизации соборов к цивилизации книг («Это убьет то»). Одним словом, мысль об умирании готических зданий, о необходимости защищать их от «убийства» современной цивилизацией имела ко времени Пруста уже вековую традицию. Эти сооружения стало привычным рассматривать не как странные и уродливые обломки темного средневековья, а как важнейший и ценнейший элемент культуры. Слово «культура» сильно задержалось с появлением во французском языке, и сам Пруст употребляет его лишь в кавычках, да еще и со ссылкой на иностранного, американского автора («Конечно, для какого-нибудь Эмерсона “культура” значит так же много...»); но идея культуры существовала еще до словесно оформленного понятия, и Пруст был к ней весьма чуток.

Сегодня нам достаточно хорошо известно, что «защита культуры» ведет к двойственным последствиям. Стоит признать нечто «памятником культуры», который должно бережно хранить и любовно изучать, как сам этот «памятник» неизбежно меняется, фактически даже искажается, поскольку попадает в другую систему функций. Как старинная прялка, помещенная в музей, выпадает из технологического и социально-экономического оборота, в котором она участвовала, пока ее вертела рука пряжи, так и готический собор, объявленный частью культурного достояния, неизбежно удаляется от своего первоначального религиозного назначения. И тут уже неважно, служат ли в нем по-прежнему мессы или его превратили, как иронизирует Пруст, «в музей, лекторий или казино». В статье «Смерть соборов» молодой писатель призывает сохранить церкви действующими — «иначе из них уйдет жизнь», — но в обоснование своего призыва он приводит какие-то странные, нерелигиозные по сути доводы, обличающие не просто личный атеизм (скажем осторожнее, агностицизм) автора, но и новый культурный статус тех самых церквей, за которые он ратует. В церковной службе он усматривает сложную, изощренно разработанную систему символов — и даже вспоминает кстати строку из знаменитого «символистского» стихотворения Бодлера «Соответствия», — но обходит молчанием те действительные моральные, политические и иные функции, которые религия выполняла в эпоху постройки готических храмов и которых она уже не может более выполнять в современную эпоху. Он уподобляет богослужение старинному театральному спектаклю, воссозданному учеными знатоками, а в подтверждение интереса современной литературы к церковным обрядам цитирует описание соборования Эммы Бовари у Флобера — умалчивая о том хорошо известном факте, что именно это описание, наряду с другими пассажами, в 1857 году явилось одним из оснований для судебного преследования флюберовского романа за «безнравственность» и оскорбление культа. Религия плохо уживается с современной «культурой», они во всем вольно или невольно отрицают друг друга, выхолащивают друг в друге самое главное.

Той же двойственностью отмечены занимающие главное место в прустовском цикле об «убитых церквях» тексты, которые посвящены знаменитому на рубеже веков английскому писателю, художественному критику, социальному мыслителю Джону Рёскину (Раскину). Эти два текста — две части большого предисловия, предпосланного Прустом в том же 1904 году своему переводу книги Рёскина «Амьенская Библия»[2] — книге, которая сама посвящена одному из знаменитых французских готических соборов и тем самым тоже принадлежит к традиции защиты угасающей «культуры»[3].

Обширное эссеистическое наследие Рёскина вызывало у молодого Пруста чувство восхищения — и в то же время заметное интеллектуальное беспокойство. Не соглашаясь с попытками охарактеризовать творчество этого автора как «религию Красоты» и утверждая, что «главной религией Рёскина была просто религия», он вместе с тем вынужден — чтобы «бороться с самыми дорогими [его] сердцу эстетическими впечатлениями, [...] довести до последних и самых беспощадных границ честность мысли» — вполне определенно признать, что от этой «просто религии» английский писатель все время отступал, впадал в «идолопоклонство»: «Грех совершался непрерывно — в выборе объяснения для любого факта, в каждой оценке произведения искусства, в самом выборе слов, совершаемом при этом, — и в конце концов сообщал уму, который ему предавался, некую постоянную фальшь». Подобно другому художественному кумиру Пруста, французскому живописцу конца XIX века Гюставу Моро, Рёскин повинен в «неприятии изображения в искусстве сильных страстей», в «некотором фетишизме в любви к символам как таковым», в преувеличенном внимании к красоте отдельных форм, тогда как «любая частная форма, как бы прекрасна она ни была, ценна лишь постольку, поскольку в ней воплотилась частица беспредельной красоты...» Смущенные оговорки, которыми Пруст обставляет свои критические замечания, говорят не только о вежливости неопита по отношению к уже покойным мэтрам, но и о том, что эстетические «грехи», «фетишизм» и «идолопоклонство» не чужды ему самому, кажутся ему чем-то неизбежным, если не достойным оправдания. Действительно, они прямо вытекают из современного — «культурного» — взгляда на наследие прошлого.

Джон Рёскин сам настаивал на различии между «религиозными» и «суеверными» произведениями, причем под «суеверием» понимал именно «идолопоклонство», почитание слишком конкретных, ограниченных и ревнивых богов. «Суеверие, — писал он, — обратило в кумиры великолепные символы, которыми выражалась вера, оно поклоняется не истине, а картинам и камням, не делам, а книге и букве...»[4] «Религиозный» автор провидит за конкретными формами единую и вечную божественную «истину» (или «беспредельную красоту»), тогда как «идолопоклонник», по словам Пруста, — «это человек, не исповедующий никакой иной веры, кроме веры в красоту,

не признающий никакого иного бога и проводящий жизнь в сладострастном наслаждении созерцанием произведений искусства», то есть эстетических продуктов религиозного сознания.

Собственный выбор Рёскина, столь импонирующий Прусту и одновременно столь смущающий его, состоял в том, чтобы «проводить жизнь в созерцании произведений искусства», неустанно меняя предметы своего созерцания и таким образом как бы убегая от каждого частного предмета обожания, не давая ему превратиться в настоящего идола. Рёскин, одобрительно замечает Пруст, не любил возвращаться к уже описанным им произведениям искусства, в своих многочисленных книгах он старался отразить огромное многообразие эстетического опыта: «То была чарующая игра владельца неисчерпаемого богатства — вынимать из дивных ларцов памяти все новые и новые сокровища: сегодня драгоценный круглый витраж Амьена, завтра золотистое кружево абвилльской паперти, — чтобы взглянуть на них в сочетании с ослепительными драгоценностями Италии».

Задача этой рискованной интеллектуальной игры — количеством преодолеть качество, множественностью художественных впечатлений компенсировать их «секуляризацию», утрату единого абсолютного смысла. Слово «грех», употребляемое Прустом, говорит о том, что новую культурную ситуацию он переживал именно как отступление, отступничество от традиционных религиозных основ духовной жизни (независимо от той или иной конкретной религии). Подобную проблему решали в разных формах и с разным успехом многие писатели, связанные с традицией французского эстетизма XIX века: Теофиль Готье, Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Иорис-Карл Гюисманс... Она же подспудно присутствует и у других авторов, которых сочувственно упоминает Марсель Пруст, — в XVIII веке у естествоиспытателя академика Бюффона, противопоставлявшего «умственные красоты» неповторимо индивидуального стиля расхожим и всеобщим истинам, которые произведениями, созданными в этом стиле, высказываются; на рубеже XIX-XX веков у модного писателя-националиста Мориса Барреса, пытавшегося вырастить новую, здоровую культуру Франции из множественных «корней», привязанных к той или иной провинции или местности... У Пруста эта проблема ставится с тревогой и неудовлетворенностью юношеского максимализма, и для ее решения молодой писатель пытается по-новому, совершенно оригинально осмыслить уже проторенные пути.

В поисках многообразных впечатлений человек эстетической культуры не знает покоя, колесит от собора к собору, от картины к картине. Его любимый способ осмотра памятников — прогулка, обзор на ходу: поездка на автомобиле, вылазка в город во время стоянки поезда на промежуточной станции, экскурсия к храму по разным дорогам в зависимости от погоды... (Здесь уже предвосхищены некоторые важные мотивы романа «В поисках утраченного времени»: и топография — связанная с погодой! — детских прогулок «в сторону Свана» и «в сторону Германтов», и мечтательные рассуждения об «имени стран», и поездки юного героя в Бальбек...) Но и каждый отдельный художественный памятник воспринимается таким человеком как множество частных впечатлений, деталей, «символов». Пруст неодобрительно отзывается о том, каким образом Виктор Гюго читал «книгу» собора Парижской богородицы, и восхваляет Рёскина, для которого портал Амьенского собора — «не в туманном смысле Виктора Гюго "каменная книга", "каменная Библия": это Библия настоящая, воплощенная в камне». По сути, речь идет о том, что французский романтик воспринимал готический собор как целое, обладающее «туманным» историософским смыслом[5], тогда как английский сподвижник прерафаэлитов разглядывает и тщательно, чуть ли не квадрат за квадратом, описывает бесчисленные изображения на этом соборе, в которых воссоздано все богатство библейских сюжетов. У Рёскина Библия как бы дословно переведена на язык пластических образов; казалось бы, это должно было оттолкнуть мечтательного эстета Пруста — но нет, именно в этом буквализме и подробностях он открывает для себя широчайшие перспективы сотворчества. Его немецкий современник, как и он, страстный ценитель итальянской живописи Аби Варбург говорил: «Бог — в деталях», — имея в виду, что именно в неприметных «мелочах» картины открываются подлинная оригинальность и «божественный» дар мастера. Прусту, вероятно, должны были прийтись по душе эти слова: детальное, тщательное обследование произведения искусства сулит на каком-то этапе миг счастливого единения с теми людьми, которые его сотворили или же созерцали прежде, — чудо обретенного времени.

Описывая по следам Рёскина свой осмотр Амьенского собора, Пруст с видимым удовольствием отмечает такую узнаваемую из книги и опознанную вживе «деталь»: «...в ту минуту, когда моему взору открылся южный портал, я увидел слева, там, где указывал Рёскин, упомянутых им нищих, причем таких старых, что, похоже, это были те же самые. Радясь возможности так быстро приступить к исполнению его советов, я тут же бросился подавать им милостыню, тешась иллюзией — не без примеси мною же осужденного недавно фетишизма, — будто я совершаю тем самым высокий акт поклонения Рёскину...» Проскользнувшее здесь слово «иллюзия», разумеется, вполне оправданно, как объяснимо и сложное чувство, обуревающее автора, — эйфория и самокритика одновременно. Действительно, живые нищие, пусть даже и «такие старые, что, похоже, это были те же самые», — ненадежный предлог для духовного контакта с предшественником: люди стареют и умирают, и на самом деле перед молодым Прустом, возможно, уже новое поколение бедолаг, а не те, кого двадцать лет назад встречал Рёскин.

Иное, более глубокое и длительное переживание связи времен даровано Прусту при осмотре другого собора, также описанного английским ценителем красоты, — Руанского (для французского писателя он хранит еще и память о гении Клода Моне, изобразившего его на серии своих полотен): это переживание связано с крохотной, невзрачной фигуркой простого подмастерья, чудом разысканной на церковном фасаде, среди множества других фигур, по описанию и иллюстрации в одной из книг Рёскина. Здесь стоит привести подробную цитату:

«Скульптор, умерший несколько веков назад, оставил нам среди тысяч других этого маленького человечка, который умирает понемногу

каждый день и который мертв уже давно, ибо затерян навеки среди толпы ему подобных. Но он был создан когда-то, и скульптор отвел ему это место. И вот однажды человек, для которого нет смерти, нет всемогущества материи, нет забвения, человек, который отшвырнул прочь от себя это подавляющее нас небытие, чтобы идти к целям, главенствующим в его жизни и столь многочисленным, что все их достичь невозможно, тогда как нам их явно не хватает, — этот человек пришел и в каменных волнах, где каждый клочок кружевной пены кажется похожим на остальные, увидел все законы жизни, все помыслы души и всему дал имя, сказав: «Смотрите, вот это называется так-то, а это — так-то» [...]. И неприметная уродливая фигурка воскресла, вопреки всем ожиданиям, избегнув той смерти, наиболее полной из всех прочих смертей, которая есть исчезновение в неисчислимой массе, в обезличивающем сходстве с другими, но откуда гений успел вовремя извлечь и ее, и нас. Встреча с ней не может не взволновать. Она словно продолжает жить и видеть, вернее, кажется, будто смерть, остановив ее взгляд, застигла ее врасплох, как окаменевших в движении жителей Помпеи. Это и в самом деле так, ибо здесь застыла остановленная в своем движении мысль скульптора. Я был взволнован встречей: значит, ничто из того, что жило, не умирает, и мысль скульптора так же бессмертна, как мысль Рёскина».

Грандиозная, мифологизированная фигура Рёс: на, нарисованная здесь, не может не привлечь к себе внимания; пожалуй, это уникальный случай в мировой литературе, когда художественный критик представлен не мелочным эрудитом, а каким-то богом-демиургом, который дарует вещам имена и тем спасает их от исчезновения в бесформенной стихии. А кроме того, он играет еще и роль чудесного посредника, который связует духовными узами современного писателя, с книгой в руке осматривающего соборный портал, и безымянного средневекового скульптора, изваявшего некогда на этом портале чью-то фигурку, — а заодно и вовсе безвестного прототипа этой фигурки, увековеченного сначала в камне, а затем и в слове. Писатель специально подчеркивает эстетическую и этическую незначительность изображенного «подмастерья» — у этого «маленького уродца» «убогая физиономия», «злое и неискреннее [...] лицо»; но такова уж природа переживания «памятников культуры» по Прусту, что в них волнует не единое, целостное духовное впечатление, указывающее на присутствие божественного духа, а скорее некий мелкий, но безукоризненно правдивый фрагмент или художественный эффект; так в «Поисках утраченного времени» умирающий писатель Бергот будет вспоминать не целую картину Вермеера, а лишь какой-то особенный оттенок желтого цвета. Здесь Пруст — наследник эстетики французского реализма XIX века, эстетики Флобера и Золя, характеризующейся культом отдельной, бесконечно выразительной детали; и одновременно он зачинатель новой художественной традиции двадцатого века, когда замороженное вглядывание, вслушивание, вчувствование в ничтожную, казалось бы, вещь (знаменитый бисквит-мадленка в начале прустовского романа) стали переживаться как род мистического опыта, преодоление смерти и восстановление утраченного времени.

В сцене чудесного обретения описанной у Рёскина каменной фигурки присутствует еще один эпизодический персонаж — «г-жа Йетмен, молодой талантливый скульптор с большим будущим»; именно она указывает автору очерка на искомое изваяние («Вот этот, кажется, похож»). Об отношении Марселя Пруста с этой женщиной ничего особенного не известно, но самим своим присутствием она указывает на возможность каких-то особых аффективных отношений между людьми, совместно исследующими мир прекрасных творений культуры. В первом очерке прустовского цикла — «Дни в автомобиле» — сходную картину являет короткий блестящий эпизод, где рассказчик осматривает фасад старинного храма в темноте, при движущемся свете автомобильных фар. Здесь целый ряд значимых моментов: и то обстоятельство, что собор описывается лишь снаружи, словно неверующий писатель не решается заходить внутрь (сходный прием и в очерке «Смерть соборов»: о церковной службе автор рассказывает не по собственным впечатлениям, а пространными цитатами из ученой книги — как будто ему самому не приходилось при подобном присутствовать...); и уже упомянутый подвижный ракурс обозреваемого сооружения, как в знаменитом впоследствии описании Мартенвильских колоколен в «Поисках утраченного времени»; и изысканно-эстетский образ, где новейший предмет быта современных богачей — автомобиль — становится поводом для волшебного, как бы религиозного видения («Когда я вернулся назад, я увидел столпившихся у машины любопытных ребяташек: они склоняли головки над фарой, и кудри их трепетали в этом сверхъестественном освещении, словно в луче проекционного фонаря, переносящего сюда из собора образы ангелов с фрески Рождества»); и наконец, аффективная организация всей сцены, где рассказчика сопровождает близкий, любимый — впоследствии трагически погибший — человек, «изобретательный Агостинелли», который движущимся лучом фары как раз и помогает ему, подобно «г-же Йетмен» в сцене с фигуркой из Руана, узреть нездешнюю красоту храма. В этом маленьком эпизоде уже содержится в зародыше романная структура, разработкой которой как раз и предстояло заняться Марселю Прусту в последующие годы, чтобы в огромном повествовательном цикле поместить эйфорическое переживание знаков искусства в контекст трудного, противоречивого постижения других, пустых или лживых знаков, которыми обмениваются люди в светском и любовном быту[6]. Отрывочные моменты, когда человек культуры постигает связь времен и абсолютную суть «убитых» памятников религиозного искусства, требовалось связать в целостную историю уже не «духовного» (религиозного), а именно культурного становления человеческой личности, характерного для современной, секуляризованной цивилизации. Из религиозно-эстетических очерков нужно было сделать роман.

Как это сделал Марсель Пруст — известно читателям «Поисков утраченного времени». Здесь перед нами та отправная точка, из которой развивалось дело его жизни.

С. Зенкин

Марсель Пруст

Памяти убитых церквей{1}

## Глава первая. Спасенные церкви. Колокольни Кана. Собор в Лизье{2}

## Дни в автомобиле

Выехав из... довольно поздно после полудня, я должен был торопиться, чтобы успеть добраться засветло до дома моих родителей, расположенного примерно на полпути между Лизье и Лувье. Справа, слева и впереди был как бы взят под стекло закрытыми окнами автомобиля чудесный сентябрьский день, который даже снаружи виделся сквозь некую прозрачную пелену. Едва заметив нас издали, старые кривобокие домишки, сгорбившиеся у дороги, бросались бежать нам навстречу, протягивая несколько свежих роз или с гордостью показывая выращенную ими молодую штокрозу, уже переросшую их самих. За ними приближались следующие: с нежностью опираясь на грушевое дерево, они воображали в старческой слепоте, будто сами все еще поддерживают его, и прижимали его к своему износившемуся сердцу, где навеки отпечатались и застыли хилые, но пылкие лучи его кроны. Вскоре дорога сделала поворот, склон, тянувшийся справа, сгладился, и открылась долина Кана, но без самого города, который, хотя и был заключен в пространство, лежащее перед моими глазами, оставался невидим и даже не угадывался из-за дальности расстояния. Над плоской равниной, словно затерянные в чистом поле, одиноко возвышались лишь две устремленные к небу колокольни церкви св. Стефана. Скоро их стало три: к ним примкнула колокольня св. Петра[7]. Соединившись на горизонте в [24] трезубец, они высились вдаль, как на тёрнеровских пейзажах{4} монастырь или замок, которые дают свое название картине, но занимают так мало места среди необъятного пространства неба, зелени и воды, что кажутся столь же преходящими и недолговечными, как радуга, предвечерний свет или маленькая фигурка крестьянки на первом плане, бредущей по дороге с корзинками в обеих руках. Минута проходила за минутой, мы ехали быстро, но эти три колокольни по-прежнему виднелись перед нами в одиночестве, похожие на слетевших на землю неподвижных птиц, явственно различимых в лучах солнца. Потом даль неожиданно рассеялась, как туман, за которым вдруг проступают четкие и законченные очертания предмета, невидимого секунду назад, и появились башни церкви св. Троицы, вернее, одна из башен, полностью заслонявшая собой другую. Но вот она отодвинулась, другая выступила вперед, и обе они встали рядом.

Наконец еще одна запоздалая колокольня (кажется, церкви Спасителя) смелым рывком обогнала их [25] и заняла место впереди. Теперь, когда их стало много и на склоне между ними уже можно было разглядеть улыбку света, город внизу, вовлеченный в их стремительное движение, тщетно силился их догнать и разворачивал отвесными вертикальными планами сложную, но свободную фугу своих крыш. Я попросил шофера остановиться на минутку у колоколен св. Стефана, и, вспомнив, сколько времени мы к ним ехали, — хотя они с самого начала виднелись как будто совсем близко, — взглянул на часы, прикидывая, долго ли еще до них добираться, но вдруг автомобиль свернул, и мы очутились прямо у их подножия. Они так долго оставались недосыгаемы для усилий нашей машины, которая, казалось, тщетно буксовала на дороге, нисколько не приближаясь к ним, что только сейчас, в последние секунды, стало понятно, с какой скоростью мы неслись все это время. Огромные башни, нависавшие над головой всей своей громадой, надвинулись на нас так стремительно, что, не затормози мы вовремя, машина ударились бы о паперть.

Мы продолжали путь. Кан уже остался позади; немного проводив нас, он исчез, и только на горизонте, одиноко глядя нам вслед, две колокольни св. Стефана и колокольня св. Петра еще кивали нам на прощание своими залитыми солнцем верхушками. Временами одна из них отступала, чтобы две другие могли еще раз взглянуть на нас; вскоре их осталось всего две. Потом они в последний раз повернулись, как золотые веретена, и скрылись из глаз. Часто потом, проезжая на закате по Канской долине, я видел их — иногда издали, [26] словно два цветка, нарисованных на небе, над низкой линией полей, а иногда с более близкого расстояния, в компании колокольни св. Петра, и тогда они были похожи на трех девушек из легенды, застигнутых сумерками в безлюдном месте; удаляясь, я видел, как они робко ищут дорогу и после неловких попыток, несколько раз оступившись, прижимаются друг к другу, друг за друга прячутся, их благородные очертания сливаются на розовеющем фоне неба в один темный силуэт, чарующий и покорный, и незаметно тают во мгле.

Я уже почти отчаялся добраться до Лизье засветло, чтобы успеть в тот же вечер попасть к родителям, к счастью, не предупрежденным о моем приезде, как вдруг, перед самым заходом солнца, мы выехали на крутой спуск, и я увидел внизу, в залитой кровью заката впадине, куда мы мчались на полной скорости, Лизье, который опередил нас на этом пути и теперь наспех поднимал и расставлял свои раненые постройки с высокими, окрашенными пурпуром трубами; в один миг все встало на свои места, и, когда мы через несколько секунд остановились на углу улицы Офевр, старые дома с головами святых или демонов, венчающих, словно цветы, на высоте окон резные деревянные стебли, выглядели так, будто и не двигались вовсе с пятнадцатого века. Поломка машины задержала нас в Лизье до наступления темноты, перед отъездом мне захотелось еще раз увидеть растительные орнаменты на фасаде собора, о которых пишет Рёскин{5}, но тусклые коптилки, освещавшие улицы города, кончались посреди площади, и собор был почти полностью погружен во тьму. [27] Я, однако, двинулся вперед, желая хотя бы потрогать обступающий паперть знаменитый каменный лес, меж рядами которого, столь благородно высеченными, простествовала, быть может, в свое время брачная процессия Генриха II Английского и Альеныры Аквитанской{6}. Но пока я на ощупь искал к нему подступы, его вдруг озарил яркий свет: ствол за стволом, колонны выступали из мрака, и на темном фоне отчетливо вырисовывались широкие рельефы их каменной листвы. Это мой шофер, избретательный Агостинелли{7}, посылал древней резьбе привет сегодняшнего дня, заставив на миг его свет служить чтению уроков прошлого: он направлял на фасад фару автомобиля и переводил ее луч с места на место по ходу моего осмотра[8]{8}. Когда я вернулся назад, я увидел столпившихся у машины любопытных ребятишек: они склоняли головки над фарой, и кудри их трепетали в этом сверхъестественном освещении, словно в луче проекционного фонаря, переносящего сюда из собора образы ангелов с фрески Рождества. Когда мы выехали из Лизье, вокруг была непроглядная тьма; мой водитель облачился в широкую резиновую накидку с капюшоном, который, обрамляя округлость его молодого безбородого лица, прида- [28] вал ему сходство — меж тем как мы все быстрее и быстрее углублялись в ночь — с юным пилигримом или, скорее, даже с монашкой культа скорости. Иногда он касался клавиатуры — не более призрачной, чем инструмент

святой Цецилии,{9} — и извлекал аккорды из скрытого в моторе органа; чью музыку, ни на минуту не затихающую, мы замечаем, однако, лишь при смене регистров — иначе говоря, при переключении скорости; это музыка, так сказать, абстрактная, все в ней — число и символ, она заставляет вспомнить об известной гармонии сфер, вращающихся в эфире{10}. Но большую часть времени он лишь держал рукой колесо — колесо управления (именуемое рулем), — весьма схожее с крестом освящения, который держат апостолы, стоящие у колонн Сент-Шапель{11} в Париже, крестом святого Бенедикта и вообще с любой стилизацией изображения креста и круга в искусстве средних веков. Казалось, он и не делает с ним ничего, застыв в полной неподвижности, а просто держит как некий символ, который ему подобает держать в руке; так святые на церковном портале держат один — якорь, другой — колесо, кто-то — арфу, косу, жаровню, охотничий рог или кисть. Обычно эти предметы напоминают о ремесле, которым они славились при жизни, но иногда и о том, какой смертью они погибли; да будет руль в руках моего юного шофера всегда лишь символом его таланта, а не прообразом мученической смерти! Нам пришлось задержаться в какой-то деревне, и я на несколько минут ощутил себя среди ее обитателей тем самым «путником», которых не стало с появлением железных дорог, но кото- [29] рых воскресил автомобиль, — этот путник принимает от служанки на фламандских полотнах прощальный кубок вина, останавливается на картинах Кейпа{12} спросить дорогу, как выражается Рёскин, «у прохожего, чей вид ясно дает понять, что толкового ответа не будет», и скачет в баснях Лафонтена{13}, одетый в теплую накидку под солнцем и ветром, ранней осенью, «когда в пути не помешает осторожность»; в реальной жизни таких «всадников» уже не бывает, но иногда, в часы отлива, мы видим, как один из них скачет на закате по берегу моря (вернувшись, несомненно, из прошлого под защитой вечерних тканей), превращая морской пейзаж в «марину», где его крохотная фигурка заменяет и дату, и подпись, словно она пририсована Лингельбахом, Вауэрманом или Адрианом ван де Велде{14} в угоду пристрастию к персонажам и сюжетам харлемских торговцев, богатых любителей живописи, к морскому пейзажу Виллема ван де Велде или Рёйсдала{15}. Но самое драгоценное в этом путнике, которого вернул нам автомобиль, — это его восхитительная независимость, позволяющая ему выезжать когда вздумается и останавливаться где понравится. Меня поймут все те, кого ветер хоть раз мимоходом заражал непреодолимым желанием умчаться вместе с ним, увидеть море, где вместо неподвижных деревенских мостовых, тщето стегаемых ливнем, взору открываются буйные волны, отвечающие непогоде ударом на удар, грохотом на грохот; но особенно хорошо поймут те, кто знает, как жутко бывает иногда вечерами оставаться один на один со своей тоской на всю ночь, те, кто знает, какое счастье после [30] долгой борьбы с этим страхом, когда уже начинаешь подниматься по лестнице в спальню, пытаясь усмирить стучащее сердце, вдруг остановиться, сказать: «Нет, этого не будет! Я не пойду вверх. Пусть оседлают мне лошадь, пусть приготовят автомобиль!», и всю ночь мчаться неведомо куда, оставляя позади деревни, где тоска задушила бы нас, где мы угадываем ее под каждой дремлющей низкой крышей, но мы проносимся мимо на полной скорости, не узнавшие ею, не достигаемые для нее.

Но вот автомобиль остановился на повороте пролежавшей в ложбине дороги, перед оградой, увитой розами и отцветшими ирисами. Это был дом моих родителей. Шофер, вызывая садовника, чтобы тот открыл нам ворота, погудел в рожок, обычно раздражающий нас своей монотонной пронзительностью, но который, как и всё на свете, может стать прекрасным, если в нем находит отклик чувство. В сердце моих родителей он отозвался радостью, как нежданное обещание... «Если мне только не послышалось... Но тогда это может быть только он!» Они встают, зажигают свечу, заслоняют ее от сквозняка, задувающего в дверь, которую они в спешке уже отворили, а внизу, у ворот парка, рожок — они уже не могут его не слышать, — ликующий, похожий на человеческий голос, безостановочно посылает свой призыв, однообразный, как неотступная мысль о близкой радости, упрямый и будоражащий, как их растущее нетерпение. Я подумал о том, что в «Тристане и Изольде»{16} (сначала во втором акте, когда Изольда машет шарфом, подавая сигнал, а потом в [31] третьем, когда приближается корабль) один раз — пронзительное, нескончаемое и все более и более быстрое чередование двух нот, порой случайно сочетающихся в нашем хаотичном мире шумов, и второй раз — дудочка бедного пастуха, нарастающая настойчивость, неотвязное однозвучие убогой песенки оказались у Вагнера, гениально отрекшегося в этот миг от своей всесильной творческой власти, облечены миссией передать самое напряженное ожидание блаженства, когда-либо владевшее душой человека.

[32]

Глава вторая. Дни паломничества{17}

Рёскин в соборе Амьенской Богоматери, в Руане и т. д.[9]

Я хотел бы подарить читателю желание и возможность провести день в Амьене, дабы совершить своего рода паломничество в один из прославленных Рёскином городов. Нет нужды сразу устремляться с этой целью во Флоренцию или Венецию, когда Рёскин написал об Амьене целую книгу[10]. Мне в принципе кажется, что [33] именно так и должен отправляться «культ героев»{20}, — я имею в виду их подлинный духовный культ. Мы посещаем места, где великий человек родился или умер, но разве в тех местах, которыми он особенно глубоко восхищался, чью красоту мы любим в его книгах, он не жил в более полном смысле этого слова?

[34]

Мы поклоняемся, как некоему иллюзорному фетишу, могиле, где от Рёскина осталось лишь то, что им по-настоящему не было, так неужели мы не отправимся поклонить колени перед камнями Амьена, у которых он просил пищи для своей мысли и которые еще хранят в себе эту мысль, подобно той могиле в Англии, где от поэта, чье тело было предано огню, осталось лишь его сердце[11], вырванное из пламени другим поэтом?

Конечно, снобизм, который позволяет считать разумным только то, что освящено признанием, еще не присвоил (во всяком случае, во Франции) и не спас [35] тем самым от иронического отношения такие эстетические путешествия. Скажите, что вы отправляетесь в Байрейт послушать оперу Вагнера или в Амстердам на выставку нидерландской живописи, и все станут сожалеть о том, что не могут поехать с вами. Но если вы признаетесь, что едете на мыс Ра{23} посмотреть грозу, в Нормандию — полюбоваться цветением яблонь или в Амьен — взглянуть на любимую статую Рёскина, собеседник не сможет скрыть улыбку. Но это не мешает мне надеяться, что вы все-таки поедете в Амьен, прочитав эти страницы.

Когда человек работает только ради того, чтобы понравиться другим, он рискует потерпеть неудачу, но вещи, которые мы делаем ради собственного удовлетворения, всегда имеют шанс кого-то заинтересовать. Не может быть, чтобы ни одному человеку не доставило бы хоть небольшого удовольствия то, что принесло столь великое удовольствие мне. Ибо никто не является единственным в своем роде, и, к великому счастью, для взаимопонимания и симпатии между людьми, приносящими нам в жизни такую радость, все личности выкроены из общего полотна. Если бы мы умели анализировать душу, как анализируют материальную субстанцию, то мы увидели бы, что за внешним многообразием умов, как и за многообразием вещей, кроется лишь небольшой набор простых веществ и неразложимых элементов, и в состав того, что мы считаем своей индивидуальностью, входят весьма обычные компоненты, имеющиеся в определенных количествах повсюду в нашем мире.

[36]

Указания, которые дают нам писатели в своих книгах относительно любимых ими уголков земли, часто бывают столь расплывчаты, что наши попытки паломничества к этим местам окрашиваются известной неопределенностью, сомнениями и опасением возможной ошибки. Подобно героине Эдмона Гонкура, ищущей не отмеченную никаким крестом могилу{24}, мы вынуждены благоговеть «наугад». Подобных неприятностей вам не приходится опасаться с Рёскином, во всяком случае, в Амьене; вы не рискуете, приехав, провести здесь целый день, так и не отыскав его в соборе: он сам придет встретить вас на вокзал. Он спросит вас не только о том, каким видом восприятия прекрасного вы одарены, чтобы оценить красоты Амьенского собора, но и о том, сколько времени в вашем распоряжении и когда отходит поезд, которым вы рассчитываете вернуться. Он не просто укажет вам дорогу к собору, но и выберет для вас тот или иной путь, в зависимости от того, торопитесь вы или нет. И поскольку ему хочется, чтобы вы следовали за ним в свободном расположении духа, которое возможно лишь при удовлетворенных потребностях тела, — а может быть, и желая заодно продемонстрировать вам, что он сам по примеру наиболее милых его душе святых, не противник честного[12] [39] удовольствия, — он, прежде чем вести вас в церковь, пригласит вас в кондитерскую. Приехав в Амьен из эстетических соображений, вы сразу становитесь желанным гостем, ибо таких, как вы, немного. «Образованный путешественник-англичанин в наш благодатный век знает, что на полпути между Булонью и Парижем есть крупная железнодорожная станция[13], где его по- [42] езд, замедляя ход, намного превышает среднюю норму грохота и толчков, ожидаемых при подъезде ко всякому большому французскому вокзалу, дабы встряской вернуть дремлющего или рассеянного пассажира к осознанию своего положения. Он, вероятно, помнит, что на этой станции, в середине его путешествия, имеется хороший буфет, где он может приятно провести [43] десять минут стоянки. Но вряд ли он столь же ясно сознает, что эти десять минут предоставлены ему в нескольких минутах ходьбы от главной площади города, который был некогда французской Венецией{31}. Если не считать островов в лагунах, Северная «Царица Вод» раскинулась почти так же широко, как настоящая Венеция, хотя пересекают ее не потоки приливов и отливов[14], а одиннадцать великолепных речных рукавов, полных форели <... > и равных по ширине Дову Исаака Уолтона[15]: прокатившись по улицам, они вновь соединяются и текут к пескам Сен-Валери мимо густо растущих осин и тополей[16], стройных и веселых, которые высятся вдоль прекрасных проспектов подобием жизни праведника: «Erit tanquam lignum quod plantatum est secus decursus aquarum»{32}.

Однако пикардийская Венеция обязана этим именем не только красоте своих вод, но и тем грузам, которые по ним плыли. Она была, как и принцесса Адриатики, мастерицей по золоту и стеклу, по камню, дереву и слоновой кости; она была искусна, как египтянка, в тканье тонких льняных полотен и подбирала цвета в вышивке с изяществом дочерей Иудеи. Ее мастерство славилось не только внутри ее собствен- [44] ных стен: часть изделий она посылала другим народам, и молва о ней неслась по всем странам. Ее бархат всевозможных оттенков состязался, как у Карпаччо{33}, с турецкими коврами и переливался на украшенных арабесками стенах мавританских башен. Откуда возник здесь, на берегах Соммы, этот радужный фонтан? Почему маленькая француженка смогла назвать себя сестрой Венеции и ученицей Карфагена и Тира{34}? Просвещенный путешественник-англичанин, поневоле купивший свой сэндвич с ветчиной и уже готовый к крику «По вагонам, господа!», не может, разумеется, терять время на подобные вопросы. Но довольно говорить о путешественниках, для которых Амьен всего лишь остановка в пути, вы приехали посмотреть собор и заслуживаете более интересного времяпрепровождения, мы поведем вас в собор, но какой дорогой?

«Я никогда не мог решить, какой именно путь к собору для первого раза лучший. Если у вас много свободного времени и погода стоит хорошая[17], то лучше всего пойти по главной улице старого города, пересечь реку и оттуда, издалека, выйти к известковому холму, [45] где высится собор. Так вы сможете оценить истинные размеры башен и поймете, как высоко они вознесены над всем городом; а потом возвращайтесь назад и идите к собору напрямик любым переулком, выбирайте мосты, какие попадутся, чем грязнее и извилистее окажутся улицы, тем лучше, и выйдете ли вы к западному фасаду или к апсиде, вы найдете их достойными всех трудностей, которые вам пришлось преодолеть, чтобы до них добраться.

Но если день пасмурный, как это случается иногда даже во Франции, или если вы не можете или не любите ходить пешком, то часто бывает из-за нашего увлечения атлетическими видами спорта и лаун-теннисом, или если вы действительно должны непременно уехать в Париж нынче же вечером и просто хотите увидеть все, что возможно, за час или два, то и тогда, несмотря на все эти недостатки, вы славный человек, и для вас имеет значение, с какой стороны подойти к прекрасному сооружению и увидеть его впервые. Я считаю, что лучше всего в этом случае подняться пешком по улице Трех Камней. Остановитесь ненадолго по пути и, чтобы сохранить хорошее настроение, купите каких-нибудь конфет или пирожных в одной из очаровательных кондитерских, расположенных по левую руку. Как только вы минуете их, сразу спросите, как выйти к театру, и вы окажетесь прямо перед южным трансептом, в котором, право, есть нечто, способное понравиться кому угодно. Не может не понравиться ажурный шпиль, который, венчая его, как бы клонится слегка книзу под западным ветром, хотя на самом деле это и не так, — во всяком случае, его изящный [46] и покорный изгиб можно счесть просто долгой привычкой, мало-помалу приобретенной за три последних столетия, — а уж подойдя совсем близко к собору, вы, как и любой другой на вашем месте, не можете не полюбить стоящую в центре прелестную маленькую французскую мадонну со склоненной набок головкой, в нимбе, склоненном точно так же и напоминающем изящную шляпку. Эту мадонну можно отнести к эпохе упадка, вопреки — или, скорее, благодаря — ее красоте [18] и веселой улыбке [49] субретки; ей, в сущности, нечего здесь делать, потому что это портал св. Гонория, а вовсе не ее. Св. Гонорий привычно стоял здесь когда-то, серый и грубоватый, встречая вас у входа в собор, потом его сослали на северный портал, где никто никогда не бывает. Это случилось давно, еще в XIV веке, когда французы впервые сочли христианство чересчур серьезным, народ захотел сделать веру более жизнерадостной, пожелал видеть повсюду мадонн-субреток с блестящими глазами и позволил сжечь свою темноглазую Жанну д'Арк как колдунью; с тех пор все пошло веселым ходом — «Ах, все пойдет, пойдет, пойдет!» [36] — прямо к веселым дням гильотины. Одна- [50] ко скульпторы еще умели ваять в XIV веке, и мадонна, как и цветущий боярышник орнамента [19] над ее головой, достойна того, чтобы вы на нее полюбовались, как достойны этого, быть может, даже в большей степени, такие же изящные, более спокойные [20] скульптуры, расположенные чуть выше и рассказывающие историю святого Гонория, о котором так редко вспоминают сегодня в парижском предместье, носящем его имя.

Но вам, вероятно, не терпится войти внутрь собора. Опустите прежде по одному су в кружки каждого из нищих, которые там стоят [21]. Вас не касается, должны они находиться там или нет и заслуживают ли они вашей монетки. Думайте лишь о том, заслуживаете ли вы сами ее иметь, чтобы подать ее, и подайте красиво, а не так, как будто она жжет вам руку». [51] Именно этим вторым путем, более простым, который, думаю, изберете и вы, я сам шел к собору, впервые попавши в Амьен, и в ту минуту, когда моему взору открылся южный портал, я увидел слева, там, где указывал Рёскин, упомянутых им нищих, причем таких старых, что, похоже, это были те же самые. Радуюсь возможности так быстро приступить к исполнению его советов, я тут же бросился подавать им милостыню, тешась иллюзией — не без примеси мною же осужденного недавно фетишизма, — будто я совершаю тем самым высокий акт поклонения Рёскину. Мое милосердие наполовину исходило от него, он подавал нищим вместе со мной, и мне казалось, я чувствую, как он направляет мою руку. Я понял — причем мне это обошлось дешевле — состояние души Фредерика Моро в «Воспитании чувств» [39], когда он в присутствии г-жи Арну протягивает к фуражке арфиста сжатую в кулак руку и, «стыдливо разжав ее», опускает туда луддор. «Не тщеславие, — говорит Флобер, — побудило его подать эту милостыню на глазах у нее, а порыв души, почти благоговейный, к которому он мысленно приобщил и ее».

Оказавшись слишком близко к portalу, чтобы можно было увидеть его целиком, я вернулся назад и, [52] только отойдя достаточно далеко, стал наконец смотреть. День был роскошный, причем я попал сюда в час, когда солнце, в эту пору года, наносит свой ежедневный визит Пресвятой Деве, некогда позолоченной, но которую сегодня золотят лишь его лучи, возвращая ей ненадолго — в дни, когда небо не затянато тучами — слегка измененный блеск, эфемерный и более нежный. Впрочем, нет такого святого в соборе, которого солнце не навещало бы, — одному накидывая на плечи огненный плащ, другому осеняя чело сияющим ореолом. Оно никогда не завершает день, не обойдя полностью весь огромный собор. Сейчас было время его посещения мадонны, и, казалось, это его мимолетной ласке она улыбается своей вековой улыбкой, которую Рёскин, как вы уже знаете, считает улыбкой субретки, предпочитая этой субретке королев, изваянных в более торжественном и наивном стиле на Королевском портале Шартрского собора. Этот отрывок, где Рёскин выражает свои предпочтения, я привел потому, что «Две тропы» написаны в тысяча восемьсот пятидесятом году, а «Амьенская Библия» — в тысяча восемьсот восемьдесят пятом, и сопоставление этих текстов и дат наглядно дает понять, до какой степени «Амьенская Библия» непохожа на множество книг, написанных о вещах, которые мы изучаем ради того, чтобы иметь возможность о них говорить (если предположить, что мы вообще даем себе труд их изучить), вместо того, чтобы говорить о вещах, потому что мы их давно изучаем ради собственного бескорыстного интереса, не помышляя о том, что со временем они могут [53] дать материал для книги. Я подумал, что вы больше полюбите «Амьенскую Библию», если почувствуете, что, листая ее, знакомитесь с вещами, занимавшими Рёскина всю жизнь, а потому выражающими его мысль наиболее глубоко, и поймете, что подарок, который он вам преподносит, — из тех, что дороже всего, потому что это предмет, которым человек долго пользовался сам и хранил для себя одного, не имея намерения когда-нибудь его подарить. Когда Рёскин писал эту книгу, ему не пришлось работать специально для вас, ему достаточно было лишь сделать общим достоянием свою память и открыть вам свое сердце. Я полагал, что Золотая Мадонна приобретет большую ценность в ваших глазах, когда вы узнаете, что чуть ли не за тридцать лет до «Амьенской Библии» она уже занимала в памяти Рёскина собственное место, где, если ему нужно было привести пример своим слушателям, он легко находил ее, исполненную изящества и хранящую глубокие и значительные мысли, место встречи с которыми всегда было для Рёскина подле нее. Уже тогда она существовала для него в ряду тех образов красоты, которые не только дарили его чуткому взору самое острое из испытанных в жизни наслаждений, но и в которых ему назначено было Природой, наделившей его эстетическим чувством, искать, как в самом пленительном ее воплощении, те немалые крохи божественного и Истинного, какие могут быть найдены на земле.

Если и вправду, как говорят, в глубочайшей старости мысль покинула голову Рёскина, подобно таинственной птице, которая на прославленном полотне [54] Гюстава Моро не ждет прихода смерти, чтобы улететь из дома, [40] — можно не сомневаться, что среди возникших в затуманенном сознании старца привычных образов, уже неуловимых для размышления, была и Золотая Мадонна. С божественным младенцем на руках — как изобразил ее амьенский скульптор, — вновь обретшая материнскую душу, она, наверно, оставалась подле него, как кормилица, ибо тот, кого она так долго пестовала, хотел видеть лишь ее одну у своего изголовья. Подобно



тому, как давно знакомая мебель, вкус привычных блюд приносит старикам последние радости, которые они едва осознают и о которых можно догадаться лишь по огорчению, часто для них роковому, если их лишают этих радостей, можете быть уверены, что Рёскину доставляло смутное наслаждение созерцание слепка Золотой Мадонны, перекочевавшей под неодолимым натиском времени с высот его мысли и эстетического вкуса в глубину его подсознательной жизни и власти привычек.

Улыбаясь своей особой улыбкой, способной превратить не только мадонну в живую женщину, но и статую — в обладающее индивидуальностью произведение искусства, она как бы обрекает этот портал быть всего лишь музеем, куда мы должны прийти, если нам хочется ее увидеть, как иностранцы вынуждены отправляться в Лувр, чтобы увидеть Джоконду. Но если соборы, как утверждают некоторые, — это музеи религиозного искусства средних веков, то это все-таки музеи живые, против чего г-н Андре Алле<sup>{41}</sup> не найдет что возразить; они строились не затем, чтобы разместить [55] в них произведения искусства, наоборот, произведения искусства — какой бы яркой индивидуальностью они ни обладали — создавались для соборов, и было бы кощунством (я говорю сейчас лишь о кощунстве эстетическом) поместить их в другое место. Как я люблю эту Золотую Мадонну и ее странную улыбку — улыбку хозяйки небесного дома, как радуется она меня, встречая у входа в собор в своем простом и изысканном убранстве из боярышника! Подобно розам, лилиям и ветвям смоковницы на другом портале, ее каменный боярышник все еще цветет. Но эта средневековая весна, столь надолго затянувшаяся, не вечна, и несколько каменных роз перед собором, как в торжественный праздник тела Господня, уже облетели под ветром столетий. Настанет, конечно, день, когда и улыбка Золотой Мадонны (уже, кстати, просуществовавшая дольше, чем наша вера) не сможет больше из-за постепенного разрушения камня, которое она самим очарованием своим изящно отвергает, дарить нашим детям красоту, как дарила нашим верующим отцам твердость духа. Я чувствую, что был не прав, называя ее произведением искусства: скульптура, ставшая вот так, навечно, частью определенного места на земле, принадлежностью некоего города, не имеющего двойника ни на одном континенте и обладающего, как человек, индивидуальностью и своим собственным именем, именем, которое железнодорожные кондукторы в той точке пространства, в которую вы вынуждены прибыть, чтобы этот город увидеть, выкрикивают для пассажиров, как бы говоря нам невольно: «Любите то, что нигде не [56] встретите дважды», — такая скульптура не обладает, вероятно, универсальностью произведения искусства, но она притягивает нас даже сильнее, чем произведение искусства, это притяжение сродни тому, каким привязывают нас к себе люди и страны. Джоконда — это Джоконда Леонардо да Винчи. Что нам за дело (да не прогневаются г-н Алле) до места ее рождения, равно как, впрочем, и до того, что она приняла французское подданство? Она «без родины» и тем восхитительна. Ни в одном уголке земли, где бы полные размышления взоры ни устремлялись к ней, она не может оказаться «без корней»<sup>{42}</sup>. Нельзя сказать того же о ее изваянной из камня улыбающейся сестре (конечно, далеко не столь великой, надо ли об этом говорить?) Золотой Мадонне. Несомненная уроженка карьеров, расположенных неподалеку от Амьена, совершившая в юности одно-единственное путешествие до паперти святого Гонория, откуда она никогда больше не отлучалась и где постепенно покрылась загаром под влажным ветром Северной Венеции, согнувшим над нею шпич, эта Мадонна, глядящая столько веков подряд на обитателей города<sup>[22]</sup>, чьей наиболее давней и постоянной жительницей является она сама, — конечно, настоящая амьенка. Это не произведение искусства. Это прелестная подруга, и мы вынуждены всякий раз покидать ее на грустной провинциальной площади, откуда никому еще не удалось ее увести и где на глазах уже не у нас, а у [57] кого-то другого она по-прежнему подставляет лицо солнцу и ветру Амьена и привлекает воробьев, которые, безошибочно следуя инстинктивному чувству пластической формы, садятся на ее приветливо протянутую ладонь или клюют крупинки камня на древнем боярышнике, вот уже столько веков украшающем ее лик вечно юным убором. Фотография Джоконды у меня в комнате хранит лишь красоту шедевра. Рядом с ней фотография Золотой Мадонны овеяна задумчивой грустью воспоминания. Но не стоит ждать, пока солнце в сопровождении неисчислимой свиты лучей и теней, ложащихся на каждый выступ камня, уйдет, перестав золотить седую древность портала, одновременно сверкающую и поблекшую. Мы слишком давно потеряли из виду Рёскина. Мы покинули его возле той самой мадонны, где он снисходительно и терпеливо ждет, пока мы на собственный лад произнесем ей хвалу. Давайте же войдем вместе с ним в собор.

«Невозможно удачнее начать осмотр, чем войдя через этот южный вход, ибо все более или менее крупные соборы производят почти одинаковое впечатление, когда вы входите в западный портал, но я не знаю ни одного, который являл бы столь наглядно свое благородство, как этот, когда на него смотришь из южного трансепта. Круглый витраж перед вами изящен и великолепен, столпы приделов трансепта образуют со столпами хора и нефа восхитительный ансамбль. Отсюда лучше видна и высота апсиды, которая открывается вам по мере перехода из трансепта в основной неф. Глядя же на нее впервые с крайней западной точ- [58] ки нефа, непочтительный зритель может даже предположить, что не апсида такая высокая, а просто неф слишком узок. И если вас не охватит восхищение при виде хора и светового круга вокруг него, когда вы поднимете к нему взгляд из центра креста, вам нет смысла путешествовать дальше и осматривать соборы, ибо зал ожидания любого железнодорожного вокзала — место, подходящее для вас в сто раз больше. Если же, напротив, он сразу поразит и восхитит вас, то чем дольше вы будете в него вглядываться, тем сильнее будет восхищение, ибо союз воображения и математики никогда не порождает ничего более мощного и благородного в области сочетания стекла и камня, чем эта вереница витражей, ничего, что казалось бы более величественным.

Как бы ни сложился ваш осмотр столицы Пикардии, что бы ни довелось вам повидать или поневоле оставить без внимания из-за тяжелых обязанностей вашей жизни и неизбежной необходимости отъезда, но даже если в вашем распоряжении всего лишь четверть часа — чтобы успеть на поезд, не запыхавшись, — то посвятите это время целиком резным сиденьям в хоре собора. Порталы, стрельчатые витражи, круглые витражи — все это вы можете увидеть и в другом месте, но такого шедевра резьбы по дереву вы не встретите нигде. Это конец XV века, пламенеющий стиль<sup>{43}</sup> в самом своем расцвете. Вы найдете здесь сочетание фламандской тяжеловесности и очарования пламенеющей французской готики: пикардийцы обожали резьбу, нигде и никогда среди изделий из дерева любых пород и любых [59] стран не видел я ничего столь же чудесного; это мягкое молодое дерево, дуб, умело выбранный и обработанный, который до сих пор звенит, как четыреста лет назад. Он был податлив под рукой мастера, как глина, гнулся, как шелк, распрямлялся, как живые ветви, вспыхивал, как живое пламя... теперь, преображенный, он обступает нас со всех сторон и уже по-новому ветвится, образуя вокруг нас зачарованную поляну, бессмертную, неувядающую, гуще покрытую листвой, чем любой лес, и более богатую Историей, чем любая книга»<sup>[23]</sup>.

Знаменитые теперь во всем мире, представленные в музеях слепками{44}, которые хранители не позволяют трогать руками, эти прославленные шедевры, такие старинные и прекрасные, по-прежнему играют в Амьене скромную роль сидений — и отлично справляются с ней вот уже несколько веков подряд к великому удовлетворению амьенцев, — так порой добившиеся признания артисты продолжают сохранять за собой [60] где-то скромное амплуа или давать уроки. Эта роль состоит в первую очередь не в том, чтобы просвещать души, а в том, чтобы принимать груз тел, и именно в таком качестве они скромно используются во время каждого богослужения.

От постоянного трения эти сиденья постепенно приобрели — или, точнее сказать, в них проступил — темно-пурпурный оттенок, словно сама душа дерева явилась человеческому взору, и тот, кто однажды испытал ее очарование, уже не может восхищаться красками живописи, которые кажутся по сравнению с этим пурпуром просто грубыми. Он почти опьяняет ваш взор своим внутренним жаром, как будто жизненные соки дерева по прошествии стольких лет вдруг стали приливать к его поверхности, накаляя ее незримым огнем. Вырезанные с наивной простотой персонажи получают от материала, в котором они обрели жизнь, как бы дополнительную естественность. Что же касается «плодов, цветов, ветвей и листьев» — мотивов орнамента, почерпнутых целиком из местной растительности и выполненных амьенским скульптором из амьенского дерева, — то в них многообразие выпуклостей, в разной степени подвергавшихся трению, породило восхитительные контрасты оттенков, так что цветок отличается окраской от стебля, и это заставляет вспомнить о благородных тонах, которые г-н Галле{45} сумел извлечь из гармоничного сердца дуба.

Однако пора перейти к тому, что Рёскин называет собственно «Амьенской Библией», — к западному фасаду. Слово «Библия» имеет здесь значение прямое, [61] а не образное. Это не в туманном смысле Виктора Гюго[24] «каменная книга»{47}, «каменная Библия»: это Библия настоящая, воплощенная в камне. Но даже если вы не знаете этого, когда вы видите впервые западный фасад Амьенского собора — голубой в тумане, сверкающий утром, напоенный солнцем и щедро золотящийся после полудня, розовый и уже по-ночному прохладный на закате — в любой из часов дня, отбываемых в небе его колоколами и запечатленных Клодом Моне{48} в величественно-прекрасных полотнах, где нам открывается жизнь этого человеческого творения, погруженного в природу и принятого ею в свое лоно, — жизнь собора, которая, как и жизнь земли в ее непрерывном двойном вращении, течет в веках и в то же время возобновляется и заканчивается каждый день, — когда вы видите этот фасад, ловя его очертания сквозь покров изменчивых красок природы, вас охватывает неизъяснимое волнение. Когда вы видите этот уходящий в небо гигантский резной муравейник, полный каменных персонажей, изваянных в человеческий рост, держащих в руке крест, филактерию{49} или скипетр, весь этот сонм святых, вереницу пророков, череду апостолов, толпу правителей, всю эту процессию грешников, собрание судей и целые стаи ангелов, которые размещаются рядом или друг над другом, встречают вас у входа, глядят на город с высоты своих ниш, склоняют- [62] ся с галерей или стоят на самом верху, у основания башен, под ветром колоколов, где их достигают лишь далекие, ослепленные солнцем человеческие взгляды, вы чувствуете по силе своего впечатления, какая великая вещь — это грандиозное, неподвижное и полное страсти сооружение. Но собор — это не только красота, которой мы не можем не восхищаться. Даже если для вас это уже не наставление, коему надлежит следовать, то во всяком случае — книга, которую надо понять. Портал готического собора и конкретно — собора Амьенского — это Библия. Прежде чем объяснить вам это, я хотел бы с помощью цитаты из Рёскина помочь вам понять, что, каковы бы ни были ваши верования, Библия есть нечто реальное и живое, и мы должны найти в ней для себя нечто большее, нежели аромат архаики и пищу для своего любопытства.

«I, VIII, XII, XV, XIX, XXIII и XXIV псалмы, если они хорошо выучены и человек в них верит, сами по себе вполне достаточны для духовного руководства личностью; кроме того, они содержат закон и пророчество справедливого правления, и каждое новое открытие естественных наук предсказано в CIV псалме. Подумайте, какой еще цикл исторической и дидактической литературы имеет охват, подобный охвату Библии.

Спросите себя, можно ли сравнить ее содержание, я не говорю с содержанием какой-либо книги, но с содержанием какой-либо литературы. Попробуйте, насколько это возможно для каждого из нас — будь вы сторонник или противник религии, — отделить свое [63] сознание от привычной связи с нравственным чувством, основывающимся на Библии, и подумайте, какая литература могла бы занять ее место или сыграть ее роль, даже если бы все библиотеки мира сохранились в неприкосновенности. Я не хулиитель литературы нехристианской, более того, думаю, ни одно толкование греческой религии не было пронизано такой теплотой, а римской — таким почтением, как те, которые лежат в основе моей теории искусства и вообще всего мною написанного. Но только через Библию я понял символы Гомера и веру Горация[25]. Поскольку я с ранней [64] юности считал своим долгом при чтении Евангелия и Пророков тщательно вдумываться в каждое слово, помня, что оно написано рукой Бога, у меня сохранилась привычка к почтительному вниманию, которая позднее, при изучении нехристианских авторов, помогла мне увидеть глубокий смысл многих страниц, лишенных серьезного значения для читателей неверующих. Насколько сильно мой ум был парализован заблуждениями и горестями[26], насколько меньше я знаю о [65] жизни, чем мог бы знать, если бы на своем пути был более верен лучу дарованного мне света, — мне трудно судить или трудно признаться себе. Но поскольку я никогда не писал ради славы, я был огражден от ошибок, опасных для других людей[27], <...> и все, что я отрывочно пытался выразить, <...> вытекает из моего общего представления о классических и христианских текстах как о единой религиозной литературе. <...> Что существовала сакральная классическая литература, параллельная древнееврейской и сопоставимая с символическими христианскими легендами средневековья, — факт, обнаруживающий себя наиболее трогательно и [66] явно в независимом, но сходном влиянии Вергилия на Данте и на епископа Гавейна Дугласа{55}. История Немейского льва, побежденного с помощью Афины, есть несомненная основа легенды о спутнике св. Иеронима{56}, усмирленного целительной кротостью духа жизни. Я именую это легендой. Убивал ли в действительности Геракл[28] и обласкивал ли св. Иероним кровожадного или раненого зверя, не имеет для нас никакого значения. Легенда о св. Иерониме повторяет пророчество о тысячелетнем Царстве Христа и предсказывает вместе с

Кумской Сивиллой[57][29] и пророком Исайей день, когда страх перед человеком пройдет и свирепых низших созданий, над ними пребудет как бы благословение, и не будут делать зла и вреда на всей святой горе[30], и земля освободится от теперешней скорби, подобно тому, как нынешний наш достославный и живой мир вышел из былой пустыни, чьи недра являли собою обитель драконов, а горы — столпы огня. О дне же том никто не знает[31], но царство божие уже наступило для тех, кто вырвал из своего сердца все низменное, всех пресмыкающихся гадин и научился любить то, что красиво и человечно, в кочующих детях облаков и полей[32]». [67] Теперь, наверно, вам будет интересно услышать краткое изложение, которое я постараюсь сделать для вас, по книге Рёскина, той Библии, что запечатлена на западном фасаде Амьенского собора. В центре высится статуя Христа, который здесь не в переносном, а в прямом смысле — краеугольный камень здания. Слева от него (от нас — справа, поскольку мы стоим лицом к порталу, но мы будем употреблять слова «слева» и «справа» по отношению к Христу) шесть апостолов: сначала Петр, Андрей, затем Иаков Зеведеев, Иоанн, Матфей, Симон. Справа еще шесть — Павел, затем Иаков Алфеев, Филипп, Варфоломей, Фома и Иуда[33]. За апостолами следуют четыре великих пророка: за Симоном — Исайя и Иеремия; за Иудой — Иезекииль и Даниил. Двенадцать малых пророков расположились на простенках фасада — по трое на каждом из четырех простенков в следующем порядке, начиная с самого левого: Осия, Иоиль, Амос, Михей, Иона, Авдий, Наум, Аввакум, Софония, Аггей, Захария, Малахия. Таким образом, собор, опять же в прямом смысле, зиждется на Христе и пророках, предсказавших его приход, равно [68] как и на апостолах, которые его славили. Это пророки Христа, а не Бога-Отца.

«Голос всего собора — это глас, раздавшийся с неба в миг Преображения[34]: «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором мое благоволение; Его слушайте». Моисей, который был апостолом не Христа, но Бога-Отца, и Илия, пророк Бога-Отца, а не Христа, отсутствуют здесь. Но, добавляет Рёскин, есть еще один великий пророк, которого, на первый взгляд, здесь тоже как бы нет. Неужели народ войдет в храм с пением: «Осанна Сыну Давидову»[35] и не увидит нигде изображения отца его?[36] Разве сам Христос не сказал: «Я есмь ко- [69]рень и потомок Давида»? Так неужели корень не найдет подле себя ни следа той земли, которая его вскормила? Это не так: Давид и сын его вместе. Давид — пьедестал статуи Христа. Он держит в правой руке скипетр, а в левой филиakterию.

О статуе Христа я говорить не буду, ибо ни одна скульптура не может и не должна удовлетворить надежду любящей души, научившейся верить в него. Но в свою эпоху эта статуя превосходила нежностью скульптурных форм все, что было достигнуто до тех пор. Она была известна далеко за стенами Амьена под именем Прекрасного Бога Амьенского собора. Впрочем, она была лишь знаком, символом божественного присутствия в соборе, а не идолом в нашем понимании этого слова. Тем не менее каждый воспринимал ее как живое воплощение Духа, встречающего нас у входа в храм, [70] как Слово жизни, Царя славы, Господа, сильного в брани. «Господь сил», Dominus Virtutum — вот лучшее выражение идеи, которую давали образованному христианину XIII века слова XXIV псалма.

Мы не можем останавливаться на каждой из скульптур западного портала. Рёскин объясняет, что значат сопровождающие их барельефы (по два барельефа с четырехлистниками, размещенные один над другим под каждой из скульптур). Те, что расположены под апостолами, представляют: верхний барельеф — главную добродетель, которую этот апостол проповедовал или которой неукоснительно следовал, нижний — противоположный этой добродетели порок. Барельефы под пророками изображают их пророчества.

Под св. Петром изображена Храбрость с леопардом на щите, под Храбростью — Трусость в виде человека, который, испугавшись зверя, выронил меч; птичка над ним поет: «Трус пугливее дрозда». Под св. Андреем — Терпение, на щите у него — бык (бык никогда не отступает).

Под Терпением[37] — Гнев: женщина закалывает мечом мужчину (склонность к Гневу — порок преимущественно женский и не имеет ничего общего с негодованием). Под св. Иаковым — Кротость, на щите изображен ягненок; а внизу — Грубость: женщина бьет ногой виночерпия («формы самой вопиющей французской грубости воплощены в движениях канкана»).

[71]

Под св. Иоанном — Любовь, Любовь божественная, а не людская: «я в них, и ты во мне». У нее на щите изображено упавшее дерево с отходящими от ствола живыми побегами. «В этот день Мессия умрет, но ради других». Под Любовью мы видим Раздор: мужчина и женщина ссорятся, женщина уронила веретено. Под св. Матфеем — Послушание. На щите — верблюд. «Сегодня это животное считается самым упрямым и несносным, — говорит Рёскин. — Но северный скульптор, вероятно, плохо знал его нрав. Я думаю, он исходил из того, что верблюд всю жизнь выполняет самую тяжелую работу, и выбрал его как символ пассивного послушания: верблюд повинуетя без радости и любви, свойственных лошади, зато, в отличие от быка, не может причинить зла[38]. Правда, укус его довольно опасен, но в Амьене это было, скорее всего, неизвестно даже крестоносцам, которые ездили верхом исключительно на лошадях».

Под Послушанием находится Непокорность[39]: человек щелкает пальцами перед носом епископа («как Генрих VIII[66] перед папой и как все французские и англ [72] лийские ротозеи перед разнообразными служителями церкви»).

Под св. Симоном Твердость гладит льва и держит корону. «Держи крепче то, что имеешь, дабы никто из людей не отнял у тебя корону». Внизу Неверие оставляет свои башмаки у входа в церковь. «Безумец-неверный всегда изображался в XI и XIII вв. босым, тогда как ноги Христа «обуты в готовность благовествовать мир». «О, как прекрасны ноги твои в сандалиях, дщерь именная!»[40]

Под св. Павлом изображена Вера. Под ней — Идолопоклонство, поклоняющееся чудовищу. Под св. Иаковом Алфеевым — Надежда, держащая знамя с крестом. Под Надеждой — Отчаяние, которое закаляется.

Под св. Филиппом — Милосердие, отдающее свой плащ голому нищему[41]. [73] Под св. Варфоломеем — Целомудрие с фениксом, а внизу — Сладострастие: молодой человек целует женщину, держащую скипетр и зеркало. Под св. Фомой — Мудрость: на щите изображен съедобный корень, означающий умеренность, которая есть начало мудрости. Под ней Безумие: типичный чревоугодник, фигурирующий во всех лубочных изданиях Псалтыря, вооруженный дубинкой. «Сказал безумец в сердце своем: «нет Бога». Он «съедает народ мой, как едят хлеб» (Псалом LIII)[42]. Под св. Иудой — Смирение с голубкой на щите и Гордыня, падающая с лошади.

«Обратите внимание, — говорит Рёскин, — на то, как безмятежны апостолы: у многих из них в руках книга, у кого-то крест, но все несут одно и то же приветствие: «Мир дому сему. И если будет там сын мира...» и т.д.[43] Пророки же, напротив, имеют вид сосредоточенный, или задумчивый, или удивленный, они [74] терзаются или молятся — все, кроме Даниила. Самый страдающий из них — Исайя. Ни одной сцены его мучений здесь нет, однако барельеф внизу представляет его в тот момент, когда он видит Господа в его храме, но сознает, что уста его нечисты. Иеремия тоже несет свой крест, но более спокойно».

Мы, к сожалению, не можем останавливаться на всех барельефах, расположенных под фигурами пророков и представляющих какую-нибудь сцену из их жизни или пророчеств: Иезекииль сидит перед двумя колесами[44], Даниил изображен читающим книгу, которую поддерживают львы[45], а затем сидящим на пиршестве у Валтасара, пророчество Иоиля представлено смоковницей и виноградной лозой без листьев, а также помраченными луной и солнцем[46]; Амос собирает виноградные листья, чтобы накормить овец, для которых нет больше травы[47]. Иона спасается из вод морских, потом сидит под деревом, Аввакум, которого ангел держит за волосы, посещает Даниила, ласкающего молодого льва[48]; из пророчеств Софонии изображены животные в Ниневии, Господь со светильниками в обеих руках, пеликан и еж[49], и т.д.

У меня нет времени повести вас к двум боковым входам западного фасада — к portalу Богоматери[50] (где, [75] помимо статуи Пресвятой девы, располагаются слева от нее — архангел Гавриил и Мария из Благовещения, встреча Марии и св. Елизаветы, сама св. Елизавета, Мария с младенцем и св. Симеоном, а справа — три Волхва, Ирод, Соломон, царица Савская, и под каждой из скульптур, как и над главным входом, — барельефы с изображением относящихся к ним сюжетов) и к portalу св. Фирмина со статуями местных святых. Вероятно, потому, что они «друзья амьенцев», барельефы под ними изображают знаки Зодиака и работы каждого месяца — этими барельефами Рёскин особенно восхищается. Вы найдете в музее Трокадеро[69] копии этих барельефов, а в книге г-на Маля — прелестные комментарии, касающиеся достоверности климатических и прочих местных особенностей, запечатленных в этих жанровых сценах[51].

[76]

«Я не собираюсь, — говорит Рёскин, — исследовать здесь искусство всех этих барельефов. Они никогда не имели иного назначения, кроме как направлять человеческую мысль. И если читатель согласен принять для своей мысли такое направление, он сможет, если захочет, создать более прекрасные образы в своем сердце, но главное, сможет услышать те истины, которые провозглашает их ансамбль».

Прежде всего, в этой Амьенской Нагорной проповеди Христос нигде не представлен распятым, нигде не возникает мысль о мертвом Христе: он явлен нам здесь как воплощенное Слово, как чудный Друг, Князь мира[52], Вечный Царь небесный. Что есть его жизнь, каковы его заветы, каков будет его суд — вот о чем здесь рассказывается, а не о том, что он совершил когда-то, и не о том, что он выстрадал, — но о том лишь, что он делает сейчас и что повелевает делать нам. Таков чистый, радостный и прекрасный урок, который дает нам христианство; упадок этой веры, разложение церковной жизни, возможно, тем и объясняются, что мы привыкли созерцать не столько жизнь Христа, сколько его смерть и размышлять о его былом страдании вместо того, чтобы думать о нашем сегодняшнем долге[53]. [78] Во-вторых, хотя Христос не несет здесь креста, печальные пророки, мученики и гонимые апостолы крест несут. Ибо полезно напоминание не только о том, что сделал для нас наш бессмертный Спаситель, но и о том, что сделали для нас люди смертные, подобные нам самим. Вы можете сколько угодно отрицать Христа, отречься от него, но мученичество можно только забыть — отрицать его нельзя. Каждый камень этого сооружения скреплен его кровью. Храня эти мысли в своем сердце, повернитесь теперь к центральной статуе Христа, выслушайте его обращение к вам и постарайтесь его понять. В левой руке у него книга Вечного Закона, а правой он благословляет, но благословляет с условием: «Так поступай, и будешь жить»[54], или точнее было бы сказать: «Будь таким, и

будешь жить”. Демонстрировать жалость — это ничто, твоя душа должна быть переполнена жалостью, быть чистым в поступках — ничто, ты должен быть чист также и в сердце своем.

Он провозглашает закон, доселе не отмененный:

“Если ты не будешь поступать так, не будешь таким, ты умрешь”. Умрешь — какой смысл ни вкладывай в это слово — целиком и навечно.

Все содержание и сила Евангелия воплощены с исчерпывающей полнотой в великих творениях тех, [79] кто подлинно веровал: в Нормандии и в Сицилии, на островах французских рек и в долинах рек Англии, на скалах Орвието и у песков Арно[74]. Но урок самый простой и вместе с тем самый полный в Европе, наиболее действенный для активного северного ума — это тот, который дают нам древнейшие камни Амьенского собора.

Во все времена и по сей день во всех краях земли люди с любящим сердцем, здравым смыслом и способностью к самообладанию от природы нравственны. Это не имеет ничего общего с религией[55].

[81]

Но если, любя людей, таких же, как и вы сами, вы чувствуете в себе возможность любви еще более горячей к существам, которые лучше вас, но которых вам пока не дано увидеть, если, стараясь изо всех сил исправить все дурное вокруг вас и рядом с вами, вы любите думать о том дне, когда Судия всей земли[56] совершит правосудие и когда холмы препояшутся радостью[57]; если, расставаясь со спутниками, подарившими вам самую большую радость, какую вы знали на земле, вы мечтаете однажды снова взглянуть в их глаза и пожать им руку там, где взгляды уже не тускнеют, а руки не слабеют, если, готовясь лечь под дерн в безмолвии и одиночестве, где вам уже не увидеть красоты и не испытать больше радости, вы размышляете об обещанной вам минуте, когда вы увидите сияние Бога, познаете вещи, которые жаждете познать, и вступите в мир вечной любви, — то надежда, связанная для вас с этими образами, есть религия, их присутствие в вашей жизни — это вера. Это их именем нам обещано, что “царство мира соделается царством Господа нашего и Христа Его”[58]».

Таково наставление, за которым люди XIII века приходили в собор и которое, как странную и беспо- [82] лезную роскошь, он продолжает и сейчас преподносить нам словно открытая книга, написанная торжественным языком, где каждая буква — произведение искусства, но язык этот никто больше не понимает. Придавая ему менее буквальный религиозный смысл, чем в средние века, или даже придавая ему смысл чисто эстетический, мы, однако, можем связать его с одним из тех чувств в нашей душе, которые приоткрывают нам некую подлинную реальность, более высокую, чем наша жизнь, с одной из тех «звезд, в которые надо впрягать нашу колесницу»[77]. Плохо понимая еще значение религиозного искусства средних веков, я думал в своем горячем восторге перед Рёскином: он просветит меня, ибо не есть ли и он в какой-то частице своего существа сама истина? Он введет мой ум туда, куда ему не было прежде доступа, ибо он — это дверь. Он принесет мне очищение, ибо его вдохновение подобно ландышу. Он опьянит меня и оживит, ибо он есть виноградная лоза и жизнь. Я и вправду почувствовал тогда, что таинственный аромат садов Сарона не навсегда развеялся, ибо мы еще вдыхаем его — во всяком случае, в книгах Рёскина. Камни Амьена приобрели для меня достоинство камней Венеции и как бы величие самой Библии — Библии тех времен, когда она еще была истиной в сердцах людей и полной торжественного смысла красотой в их творениях. «Амьенская Библия» должна была стать, по замыслу Рёскина, лишь первой книгой в серии, названной им «Отцы говорили нам»; в самом деле, старые пророки Амьенского собора священны для Рёскина потому, что в них жива душа худож- [83] ников XIII века. Еще не зная, что я найду ее там, я отправился в Амьен искать душу Рёскина, которая так же глубоко проникла в амьенские камни, как душа тех, кто их высекал, ибо слова гения так же, как и резец, имеют власть придавать вещам бессмертный облик. Литература тоже «светоч жертвы», который сгорает, чтобы дать свет потомкам. Я бессознательно следовал духу названия «Отцы говорили нам», отправляясь в Амьен, чтобы прочесть Библию Рёскина. Ибо Рёскин, поскольку он верил в этих людей из прошлого, в которых жила вера и красота, тоже написал свою Библию, подобно тому, как они, вдохновляемые верой в пророков и апостолов, написали свою. Для Рёскина статуи Иеремии, Иезекииля и Амоса имели, быть может, не совсем тот же смысл, что для скульпторов средневековья, но они для него были, во всяком случае, богатыми смыслом произведениями великих художников и верующих христиан и вечной сутью забытых пророчеств. Если этого для нас недостаточно, чтобы придать им ценность в наших глазах, то пусть они хотя бы останутся для нас творениями искусства, где Рёскин нашел этот дух, близкий его собственному, как брат, и нашему — как отец. Разве не был для нас Амьенский собор, пока мы не увидели его сами, прежде всего собором, который он любил? И разве не чувствовали мы, когда благоговейно искали истину в его книгах, что это тоже тексты священные? И сколько бы мы теперь не твердили себе, останавливаясь перед статуями Исаии, Иеремии, Иезекииля и Даниила: «Вот четыре великих пророка, дальше идут малые пророки, но великих только четы- [84] ре», — есть еще один великий пророк, который здесь не представлен, но нельзя сказать, что его здесь нет, ибо мы видим его везде. Это Рёскин: его статуи нет у врат собора, но она есть у врат нашего сердца. Голос его никогда больше не прозвучит для нашего слуха. Он уже сказал все свои слова. Теперь последующим поколениям предстоит подхватить их хором.

## Глава третья. Джон Рёскин{78}

Как «Музы, покидающие своего отца Аполлона и уходящие просвещать мир»[59], идеи Рёскина одна за другой покинули божественную голову, породившую их, и, воплотившись в живые книги, отправились просвещать народы. Рёскин замкнулся в одиночестве, которое нередко сопровождает пророков на исходе их земной судьбы, пока Господь не соблаговолит призвать к себе аскета или монаха, чья сверхчеловеческая миссия в мире окончена. Можно было лишь догадываться о таинстве, совершавшемся за накинутым благочестивыми руками покровом, о медленном разрушении тленного мозга, где вызрело бессмертное потомство.

Ныне смерть Рёскина позволила человечеству вступить во владение огромным завещанным ему наследством. Ибо гениальный творец может породить неумирающие произведения только в том случае, если создает их не по образу смертного существа, каковым является он сам, но лишь по заложенному в нем образу представителя человечества. Идеи, в каком-то смысле, даются ему взаймы и остаются его спутницами лишь на время земной жизни. С ее окончанием они возвращаются к человечеству и наставляют его. Подобно тому, как столь чтимое нами и вместе с тем столь знакомое и привычное жилище на улице Ларошфуко, именованное [86] шеея некогда домом Гюстава Моро, называется с тех пор, как он умер, его музеем.

Музей Джона Рёскина[60] существует уже давно. Его каталог напоминает краткий курс едва ли не всех существующих искусств и наук. Фотографии картин великих мастеров соседствуют здесь с коллекциями минералов, как в доме Гете. Подобно музею Рёскина, творчество Рёскина универсально. Он искал истину и нашел красоту — даже в хронологических таблицах и общественно-исторических законах. Но поскольку логики дали «изящным искусствам» определение, исключаящее как минералогию, так и политическую экономию, мне придется говорить здесь лишь о той части творчества Рёскина, которая касается «изящных искусств» в общепринятом понимании, то есть о Рёскине — эстетике и искусствоведе.

Его многие называли реалистом. В самом деле, он часто повторял, что художник должен стремиться к чистому подражанию природе, «ничего не отбрасывая, ничем не пренебрегая, ничего не выбирая».

Но его называли и интеллектуалистом, потому что он писал, что лучшей картиной является та, в которой содержатся самые высокие мысли. Рассуждая о полотне Тёрнера «Строительство Карфагена»{79}, где на первом плане дети пускают кораблики, он делает следующее заключение: «Сей тонко выбранный эпизод имеет назначение напомнить нам о мореплавании как источнике будущего величия нового города, — эта мысль нисколько не проиграла бы, будь она выражена [87] письменно, она не имеет ничего общего с приемами искусства. Слова донесли бы ее до нашего сознания с не меньшей полнотой, чем самое совершенное живописное воплощение. Такая мысль превосходит искусство, это поэзия более высокого порядка». «Подобным же образом, — добавляет Мильсан{80}[61], цитирующий этот отрывок в разборе «Святого семейства» Тинторетто, — для Рёскина приметой, по которой узнается великий мастер, оказывается разрушенная стена, изображенная рядом с начатой новой постройкой, ибо через этот образ художник символически дает нам понять, что рождество Христово стало концом древнееврейского уклада и наступлением эры Нового Завета. В другой композиции Тинторетто, «Распятие», Рёскин видит шедевр живописи потому, что автор сумел с помощью внешне незначительной детали — фигуры осла, жующего пальмовые ветви на заднем плане Голгофы — выразить ту глубокую мысль, что материализм иудеев, ожидавших чисто земного Мессию и потому разочарованных в своей надежде во время входа Христа в Иерусалим, явился причиной обрушившейся на Спасителя ненависти и, следовательно, его смерти».

Считали, что Рёскин отводит в искусстве чересчур большое место науке, отрицая роль воображения. Не говорил ли он, в самом деле, что «каждая порода [88] камней, каждая разновидность почвы, каждый вид облаков надлежит изучать и воспроизводить с геологической и метеорологической точностью?.. Всякое геологическое образование имеет свои особые свойства, присущие только ему, характерные линии излома, с которыми связаны определенные формы рельефа и виды растительности, имеющей к тому же и более частные различия внутри вида в зависимости от высоты и температуры. Художник обращает внимание на все особенности формы и цвета растения... улавливает в нем признаки напряженности или покоя... следит за его поведением в местных условиях, замечает благотворно или вредно для него то или иное расположение, какая среда полезна для его жизни, какая пагубна. Он учитывает все своеобразие местности, где оно произрастает... Ему надлежит точно воспроизвести каждую его трещинку и изгиб наклона, и волнистую тень на осыпи, причем передать это мазком таким же легким, как прикосновение капель дождя... Наше восхищение картиной соразмерно количеству и важности сведений о действительности, которые она нам предоставляет»[62].

Но считали и наоборот, что Рёскин разрушает науку, давая в ней слишком большой простор воображению. В самом деле, трудно не вспомнить о наивном финализме Бернардена де Сен-Пьера{81}, объявлявшего, что сам Господь наметил, как делить дыню на дольки,

чтобы человеку удобнее было ее есть, когда читаешь страницы, вроде следующей: «Бог использовал в своем творении краски, чтобы расцветить все чистое и драгоценное, тогда как вещи полезные только в материальном отношении или просто вредные он облек в тусклые тона. Взгляните на грудку голубки и сравните ее с серой спиной гадюки. Крокодил — серый, а безобидная ящерица — великолепного зеленого цвета».

Одни говорили, что он отводит искусству роль вассала науки — поскольку он развивал теорию, рассматривавшую произведение искусства как набор сведений о природе вещей, и утверждал, что «какой-нибудь Тёрнер открыл нам больше нового о свойствах камней, чем когда-либо было и будет открыто любой Академией», а «Тинторетто достаточно пройтись кистью, чтобы обнаружилось множество истин об игре мускулатуры, опровергающих доктрины всех анатомов мира», — другие же говорили, что он принижает науку перед искусством.

Наконец, говорили, что он чистый эстетик и его единственная религия — это Красота, потому что он и в самом деле любил ее всю жизнь.

Но одновременно объявляли, что он даже не художник, так как вводит в свою оценку красоты соображения, возможно, более высокие, но, во всяком слу- [90] чае, для эстетики посторонние. В первой главе «Семи светочей архитектуры» он предлагает архитектору использовать материалы самые ценные и самые долговечные, обосновывая это жертвой Христа и постоянными условиями мессы, приятными Богу, — условиями, которые нет причин считать изменившимися, ибо Бог не давал нам недвусмысленно понять, что это так. А вот его аргументы в «Современных художниках», где он однозначно решает вопрос о том, кто же прав в споре между защитниками цвета и приверженцами светотени: «Взгляните на устройство природы и сравните в совокупности радуго, восходы солнца, розы, фиалки, бабочек, птиц, красных рыбок, рубины, опалы, кораллы — с аллигаторами, гиппопотамами, акулами, слизняками, скелетами, плесенью, туманом и массой вещей, которые разлагают, ранят, разрушают, и вы поймете тогда, как стоит вопрос в споре между колористами и сторонниками светотени: на чьей стороне природа и жизнь, на чьей — грех и смерть».

И поскольку о Рёскине высказывалось столько противоположных суждений, был сделан вывод, что он сам — фигура противоречивая.

Из всех многочисленных образов Рёскина самый для нас знакомый — ибо этот его портрет, если можно так выразиться, является наиболее искусным и удачным, наиболее впечатляющим и распространенным[63], — это Рёскин — поклонник единственной религии, которую он знал в жизни, религии Красоты.

[91]

Что поклонение Красоте Рёскин и вправду пронес через всю жизнь — буквальная истина, но я считаю, что цель этой жизни, ее глубокое устремление, сокровенное и постоянное, были иными, и если я говорю об этом, то вовсе не затем, чтобы опровергнуть систему г-на де Ла Сизеранна, а для того, чтобы она не оказалась искажена в сознании читателей неправильным, хотя вполне закономерным и вроде бы неизбежным истолкованием.

Не говоря сейчас о том, что главной религией Рёскина была просто религия (я еще вернусь к этому вопросу, ибо он является определяющим для его эстетики), и придерживаясь пока концепции «религии Красоты», я должен оповестить наших современников о том, что они могут использовать эти слова применительно к Рёскину, только скорректировав тот смысл, который они в своем эстетическом дилетантстве склонны им придавать. Для определенного поколения дилетантов и эстетов, действительно, поклонник Красоты — это человек, не исповедующий никакой иной веры, кроме веры в Красоту, не признающий никакого иного бога и проводящий жизнь в сладострастном наслаждении созерцанием произведений искусства.

[92]

Однако по причинам, исследование коих лежит в области метафизики и выходит за пределы обычной искусствоведческой статьи, любовь к Красоте не может быть плодотворной, если человек любит ее только за получаемое от нее удовольствие. Подобно тому, как поиски счастья ради самого счастья приводят в итоге к одной лишь скуке, ибо найти его можно только тогда, когда ищешь не его, а нечто иное, точно так же и эстетическое наслаждение дается нам в придачу, если мы любим Красоту ради нее самой, как некую реальность, существующую независимо от нас и бесконечно более важную, чем радость, которую она нам доставляет. Рёскин не только не был дилетантом или эстетом, но и был прямой их противоположностью, человеком карлейлевского склада, знающим, благодаря своему гению, тщету всякого наслаждения и одновременно ощущающим рядом с собой присутствие чего-то реального и непреходящего,

интуитивно воспринимаемого посредством вдохновения. Талант дан таким людям как возможность увидеть эту реальность, всеильную и вечную, и они с восторгом, словно повинувшись велению долга, посвящают ей свою бrenную жизнь, дабы придать ей хоть какую-то ценность. Такие люди, внимательно и напряженно всматриваясь в ждущий разгадки мир, чутьем угадывают, на какие стороны реальности им даровано пролить свет, — угадать это им помогают некий дух, который их направляет, голоса, которые они слышат, извечное вдохновение гениальных существ. Особый дар Рёскина — чувство прекрасного, как в природе, так и в искусстве. Его натура побудила [93] его постигать реальность через Красоту, и потому глубоко религиозная жизнь Рёскина получила применение чисто эстетическое. Но эта Красота, которой оказалась посвящена его судьба, воспринималась им не как объект наслаждения, созданный для того, чтобы украсить жизнь своими чарами, но как реальность бесконечно более важная, чем жизнь, которую он согласился бы отдать за нее. Отсюда, как вы увидите, вытекает и эстетическая система Рёскина. Вы поймете, почему годы, когда он знакомится с новой школой архитектуры и живописи, оказываются главными датами его духовной жизни. Он может говорить о времени, когда ему открылась готика, с такой же торжественной серьезностью, с такими же вспышками волнения, с такой же просветленностью во взоре, как христианин говорит о дне, когда ему открылась истина. Основные события его жизни — события интеллектуальные, и знаменательными датами являются для него те, когда он постиг новую художественную форму: год, когда он понял Абвиль, год, когда он понял Руан, день, когда в живописи Тициана и тенях на его полотнах он обнаружил больше благородства, чем в живописи Рубенса и тенях на полотнах Рубенса.

Затем вы поймете, что поскольку поэт для Рёскина, как и для Карлейля, это нечто вроде писца, записывающего под диктовку природы частицы ее тайны, то первый долг художника — ничего не добавлять от себя к божественному посланию. С этих высот вы увидите, как тают, словно опустившиеся на землю облака, все адресованные Рёскину упреки в реализме, [94] равно как и в интеллектуализме. Эта критика не попадает в цель, потому что направлена слишком низко. Здесь налицо просчет в высоте. Реальность, которую должен запечатлеть художник, одновременно материальна и духовна. Материя реальна потому, что она есть воплощение духа. Что же касается чисто внешней стороны вещей, то никто не высмеивал так язвительно, как Рёскин, людей, которые видят в подражании ей цель искусства. «Изобразил художник героя или его коня, наше наслаждение — если оно вызвано лишь совершенством обманчивой видимости — будет равноценным. Такого рода наслаждение можно испытать, только забыв о герое и о его лошади и сосредоточившись исключительно на мастерстве художника. Можно считать слезы следствием притворства или горя, но это всегда будет одно из двух и никогда то и другое вместе: если они восхищают вас как шедевр актерского искусства, они не смогут тронуть вас, как выражение страдания». Для Рёскина облик вещей столь важен исключительно потому, что только через него может обнаружиться их сокровенная природа. Г-н де Ла Сизеранн замечательно перевел отрывок, где Рёскин доказывает, что основные контуры дерева способны поведать нам, какие другие деревья роковым для него образом оттеснили его в сторону, какие ветры его терзали и т.д. Очертания предмета — это не только образ его природы, это еще и рассказ о его судьбе, набросок его истории.

Другое следствие, вытекающее из такой концепции искусства, заключается вот в чем: если реальность [95] представляет собою единое целое и гений — это тот, кто умеет видеть ее, то имеет ли значение материал, в котором он воплощает свое видение, будь то картины, статуи, симфонии, законы или поступки? Карлейль в «Героях» [83] не отделяет Шекспира от Кромвеля, Магомета от Бёрнса. Эмерсон включает в число «Представителей человечества» [84] Сведенборга наравне с Монтенем. Недостаток этой системы заключается в том, что из единства воплощаемой реальности делается вывод о том, что разница между способами ее воплощения несущественна. Карлейль говорит, что Боккаччо и Петрарка неизбежно должны были быть хорошими дипломатами, поскольку были хорошими поэтами. Рёскин совершает ту же ошибку, когда говорит, что «живопись прекрасна в той мере, в какой идеи, передаваемые ею с помощью образов, остаются независимыми от языка образов». На мой взгляд, если система Рёскина грешит с какой-либо стороны, то именно с этой. Ибо живопись может передавать реальность и соперничать в этом с литературой только при условии, что сама она не будет литературной.

Рёскин объявил для художника законом неукоснительное повиновение «голосу» своего гения, подсказывающему ему, что является реальным и должно быть воплощено, ибо познал на собственном опыте, сколь прозорливо бывает вдохновение, безошибочен охватывающий душу восторг и плодотворно преклонение. Но хотя то, что приводит в восторг, вызывает преклонение, рождает вдохновение, для каждого человека свое, каждый в конце концов начинает придавать это- [96] му некий священный характер. Для Рёскина этим откровением, этим проводником была, несомненно, Библия.

Остановимся на этом как на некоей точке опоры, своеобразном центре притяжения эстетики Рёскина. Ибо именно такова была зависимость его эстетического чувства от чувства религиозного. И тем, кому покажется, будто эта зависимость шла в ущерб эстетике, так как к художественной оценке памятников, статуй, картин примешивались не имеющие отношения к красоте религиозные соображения, возразим сразу же, что дело обстояло как раз наоборот. Нечто божественное, что чувствовал Рёскин в произведениях искусства, как раз и влекло его сильнее всего, делая его эстетическое переживание таким глубоким и своеобразным. Религиозное благоговение, с которым он выражал это переживание, страх перед возможностью малейшего его искажения при передаче в слова не позволяли ему — вопреки всему, что многими на сей счет говорилось — присоединять к своим впечатлениям от искусства какие-либо посторонние соображения. Поэтому те, кто видит в нем моралиста и проповедника, ценящего в искусстве то, что не есть искусство, ошибаются точно так же, как и те, кто, не замечая глубинной сути его любви к прекрасному, путает ее со сладострастным эстетством. Таким образом, религиозное рвение, явившееся залогом подлинности его эстетического чувства, лишь укрепляло это чувство и предохраняло от чуждых примесей. И если какая-то из его эстетических концепций потустороннего неверна, то, на наш взгляд, [97] это не имеет никакого значения. Все, кто имеет хоть какое-то представление о законах эволюции гения, знают, что сила его измеряется не тем, насколько объект его верований удовлетворяет требованиям здравого смысла, а непоколебимостью этих верований. Но поскольку религиозность Рёскина уходила корнями в самую основу его интеллектуальной природы, то и его художественные пристрастия, не менее глубокие, чем вера, не могли не быть с этой верой связаны. Поэтому, как любовь к пейзажам Тёрнера перекликалась у него с любовью к природе, источником самых больших его радостей, так и глубоко религиозный по сути своей характер его мышления породил неизменное влечение — подчинившее



себе всю его жизнь, все его творчество — к тому, что можно назвать христианским искусством: к архитектуре и скульптуре французского средневековья, к скульптуре и живописи средневековья итальянского. Нет нужды искать в его биографии доказательства бескорыстной страсти, которую он питал к этому искусству, — они налицо в его книгах. Его кругозор был столь обширен, что часто глубочайшие познания, которые он проявляет в одном из своих трудов, не используются и не упоминаются даже намеком в других его книгах, где они были бы уместны. Он так богат, что не дает свои знания взаймы: он дарит их нам и никогда не берет назад. Вам известно, например, что он написал книгу об Амьенском соборе. Вы можете предположить, что этот собор он больше всего любил или лучше всего знал. Однако в «Семи светочах архитектуры», где Руанский собор упоминается в качестве примера [98] сорок раз, а собор в Байё — девять, Амьен не упомянут ни разу. В «Долине Арно» он признается, что церковь, подарившая ему наиболее глубокое опьянение готикой, — это церковь св. Урбана в Труа. Однако ни в «Семи светочах», ни в «Амьенской Библии» речь о церкви святого Урбана [64] не заходит ни разу. Что касается отсутствия ссылок на Амьен в «Семи светочах», то вы, вероятно, думаете, что он увидел Амьенский собор лишь к концу жизни? Ничего подобного. В 1859 ду, в лекции, прочитанной им в Кенсингтоне, он подробно сопоставляет амьенскую Золотую Мадонну со статуями, менее искусно изваянными, но исполненными более глубокого чувства, на западном фасаде собора в Шартре. При этом в «Амьенской Библии», где он, кажется, собрал все, что когда-либо думал об Амьене, ни разу на страницах, посвященных Золотой Мадонне, он не говорит о скульптурах Шартра. Таково неисчерпаемое богатство его любви, его знания. Обыкновенно писатели возвращаются к некоторым излюбленным примерам, а то и просто повторяются в своих рассуждениях, невольно напоминая, что перед вами человек, проживший конкретную жизнь, имевший определенные знания — именно эти, а не какие-либо иные, — некий ограниченный опыт, из коего он извлек всю пользу, какую [99] сумел. Достаточно открыть указатель произведений Рёскина: неисчерпаемое разнообразие названий и, в ещё большей степени, пренебрежение сведениями, однажды уже использованными, к которым он зачастую больше не возвращается уже никогда, создают впечатление чего-то выходящего за пределы человеческих возможностей, вернее, впечатление, что каждая книга написана новым человеком, вынесшим из того же опыта другое знание, человеком с иной жизнью.

То была чарующая игра владельца неисчерпаемого богатства — вынимать из дивных ларцов памяти все новые и новые сокровища: сегодня драгоценный круглый витраж Амьена, завтра золотистое кружево абвийского фасада, — чтобы взглянуть на них в сочетании с ослепительными драгоценностями Италии.

Он и в самом деле мог вот так, с лёгкостью, переходить в мыслях от страны к стране, ибо та же самая душа, перед которой он преклонялся в камнях Пизы, придавала бессмертную форму и камням Шартра. Единство средневекового христианского искусства от берегов Арно до берегов Соммы Рёскин сумел почувствовать как никто, он осуществил в наших сердцах мечту великих пап средневековья о «христианской Европе». Если, как утверждают некоторые, его имя должно быть навеки связано с прерафаэлитами [85], то под этим следовало бы подразумевать не ту эпоху, которая наступила после Тёрнера, но ту, что была до Рафаэля. Мы можем забыть сегодня услуги, оказанные им Ханту, Россетти, Миллесу, но то, что он сделал для Джотто, Карпаччо, Беллини, мы забыть не можем. Его божественная [100] миссия состояла не в том, чтобы пробуждать живых, а в том, чтобы воскрешать мертвых.

Не проступает ли сплошь и рядом единство средневекового христианского искусства в перспективе страниц, где воображение Рёскина озаряет поминутно камни Франции волшебным отсветом Италии? Вот в «Удовольствиях Англии» сопоставляются амьенская фигура Милосердия и фигура Милосердия Джотто. Вот в «Природе готики» сравниваются особенности пламенеющего стиля в Италии и во Франции — на примере фасада руанской церкви св. Маклоу. И в «Семи светочах архитектуры» мы видим, как на серых камнях все той же паперти играют легкими бликами краски Италии.

«Барельефы тимпана на портале церкви св. Маклоу в Руане представляют Страшный Суд, и фрагмент Ада поражает своей мощью, одновременно ужасной и гротескной, которую я не могу определить иначе, как соединение стилей Орканьи и Хогарта [86]. Демоны, пожалуй, даже страшнее, чем у Орканьи, а в изображении падших представителей человечества на пределе отчаяния уровень Хогарта местами достигнут, если не превзойден. Не менее выразительно показаны страх и исступление — даже в самой манере расположения фигур. Злой ангел, покачиваясь на крыле, уводит толпу обреченных прочь из судилища, он так яростно теснит их, что они выведены скульптором не просто к крайней границе этой сцены, расположенной на тимпане, а за тимпан, в ниши свода, на них надвигается пламя, раздуваемое, судя по всему, крыльями ангелов, оно то- [101] же врывается в ниши, языки его пробиваются сквозь перегородки, а три самые нижние ниши как бы целиком охвачены огнем, и вместо обычного дугообразного ребристого свода на каждой из них сидит, сложив крылья и гримасничая, высовывающийся из черной тьмы демон».

Параллелизм между видами искусства и их особенностями в разных странах был не единственным и не самым глубоким из тех, что занимали Рёскина. Он выявил общность некоторых религиозных образов в христианских символах и символах языческих [65]. Г-н Ари Рена́н [88] с глубокой пронизательностью отмечал черты сходства с Христом в Прометее Гюстава Моро [89]. Рёскин, которого благоговение перед христианским искусством никогда не побуждало презирать язычество, сравнил в эстетическом и религиозном плане льва святого Иеронима с Немейским львом, Вергилия с Данте, Самсона с Гераклом, Тезея с Черным Принцем [90], пророчества Исаии с предсказаниями Кумской Сивиллы. Нет, разумеется, оснований для аналогий между Рёскиным и Поставом Моро, однако можно сказать, что определенные природные наклонности, усилившиеся от долгого изучения средневековых мастеров, привели их обоих [102] к неприятию изображения в искусстве сильных страстей, а в области исследования символов — к некоторому фетишизму в любви к символам как таковым, фетишизму, впрочем, не слишком опасному для сознания людей, столь глубоко захваченных символизируемым чувством, что они могли легко переходить от одного символа к другому, не останавливаясь перед чисто поверхностными различиями. Что касается изгнания бурных чувств из сферы искусства — теоретического принципа, который г-н Ари Рена́н назвал принципом Прекрасного бездействия, — то найдется ли где-нибудь более точное его определение, чем в «Сопоставлении Микеланджело и Тинторетто»? [66] А

что до нескольких од- [106] исторического предмета в символах, то разве изучение итальянского и французского средневекового искусства не должно было неизбежно к нему привести? Поскольку за произведением искусства Рёскин искал душу времени, сходство символов Шартрского портала и фресок Пизы не могло не быть им воспринято как доказательство некоего общего для художников данного периода особого умонастроения, а различия между ними — как свидетельство многогранности эпохи. У любого другого эстетические переживания могли бы быть остужены рассудком. Но он был сама любовь, и иконографию — вернее, то, как он ее воспринимал — точнее было бы называть иконопоклонением. Но здесь критика искусства уступает, пожалуй, место чему-то более важному — она прибегает к почти научным методам, способствует проникновению в историю. Появление нового атрибута на порталах соборов возмущает [107] нас о переменах не менее глубоких в истории — не только искусства, но и цивилизации, — чем те, о которых оповещает палеонтолог появление на земле нового биологического вида. Камень, обточенный природой, поучителен отнюдь не больше, чем камень, обточенный рукой художника, и, запечатлев в себе доисторическое чудовище, обогащает наше знание о мире ровно в той мере, что и камень, в котором изваяно новое божество.

Рисунки, сопровождающие писания Рёскина, в этом смысле весьма показательны. На одном и том же вкладном листе можно увидеть какой-нибудь архитектурный мотив во всех вариантах его разработки в Лизьё, в Байё, в Вероне и в Падуе, как если бы это были разновидности одной и той же бабочки в разных широтах. Но никогда эти камни, столь им обожаемые, не становятся для него абстрактными образцами. На каждом из них запечатлен минутный оттенок времени дня, наложившийся на цвет столетий. «Спешить к абвийской церкви св. Вульфрана, — сообщает он нам, — в час, когда солнце ещё не покинуло ее башни, всегда было для меня одной из тех радостей, ради которых стоит дорожить грузом воспоминаний до конца». Но Рёскин идет дальше, он не отделяет соборы от рек и долин, на фоне которых они открываются приближающемуся путнику, как и на картинах средневековых мастеров. Один из его наиболее интересных в этом отношении рисунков представлен в книге «Отцы говорили нам», он называется «Амьен, день Всех усопших». В Амьене, Абвиле, Бове, Руане — всех [108] этих освященных его присутствием городах — он проводил время за рисованием, иногда в церквях («не тревожимый ризничим»), иногда под открытым небом. Как очаровательны были, наверно, в этих местах недолгие кочевья компании рисовальщиков и граверов, неизменно сопровождавших Рёскина в его поездках, подобно софистам, следовавшим, по свидетельству Платона, за Протагором [97] из города в город, но похожих чем-то и на ласточек, которых они с таким удовольствием изображали на старых крышах и древних башнях соборов. Быть может, ещё возможно отыскать кого-то из этих питомцев Рёскина, бывавших вместе с ним на берегах Соммы, где, как встарь, звучала проповедь Евангелия, словно вернулись времена св. Фирмина или св. Сальва [98], и, пока вновь явленный апостол говорил, толкуя Амьен как Библию, ученики делали вместо записей рисунки — прелестные заметки, папка с которыми наверняка находится в английском музее и где, как мне представляется, реальность, вероятно, слегка подправлена во вкусе Виолле-ле-Дюка [99]. Рисунок «Амьен, день Всех Усопших» явно слегка приукрашивает действительность. Только ли перспектива приближает так к берегам расширяющейся в этом месте Соммы собор и церковь Сен-Лё? Правда, Рёскин мог бы ответить нам, отнеся на свой счет слова Тёрнера, которые он процитировал в «Орлином гнезде» и которые перевел г-н де Ла Сизеранн: «Тёрнер в начальный период своей жизни бывал иногда в хорошем настроении и показывал людям свои работы. Однажды ему слу- [109] чилось рисовать против солнца Плимутский порт, где несколько судов стояли на расстоянии мили или двух от берега. Он показал рисунок какому-то морскому офицеру, и тот, с удивлением взглянув, воскликнул с вполне понятным возмущением, что у линейных кораблей на рисунке нет портов [100]. “Разумеется, — ответил Тёрнер, — разумеется, нет. Если вы подниметесь в закатный час на гору Эджамб и посмотрите на корабли против солнца, вы убедитесь, что порты увидеть невозможно”. — “Хорошо, — сказал офицер, по-прежнему возмущенный, — но ведь вы-то знаете, что порты есть?” — “Да, — отвечал Тёрнер, — знаю отлично, но мое дело — рисовать не то, что я знаю, а то, что я вижу”».

Если, будучи в Амьене, вы пойдете по направлению к скотобойням и посмотрите на собор оттуда, перед вами откроется вид, ничем не отличающийся от вида на рисунке. Вы увидите, как расстояние хитроумно и удачно, на манер художника, расположит строения, которые потом, если вы снова начнете к ним приближаться, опять займут свою изначальную позицию, совершенно иную; вы увидите, например, как в фасад собора впишутся очертания одной из городских водокачек, с легкостью превращая пространственную геометрию в плоскостную. Но если вы сочтете, что этот пейзаж, столь искусно спланированный перспективой, все же немного отличается от того, который изображен на рисунке Рёскина, то можете отнести это на счет изменений, внесенных в облик города почти двадцатью годами, прошедшими со времен его приезда [110] сюда, и — как сам он выразился применительно к другому любимому им уголку — «всех украшений, появившихся с тех пор, как я здесь рисовал и размышлял» [67].

Но, как бы то ни было, этот рисунок из «Амьенской Библии» соединит в вашей памяти собор с берегами Соммы теснее, чем позволило бы при всем желании ваше зрение, из какой бы точки города вы ни смотрели. Он докажет вам лучше, чем все мои аргументы, что для Рёскина красота соборов неотделима от поэзии пейзажа, от неповторимого очарования края, где они воздвигнуты, очарования, которое для каждого, кто их посетил, долго еще живет в воспоминании, золотистом или сумрачном, о проведенном там вечере. Одна из глав «Амьенской Библии» — первая — так и называется: «На берегу текучих вод», и вся книга, которую Рёскин намеревался написать о Шартре, должна была иметь заглавие «Истоки Эр». Как видите, он не только на рисунках приближал церкви к берегам рек и объединял величие готических соборов с красотой французских пейзажей [68]. Это ни с чем не сравнимое очарование — очарование ландшафта — проникало бы в нашу душу гораздо глубже, если бы в нашем распоряжении не было семимильных сапог, каковыми являются ныне скорые поезда, и нам, чтобы попасть в нужный уголок земли, приходилось бы, как прежде, пересекать одну [111] за другой новые местности, все более и более похожие на ту, куда мы стремимся, как некие зоны постепенного приближения к гармонии, которые, оберегая ее от всего чуждого, мягко окружают ее тайной неотличимого сходства и не только охраняют ее в природе, но и подготавливают ее восприятие в нашем сознании.

Изучение средневекового искусства было для Рёскина своего рода проверкой и испытанием на истинность его идей о христианстве, как,

впрочем, и других его идей, которые мы не можем здесь рассматривать, но самую знаменитую предоставим сейчас изложить самому Рёскину: она касается его ненависти к машинному производству и искусству индустриальной эпохи. «Все самые прекрасные вещи были созданы в ту пору, когда люди средневековья верили в чистый, радостный и прекрасный урок христианства». Потом искусство, вслед за верой, стало клониться к упадку, и сноровка постепенно заняла в нем место чувства. Видя, что способность создавать прекрасное была привилегией веков веры, он укреплялся в убеждении, что вера — есть благо. Каждый том его последнего труда «Отцы говорили нам» (написан из них только первый) должен был включать по четыре главы, причем последняя посвящалась шедевру, являющему собою расцвет веры, исследованию которой отводились три первые. Так христианство, вскормившее эстетическое чувство Рёскина, получало от него здесь свое высшее освящение. Хорошенько высмеяв перед статуей Мадонны читательницу-протестантку, «которой следовало бы понять, что ни один культ Дамы никогда не был для че- [112] ловечества опасен», или посетовав у статуи св. Гонория на то, что об этом святом так редко вспоминают в «парижском предместье, носящем его имя», он мог бы сказать и здесь, как в конце «Долины Арно»:

«Если вы захотите сосредоточить свои помыслы на том, что требует от человеческой жизни тот, кто ее дал: «О человек! сказано тебе, что добро и чего требует от тебя Господь: действовать справедливо, любить дела милосердия и смиренномудренно ходить пред Богом твоим»{102}, — то вы увидите, что послушание всегда вознаграждается благословением. Если вы обратитесь мыслями к состоянию духа многих забытых поколений, которые молча трудились и смиренно молились в те времена, когда снега христианского мира напоминали о Рождестве Христа, а солнце весны — о его Воскресении, вы поймете, что обещание Ангела в Вифлееме исполнилось слово в слово, и станете молиться о том, чтобы ваши английские поля так же радостно, как берега Арно, могли бы еще посвящать свои чистые лилии церкви св. Марии-на-Цветах{103}».

Наконец, средневековые штудии Рёскина, укрепив его убеждение в благотворности веры, убедили его и в необходимости свободного труда, индивидуального и радостного, без вторжения машин. Чтобы это было вполне ясно, самое лучшее будет процитировать одну из весьма характерных для Рёскина страниц. Он говорит здесь о маленькой скульптуре высотой в несколько сантиметров, затерянной среди сотен других подобных фигурок на портале Печатников в Руанском соборе.

[113]

«Подмастерье растерян и смущен в своем лукавстве, ладонь его с силой прижата к щеке, так что под глазом собрались морщины. Вся фигура может показаться ужасно примитивной, если сравнить ее с какой-нибудь изящной гравюрой, но если мы вспомним, что ее назначение — просто заполнить пространство на двери собора, и будем рассматривать ее всего лишь как одну из трех сотен аналогичных фигур, она окажется свидетельством самой благородной жизнеспособности искусства своей эпохи.

Все мы должны выполнять определенную работу ради хлеба насущного, которую надлежит делать с усердием, и другую — для собственной радости, ее надо делать с охотой, ни та, ни другая работа не должны выполняться наполовину или недобросовестно, но, напротив, всегда с душой, а то, что недостойно этого усилия, не должно делаться вовсе и является само по себе бесполезным; во всяком случае, мы вправе насколько возможно освободить себя от такой работы, если она не достойна того, чтобы мы приложили к ней свои руки и рвение. Недостойно нашего бессмертия прибегать к средствам, противным его закону, равно как и терпеть, чтобы инструмент, в котором оно не нуждается, встал между ним и вещами, ему подлежащими. В человеческой жизни и без того достаточно всяких химер, грубости и сластолюбия, чтобы еще отдавать машинам ее немногие блистательные мгновения; и поскольку наша жизнь всего лишь дымка, которая возникает ненадолго и вскоре тает, то пусть же она, по крайней мере, явит себя как облако в небесной вышине [114] не, а не как плотная тьма, сгущающаяся вокруг дыхания печи или вращения колеса».

Признаюсь, перечитав эту страницу после смерти Рёскина, я вдруг захотел увидеть этого человечка, о котором он пишет. Я отправился в Руан, словно повинувшись его предсмертному завету, как будто Рёскин, умирая, завещал своим читателям бедное создание, которому он, поведав о нем миру, вернул жизнь, — теперь этот несчастный даже не знает, что навеки потерял того, кто сделал для него не меньше, чем скульптор, его создавший. Но когда я подошел к исполнскому собору и оказался у портала, где святые греются на солнышке, а над ними, на галереях, до самого верха, вплоть до тех недосыгаемых каменных высот, которые я считал необитаемыми, блистают короли, и где в одном конце уединился каменный отшельник, не мешающий птицам отдышаться у него на челе, в другом — собравшиеся в кружок апостолы внимают речам ангела со сложенными крыльями в окружении порхающих голубей, чьи крылья, наоборот, распластаны, а чуть поодаль мужчина оборачивается к ребенку резким, застывшим на века движением, когда я увидел всех — стоящих рядами на галереях или склоняющихся с балконов на башнях — неземных обитателей этого мистического города, наслаждающихся солнцем или утренней тенью, я понял, что мне никогда не удастся отыскать маленького подмастерья среди всего этого каменного люда. Я направился, однако, к portalу Печатников. Но как разглядеть крохотную фигурку среди сотен других? Вдруг г-жа Йетмен{104}, молодой талантливый скульптор с боль- [115] шим будущим, сказала мне: «Вот этот, кажется, похож». Я перевел взгляд чуть ниже, и... вот он! В нем нет и десяти сантиметров. Многие формы стерлись, но взгляд по-прежнему его — камень сохранил выемку, подчеркивающую выпуклость глаза и придающую лицу то выражение, по которому я смог его узнать. Скульптор, умерший несколько веков назад, оставил нам среди тысяч других этого маленького человечка, который умирает понемногу каждый день и который мертв уже давно, ибо затерян навеки среди толпы ему подобных. Но он был создан когда-то, и скульптор отвел ему это место. И вот однажды человек, для которого нет смерти, нет всемогущества материи, нет забвения, человек, который отшвырнул прочь от себя это подавляющее нас небытие, чтобы идти к

целям, главенствующим в его жизни и столь многочисленным, что все их достичь невозможно, тогда как нам их явно не хватает, — этот человек пришел и в каменных волнах, где каждый ключок кружевной пены кажется похожим на остальные, увидел все законы жизни, все помыслы души и всему дал имя, сказав: «Смотрите, вот это называется так-то, а это — так-то». Как в день Страшного Суда, который изображен неподалеку, его слова прозвучали, будто труба архангела, — он сказал: «Кто жил, тот будет жить, материя — ничто». И, подобно мертвецам на тимпане, пробужденным трубой архангела, восставшим из могил и принявшим вновь свой былой облик, живой, узнаваемый, маленькая фигурка ожила и обрела вновь свой взгляд, и Судия сказал: «Ты жил, ты будешь жить». Пусть сам он не тот бессмертный Судия, тело его ум- [116] рет, но что за важность! Слово и не обреченный умереть, он исполняет свою бессмертную миссию, не заботясь о том, мала или велика вещь, занимающая его время, и — располагая лишь человеческим веком — проводит не день и не два перед одной из десяти тысяч фигур собора. Он ее нарисовал. Она отвечала тем идеям, которые роились в его голове, где не было места мыслям о близкой старости. Он ее нарисовал, он о ней рассказал. И неприметная уродливая фигурка воскресла, вопреки всем ожиданиям, избегнув той смерти, наиболее полной из всех прочих смертей, которая есть исчезновение в неисчислимой массе, в обезличивающем сходстве с другими, но откуда гений успел вовремя извлечь и ее, и нас. Встреча с ней не может не взволновать. Она словно продолжает жить и видеть, вернее, кажется, будто смерть, остановив ее взгляд, застигла ее врасплох, как окаменевших в движении жителей Помпеи. Это и в самом деле так, ибо здесь застыла остановленная в своем движении мысль скульптора. Я был взволнован встречей: значит, ничто из того, что жило, не умирает, и мысль скульптора так же бессмертна, как мысль Рёскина.

Увидев эту фигурку, интересную Рёскину — из немногочисленных рисунков, иллюстрирующих его книгу [69], один он посвятил ей, потому что она оказалась действенным и прочным звеном его мысли — и дорогую для нас, ибо мысль Рёскина нам необходима как проводник нашей собственной мысли, повстречавшей [117] ее на своем пути, мы почувствовали себя ближе к состоянию духа художников, изображавших на тимпанах Страшный Суд и веривших, что индивидуальность, самое своеобразное, что есть в человеке, в художественном замысле, не умирает, остается в памяти Бога и будет воскрешена. Кто прав, Гамлет или могильщик [105], когда один из них видит лишь череп, а второй вспоминает «неистощимого на выдумки человека»? Наука, вероятно, ответит могильщик, но она не берет в расчет Шекспира, который имеет власть сделать воспоминание об этой выдумке долговечнее, чем прах черепа. Раздается призыв ангела, и оказывается, что мертвецы никуда не исчезли, каждый из них занимает свое место, хотя мы были уверены, что они давно обратились в прах. По призыву Рёскина маленькая фигурка, высеченная рядом с крошечным четырехлистником, воскресла в своем первозданном облике и по-прежнему смотрит на нас, хотя глаз ее, кажется, уместается весь в одном миллиметре камня. Конечно, маленький уродец, я не сумел бы среди миллиардов скульптур разных городов тебя отыскать, выделить твое лицо, заметить твою личность, призвать тебя и заставить ожить. Но причина не в том, что беспредельность, множество, небытие, подавляющие наше сознание, слишком сильны, причина в том, что недостаточно сильна моя мысль. Конечно, в тебе нет ничего по-настоящему прекрасного. У твоей убогой физиономии, которую я никогда и не заметил бы, не особо интересное выражение, хотя, разумеется, оно, как и у всех, неповторимо и никогда не встретится ни у одного другого человека. Но раз уж ты [118] оказался достаточно живым, чтобы по-прежнему смотреть на нас все тем же косым взглядом, достаточно живым, чтобы Рёскин тебя заметил и назвал по имени, а его читатель смог тебя потом узнать, то я хочу спросить: живешь ли ты в полную силу и теперь, достаточно ли ты любим? И хотя вид у тебя недобрый, невозможно не думать о тебе с нежностью, потому что ты живое существо, потому что в течение долгих веков ты был мертв без надежды на воскресение и все-таки воскрес. И скоро, быть может, кто-то еще придет сюда, чтобы отыскать тебя на портале, и будет с умилением смотреть на твое злое и неискреннее воскрешенное лицо, ибо то, что рождено мыслью, может однажды привлечь мысль другого человека, которая, со своей стороны, приковывает к себе нашу. Это было правильно, что ты стоял здесь вот так, никем не замечаемый, потихоньку разрушаясь. Тебе нечего было ждать от материи, в которой ты ничто. Но тем, кто мал ростом, нечего опасаться, как и умершим. Потому что Дух иногда посещает землю; на его пути мертвецы встают из могил, а маленькие забытые фигурки вновь обретают свой неповторимый взгляд и устремляют его в глаза людей, и те ради них покидают живых, в которых нет жизни, и отправляются искать жизнь там, где указал им Дух, в камнях, которые суть уже прах, но все еще суть мысль.

Тот, кто оделил старинные соборы большей любовью и большей радостью, чем дарит им солнце, когда оно добавляет свою переходящую улыбку к их вековой красоте, в некотором смысле, не может ошибиться [119] ся. Это относится как к миру духовному, так и к миру физическому, где струя воды не может взметнуться выше того места, откуда вода изначально опускается. Шедевры красоты чему-то обязательно соответствуют в нашем мире, и, быть может, восторг в искусстве и есть критерий подлинности. Если Рёскин как критик когда-то и ошибался в точной оценке достоинства произведений, красота его ошибочного суждения зачастую бывает интереснее, чем красота рассматриваемой вещи, и соотносится с чем-то иным, не менее для нас важным. Допустим, Рёскин ошибается, когда говорит, что амьенский «Прекрасный Бог» «превосходит нежностью скульптурных форм все, что было достигнуто до сих пор, хотя, конечно, ни одно изображение Христа не может не разочаровывать надежды любящей души, научившейся верить в него», и прав на самом деле Гюисманс, который называет того же амьенского Спасителя «фатом с бараньим лицом», с чем мы не согласны, но это не имеет никакого значения. Нам неважно, прав Рёскин или нет в своей оценке амьенского «Прекрасного Бога». Подобно тому, как, по словам Бюффона [106], «все чисто умственные красоты, какие там есть (в прекрасном стиле), все соотношения, на которых он строится, суть истины столь же полезные и, быть может, даже более ценные для общественного сознания, чем те, которые относятся к существу дела», — так и те истины, из которых складывается красота страниц «Амьенской Библии», посвященных «Прекрасному Богу», имеют ценность, независимую от красоты самой статуи, и Рёскин не нашел бы их, этих истин, если бы го- [120] ворил о ней пренебрежительно, ибо только восторг мог даровать ему силу их открыть.

До какой степени верно этой чудесной душе удалось отразить мир и в каких трогательных и соблазнительных формах могла, несмотря ни на что, вкрасться ложь в его чуждый лукавства ум, — этого нам, по-видимому, не дано узнать никогда, во всяком случае, мы не можем доискиваться этого здесь. Как бы то ни было, он, по-видимому, один из тех «гениев», в которых даже люди, наделенные при рождении дарами фей, испытывают необходимость, дабы приобщиться к любви и знанию некоей новой для них грани красоты. Многие слова, к которым прибегают наши современники для обмена мнениями, отмечены печатью его мысли, как монеты — профилем правящего монарха. Умерев, он продолжает просвещать нас, как потухшие звезды, чей свет все еще долетает до нас, и к нему вполне применимы

иногда, сказанные им самим в связи со смертью Тёрнера: «Этими глазами, навсегда сомкнувшимися на дне могилы, еще не рожденные поколения будут смотреть на природу».

«В каких трогательных и соблазнительных формах могла вкрасться ложь в его чуждый лукавства ум...» Я имел в виду вот что: существует некая форма идолопоклонства, которую никто не сумел определить лучше, чем Рёскин в «Лекциях об искусстве»: «Поистине роковую, как мне представляется, роль — не без примеси блага, разумеется, ибо даже самые большие беды, отхлынув, оставляют по себе некоторое добро — сыграло, на мой взгляд, искусство, способствуя развитию того, [121] что у язычников, как и у христиан — применительно ли к миражам слов, красок или прекрасных форм — именуется, в глубоком смысле слова, идолопоклонством, то есть служением и посвящением лучших сил ума и сердца некоему милому или грустному образу, который мы сами себе создаем вопреки завету Господа, никем не отмененному, ибо Господь не умер, он не слабеет и сейчас под тяжестью своего креста и повелевает нам нести свой»[70].

Однако в основе творчества самого Рёскина, в корнях его таланта мы обнаруживаем как раз такое идолопоклонство. Разумеется, он никогда не позволял ему полностью одолеть — даже ради выигрыша в красоте, — сковать, парализовать и в конце концов убить свою интеллектуальную и нравственную честность. В каждой строке его произведений, как и в каждом мгновении его жизни мы чувствуем потребность быть искренним, которая борется с идолопоклонством, заставляет Рёскина объявлять его суетным и ставить красоту ниже долга, даже если этот долг неэстетичен. Я не стану приводить тому примеры из его жизни (она не была, как жизнь Расина, Толстого, Метерлинка, в молодости эстетической и только в зрелости — моральной: в жизни Рёскина мораль заявила о своих правах изначально), причем внутри самой эстетики, от которой так никогда и не освободилась до конца, в отличие [122] от морали названных мною мэтров). Жизнь Рёскина достаточно хорошо известна, нет нужды напоминать ее этапы, начиная с первых угрызений совести от того, что он пил чай, глядя на картины Тициана, до того момента, когда, растратив на филантропические и общественные дела пять миллионов, полученные от отца в наследство, он решил продать принадлежавшие ему картины Тёрнера. Но есть эстетство более глубокое, чем то, которое выражает себя явно (и которое он в себе победил): подлинный поединок между идолопоклонством и честностью мысли разыгрывался не в какие-то конкретные моменты его жизни и не на определенных страницах его книг, но каждый день в тех глубинных пластах его сознания, потаенных, почти неведомых самому человеку, где мы, получая от воображения образы, от интеллекта — идеи, от памяти — слова, утверждаем себя как личность в постоянно совершаемом между ними выборе, то есть, в каком-то смысле, ежеминутно решаем судьбу своей духовной и моральной жизни. В этих пластах сознания, как мне кажется, грех идолопоклонства непрерывно совершался Рёскиным. И в тот самый миг, когда он проповедовал искренность, он сам грешил против нее, не в том, что он говорил, а в том, как он это говорил. Доктрины, которых он придерживался, были моральными, а не эстетическими, но избирал он их за красоту. И поскольку он хотел представить их не как красивые, а как истинные, он принужден был лгать самому себе относительно причин, побудивших его их принять. Отсюда непрерывные компромиссы с собственным сознанием, подска- [123] зывающим, что аморальные доктрины, исповедуемые откровенно, вероятно, менее опасны для честного ума, чем доктрины моральные, утверждение которых не вполне искренне, ибо оно продиктовано невысказанным эстетическим предпочтением. Грех совершался непрерывно — в выборе объяснения для любого факта, в каждой оценке произведения искусства, в самом выборе слов, совершаемом при этом, — и в конце концов сообщал уму, который ему предавался, некую постоянную фальшь. Чтобы читатель мог лучше судить о своеобразной подделке — способной обмануть каждого, в том числе, несомненно, и самого Рёскина, — каковой является едва ли не любая страница его текста, я процитирую одну из наиболее, на мой взгляд, красивых, где этот порок, однако, особенно бросается в глаза. Мы увидим, что, хотя красота в теории ( то есть чисто внешне, ибо содержание идей для любого писателя всегда лишь видимость, а подлинная суть заключена в форме) подчинена здесь нравственному чувству и истине, на самом же деле, истина и нравственное чувство подчинены чувству эстетическому, причем слегка фальшивому из-за этих постоянных компромиссов. Речь идет о «Причинах упадка Венеции»[71].

[124]

«Не по капризу богатства, не ради услаждения глаз и потворства житейской гордыне обрабатывался этот мрамор, соединивший прозрачность и мощь, и расцветчивались радужными красками аркады. В их оттенках заключена весть, которая была написана кровью, а в эхе их сводов — глас, который однажды наполнит свод небес: «Он придет, чтобы вершить суд и справедливость». Пока Венеция об этом помнила, она была сильна, но когда она об этом забыла, настал день ее разрушения неотвратимого, ибо для такого забвения у Венеции оправдания нет. Никогда ни у одного города не было более роскошной Библии. Темная и грубая скульптура народов севера наполняла их храмы смутными, едва различимыми образами, но в Венеции искусством и сокровищами Востока позолочена каждая буква, озарена каждая страница, так что этот Храм-Библия сияет на весь мир, как звезда волхвов. В других городах собрания народа происходили зачастую в местах, далеких от каких бы то ни было напоминаний о религии и являвших собою театр насилия и смуты; на траве опасного крепостного вала или в пыли волнующейся улицы совершались действия, держались советы, для которых мы не можем найти оправданий, но которые порой заслуживают прощения. Но в Венеции — будь то во дворце или на площади — грехи совершались в присутствии Библии, возвышавшейся по правую руку. Лишь несколько дюймов мрамора отделяли стены, покрытые надписями из книги Закона, от стен, что таили секреты заговоров или скрывали в темнице жертв очередного правителя. И когда в свои послед- [125] ние часы Венеция забыла всякий стыд и самообладание и главную площадь города захлестнуло все безумие мира, грех ее был тем более велик, что творился перед Домом Господним, где сверкают буквы его Закона.

Шуты и скоморохи, смеясь, ушли своей дорогой, затем наступило безмолвие, которое было, однако, предсказано, ибо над всеми ними много веков подряд, пока здесь накапливались суета и преступления, белый купол собора св. Марка повторял в бесчувственное ухо Венеции: «Только знай, что за все это Бог приведет тебя на суд»[72].

Конечно, если бы Рёскин был полностью честен с самим собой, он не счел бы преступления венецианцев более непростительными и заслуживающими более сурового наказания только потому, что у них есть многоцветная мраморная церковь вместо собора из известняка, потому что Дворец дождей находится рядом с собором св. Марка, а не на другом конце города и потому что содержание Библии в византийских церквях не просто изображается в скульптуре, как на Севере, а сопровождается мозаиками, где выложены слова Евангелия или пророков. Но это не меняет того обстоятельства, что данный фрагмент из «Камней Венеции» отличается редкой красотой, хотя и трудно понять, в чем ее причины. Она кажется замешенной на чем-то ложном, и нам слегка неловко поддаваться ее чарам.

[126]

Тем не менее, в ней должна быть заключена какая-то истина. Не бывает красоты полностью фальшивой, ибо эстетическое наслаждение по природе своей есть то самое чувство, которым сопровождается открытие истины. Какого характера истина может соответствовать острому эстетическому наслаждению, вызванному чтением подобного текста, сказать очень трудно. Он сам по себе загадочен, полон образов одновременно прекрасных и религиозных, как и собор св. Марка, где все фигуры Ветхого и Нового Заветов выступают на фоне странной сверкающей тьмы и мерцающего сияния. Я помню, как читал впервые эту страницу именно в соборе св. Марка, во время грозы и внезапно наступившей темноты, когда мозаики блестели лишь своим собственным вполне материальным блеском и золотом, земным и древним, к которым венецианское солнце, обычно воспламеняющее весь собор, вплоть до ангелов колокольни, не добавляло в тот миг ничего от себя; волнение, которое я испытал, читая эту страницу среди толпы ангелов, озарявшихся сумрачным мерцанием, было огромным, но как бы не вполне чистым. Подобно тому, как радость от созерцания прекрасных и таинственных фигур во мне усиливалась и в то же время уменьшалась за счет того удовольствия, с которым я пускал в ход свою эрудицию, читая и понимая изречения, выведенные византийской вязью рядом с их окруженными нимбом лицами, так и красота образов Рёскина возрастала и вместе с тем искажалась примесью гордыни от безупречного соответствия священным текстам. Нечто вроде эгои- [127] стического самолюбования неизбежно присутствует в таком смешанном упоении искусством и собственной эрудицией, и эстетическое удовольствие от этого, быть может, делается острее, но теряет чистоту. И, вероятно, эта страница из «Камней Венеции» тем и прекрасна, что способна подарить именно такое смешанное наслаждение, какое я испытал в соборе св. Марка, ибо в мозаике ее стиля, как и в этом византийском храме, рядом с прекрасными образами имеется библейское изречение. Не произошло ли с ней, в сущности, то самое, что и с этими мозаиками в соборе св. Марка, где главной целью изначально было назидание, а красота особого значения не имела? Теперь они дарят нам одно лишь наслаждение. Более того, удовольствие, которое доставляет их дидактизм эрудиту, по природе своей эгоистично, и наиболее бескорыстной остается сегодня та радость, которую приносит художнику их красота, хотя ее презирали или даже вовсе не замечали некогда те, кто намеревался просветить народ и в придачу подарил ему красоту,

Примером того же самого может служить и последняя страница «Амьенской Библии» («...если вы размышляете об обещанной вам минуте...»). Когда, опять же в «Амьенской Библии», Рёскин заканчивает кусок о Египте[73] словами: «Он воспитал Моисея и дал пристанище Христу», мы готовы принять за аргумент воспитание Моисея, ибо, чтобы воспитывать, надо обладать известными добродетелями. Но может ли то обстоятельство, что Египет дал Христу пристанище — хо- [128] тя это и усиливает красоту фразы, — действительно идти в счет при мотивированной оценке граней египетского гения?

Я пытаюсь здесь бороться с самыми дорогими моему сердцу эстетическими впечатлениями, сиюсья довести до последних и самых беспощадных границ честность мысли. Должен ли я добавлять, что, если я и делаю — в некотором смысле отвлеченно — такую общую оговорку не столько относительно произведений Рёскина, сколько относительно природы их вдохновения и характера их красоты, Рёскин, тем не менее, остается для меня одним из величайших писателей всех времен и народов? Я хотел лишь, избрав его в качестве «пациента», чрезвычайно подходящего для такого рода наблюдения, выявить недуг, искони присущий человеческому уму, а вовсе не изобличить личный недостаток Рёскина. Если читатель правильно уяснит себе, в чем состоит это «идолопоклонство», он поймет причину той чрезмерной важности, которую имеет для Рёскина в его искусствоведческих исследованиях буквальный смысл произведений, равно как и причину излишнего злоупотребления словами «дерзкий», «непочтительный» и выражениями типа «трудности, которые было бы дерзостью с нашей стороны пытаться разрешить», «тайна, которую не нам разгадывать» («Амьенская Библия»), «художнику следует остерегаться духа избирательности, ибо это дух дерзкий» («Современные художники»), «непочтительный зритель мог бы счесть апсиду слишком огромной» («Амьенская Библия») и т.д., и т.п., и суть умонастроения, о котором [129] они свидетельствуют. Я имел в виду именно это идолопоклонство (и еще то наслаждение, с каким Рёскин приводит в равновесие свои фразы, которые тем самым как бы диктуют мысли симметричное построение, вместо того чтобы послушно следовать ей[74]), когда говорил, что «не мне доискиваться, в каких трогательных и соблазнительных формах могла, несмотря ни на что, вкрасться ложь в его чуждый лукавства ум». Но мне, напротив, следовало доискиваться, и я оказался бы сам повинен в грехе идолопоклонства, если бы продолжал прятаться за этой чисто рёскинской[75] формулой почтения. Не потому, что я не признаю благотворности преклонения — оно есть само условие любви. Но оно ни в коем случае не должно, когда любовь кончается, подменять ее собою и позволять нам верить, не раздумывая, и восхищаться, не вникая в суть. Рёскин, впрочем, первый одобрил бы нас за то, что мы не облачаем его работы авторитетом непогрешимости, ибо сам он отказывал в этом даже Священному Писанию. «Нет таких форм человеческой речи, в которые не могла бы вкрасться ошибка» («Амьенская Библия», III, 49). Но поза благоговейного «почтителя», считающего «дерзостью разгадывать тайну», ему импо- [130] нировала. Чтобы покончить с темой идолопоклонства и быть вполне уверенным, что на этот счет между мной и читателем не осталось никакого недопонимания, мне хочется вспомнить здесь об одном из наших справедливо прославленных современников (настолько, кстати, непохожем на Рёскина, насколько это вообще возможно!), который в разговорах — но не в книгах — проявляет этот недостаток в

такой крайней степени, что тут его много легче распознать и показать, и нет нужды так старательно его преувеличивать. Когда он разговаривает, он страдает — в очаровательной форме — идолопоклонством. Те, кто хоть раз беседовал с ним, слушал его, сочтут весьма грубым всякое «подражание», лишенное обаяния его личности, но они, во всяком случае, сразу поймут, кого я имею в виду {109} и кого избрал в качестве примера, когда я скажу, что он с восторгом узнает в покрывале трагической актрисы на сцене ту самую ткань, в которую драпируется Смерть на полотне Гюстава Моро «Юноша и Смерть», или в наряде одной из своих приятельниц — «то самое платье и ту самую прическу, которые были у княгини де Кадиньян {110} в тот день, когда она увидела д'Артеза в первый раз». Глядя на покрывало актрисы или на платье светской женщины, растроганный благородством своих ассоциаций, он восклицает: «Это очень красиво!» — не потому, что красива ткань, но потому, что это ткань, изображенная Моро или описанная Бальзаком и ставшая, благодаря этому, навеки священной для... идолопоклонников. В его комнате вы увидите маки — живые, в вазе, или в стенной росписи, сделанной его [131] друзьями-художниками, — потому что эти цветы изображены в церкви св. Марии Магдалины в Везеле. Предмет, который принадлежал Бодлеру, Мишле, Гюго, он окружает религиозным поклонением. Я слишком глубоко, до опьянения, люблю остроумные импровизации, где своеобразный восторг от такого рода благоговения направляет и вдохновляет нашего идолопоклонника, чтобы осуждать его за это хоть в малейшей степени.

Но в момент живейшего наслаждения я вдруг спрашиваю себя, не грешит ли несравненный собеседник — как и соглашающийся слушатель — еще и неискренностью, верно ли, в самом деле, что, если в цветке (пассифлоре) воплощены орудия Страстей Христовых, то дарить его человеку, исповедующему другую религию, — святотатство и что если в каком-то доме некоторое время жил Бальзак (хотя там не осталось ничего, что могло бы о нем поведать), то сам дом становится от этого прекраснее. Должны ли мы и вправду, а не затем только, чтобы сделать ему эстетический комплимент, предпочитать некую женщину прочим исключительно за то, что ее зовут Батильда {111}, как героиню «Люсьена Левена»?

Туалет г-жи де Кадиньян — восхитительная находка Бальзака, потому что он дает представление об искусстве г-жи де Кадиньян, помогает понять, какое именно впечатление она хочет произвести на д'Артеза, и приоткрывает некоторые ее «тайны». Но без того смысла, который в этом наряде заключен, он только знак, лишенный своего значения, то есть ни- [132] что, и обожать его, приходить в экстаз, встретив его в реальной жизни на живой женщине, и есть в чистом виде идолопоклонство. Это излюбленный интеллектуальный грех художников, против которого умеют устоять очень немногие. «Felix culpa!» {112} — хочется воскликнуть, видя, сколь плодотворен он оказался для них и сколько принес очаровательных находок. Но они хотя бы не должны поддаваться ему без борьбы. Любая форма, как бы прекрасна она ни была, ценна лишь постольку, поскольку в ней воплотилась частица беспредельной красоты, — будь то даже цветок яблони, даже цветок боярышника. Любовь моя к ним не знает границ, и страдания (hay fever {113}), причиняемые мне их соседством, позволяют мне каждую весну давать им такие доказательства любви, на какие отважатся не все. Но даже по отношению к этим цветам, далеким от литературы и столь мало связанным с эстетической традицией, о которых не скажешь, как Рёскин, что это «тот самый цветок, который мы видим на такой-то картине Тинторетто» или на таком-то рисунке Леонардо, как сказал бы наш вышеупомянутый современник (открывший нам, среди много другого, о чем теперь все говорят, но чего никто не знал до него, — рисунки Венецианской Академии изобразительных искусств), — даже по отношению к ним я воздержусь от чрезмерного культа, касающегося в них чего-либо иного, кроме радости, доставляемой нам их цветением, от культа, именем которого мы в эгоистическом самолюбовании превратили бы их в «свои» цветы и заботились бы о том, чтобы их почитать, украшая свою комнату произведениями ис- [133] кусства, где они изображены. Нет, я не сочту картину более прекрасной оттого, что художник написал на первом плане боярышник, хотя не знаю ничего на свете прекраснее, чем боярышник, ибо хочу оставаться искренним и понимаю, что красота картины не зависит от того, что на ней изображено. Я не стану коллекционировать образы боярышника. Я не боготворю боярышник, я просто хочу им любоваться и вдыхать его аромат. Я позволил себе это короткое вторжение — не имеющее ничего общего с атакой — в область современной литературы, поскольку мне кажется, что черты идолопоклонства, имеющиеся у Рёскина в зародыше, яснее проявятся для читателя здесь, где они так разрослись и к тому же имеют столько разновидностей. Я прошу, во всяком случае, нашего современника, если он узнал себя в этом неловком наброске, помнить, что здесь нет злого умысла и что мне самому потребовалось, как я уже говорил, дойти до крайнего предела откровенности с самим собой, чтобы сделать этот упрек Рёскину и найти в своем беспредельном восхищении им это уязвимое место. К тому же «с Рёскиным дележ бесчестья не приносит» {114}, более того, я не мог бы найти лучшей похвалы для этого человека, чем адресовать ему тот же упрек, что и Рёскину. Я почти жалею о том, что из деликатности не назвал его имени. Потому что, если вы допущены в общество Рёскина, пусть хотя бы в позе дарителя, чтобы, стоя на коленях, просто поддерживать его книгу {115}, дабы ее удобнее было читать, это не бремя, а честь.

Но я возвращаюсь к Рёскину. Чтобы вспомнить ощущение и проанализировать характер той искусс- [134] венности, которую привносит порой идолопоклонство Рёскина в живейшее литературное наслаждение, доставляемое нам его книгами, мне пришлось спуститься в самую глубь самого себя — настолько я сегодня к Рёскину «привык». Но это ощущение часто шокировало меня, когда любовь к его книгам во мне только зарождалась, до того, как я начал понемногу закрывать глаза на их недостатки, что происходит во всякой любви. Любовь к живым существам имеет порой недостойное происхождение, которое впоследствии искупается. Мужчина знакомится с женщиной, потому что она может помочь ему в достижении цели, не имеющей никакого отношения к ней самой. Но, встретившись с ней, он в нее влюбляется и без колебаний жертвует ради нее той целью, средством достижения которой она должна была стать. Так к моей любви, вызванной книгами Рёскина, сначала примешивалась известная доля корысти, радость от интеллектуальной пользы, которую я надеялся из них извлечь. Разумеется, едва начав читать и почувствовав силу и очарование прочитанного, я постарался им не противиться, не бороться с собой, ибо я понимал, что если однажды очарование мысли Рёскина распространится для меня на все, о чем он повествует, словом, если я влюблюсь окончательно в его творчество, то мир обогатится для меня многим, чего я до сих пор не знал, — готическими соборами и сколькими английскими и итальянскими полотнами, еще не успевшими пробудить во мне того влечения, без которого не бывает подлинного познания! Ибо мысль Рёскина отличается от мысли какого-нибудь [135] Эмерсона, к примеру, которая вся заключена в некоей книге, то есть является чем-то абстрактным, чистым знаком самой себя. Объект же приложения мысли Рёскина, от которого она неотделима, вполне материален, он существует в разных местах на поверхности земли. И надо ехать искать его туда, где

он находится, — в Пизу, во Флоренцию, в Венецию, в National Gallery{116}, в Руан, в Амьен, в горы Швейцарии. Такая мысль, имеющая иной объект, нежели она сама, и реальное приложение в пространстве, не беспредельная и свободная, а зависимая и плененная, вложенная в изваянные из мрамора тела, в снежные горы, в написанные красками лица, быть может, не столь божественна, как чистая мысль. Но она делает прекраснее мир или, во всяком случае, какие-то его неповторимые, получившие имя частицы, ибо она их коснулась и приобщила нас к ним, заставив — дабы мы могли их понять — полюбить их.

Именно это со мною и произошло: мир внезапно приобрел в моих глазах бесконечную ценность. И мое восхищение Рёскиным сообщило такую важность вещам, к которым он внушил мне любовь, что они стали казаться мне дороже, чем сама жизнь. Это было буквально так, причем в обстоятельствах, когда я считал, что дни мои сочтены, и я отправился в Венецию{117}, чтобы, прежде чем умереть, увидеть вблизи, потрогать, ощутить в ветшающих, но все еще розовых и крепких дворцах идеи Рёскина о светской архитектуре средневековья. Какое значение, какую реальность может иметь для человека, обреченного вскоре покинуть зем- [136] лю, город настолько специфический, настолько тесно связанный с конкретным временем и особым пространством, как Венеция, и каким образом теории архитектуры жилых зданий, которые я намеревался там изучить и проверить на примерах, могли попасть в число тех «истин, что выше смерти, помогают ее не бояться и заставляют едва ли не полюбить ее»[76]? В этом-то и заключается власть гения, чтобы внушить нам любовь к некоей красоте, ставшей более реальной для нас, чем мы сами, и воплощенной в вещах, столь же частных и бранных в глазах других людей, как и мы.

Слова поэта{118} «Я поверю, что он бесконечно прекрасен, если это мне скажут родные глаза», не вполне справедливы, если речь идет о глазах любимой женщины. В некотором смысле, любовь — как бы ни были великолепны другие ее дары даже в области той же поэзии — отнимает у нас поэтический взгляд на природу. Для влюбленного земля лишь «ковер для прекрасных детских ножек» его возлюбленной, природа — лишь «ее храм». Любовь, которая открывает нам столько глубоких психологических истин, делает нас невосприимчивыми к поэзии в природе[77], ибо пробуждает в нас эго- [137] изм (любовь стоит на самой высокой ступени разнообразных видов эгоизма, но остается, тем не менее, чувством эгоистическим), мешающий возникновению поэтических впечатлений. Восхищение же мыслью, напротив, открывает нам красоту на каждом шагу, потому что каждую минуту пробуждает стремление к ней. Люди посредственные обыкновенно считают, что позволить вызвавшему восхищение книгам направлять нас таким образом, значит отнять у нашей способности суждения некоторую долю ее независимости. «Какая нам разница, что чувствует Рёскин: чувствуйте сами!» Такое мнение основывается на психологической ошибке, очевидной для тех, кто, приняв для себя духовную дисциплину, ощущает, что их умение понимать и чувствовать от этого бесконечно возросло, а критический взгляд отнюдь не оказался парализован. Мы как бы пребываем в такие моменты в состоянии благодати, когда все наши способности, в том числе и критические, обостряются. Поэтому такое добровольное подчинение есть начало свободы. Нет лучшего способа прийти к осмыслению того, что сам чувствуешь, чем [138] попробовать мысленно испытать впечатление, пережитое великим писателем. В этом глубоком усилии мы проясняем для себя вместе с его мыслью и свою собственную. В жизни мы свободны, при том что у нас есть определенные цели: софизм о свободе безразличия давным-давно разоблачен. Софизму не менее наивному повинуются, сами того не понимая, писатели, которые изгоняют из своего сознания все авторитеты, считая, что таким образом избавляются от чуждого влияния, дабы быть вполне уверенными в абсолютной своей оригинальности. На самом же деле, мы лишь тогда в полной мере располагаем всей силой собственного ума, когда не ставим себе задачу создать непременно независимое произведение, когда не выбираем произвольно цель нашего усилия. Тема романиста, видение поэта, истина философа заявляют о себе словно некая неизбежность, как бы внешняя по отношению к их мысли. И только подчинив свой ум передаче этого видения, приближению к этой истине, художник становится действительно самим собой.

Но, повествуя об этой страсти, слегка фальшивой поначалу и такой глубокой впоследствии, которую я питал к творчеству Рёскина, я говорю по подсказке памяти, которая удержала только факты, «но подлинных глубин былого не спасла». Только когда какие-то периоды нашей жизни закрываются для нас навсегда и даже в редкие часы силы и свободы нам не дано украдкой приоткрыть туда двери, когда мы не можем даже на миг вернуться в то состояние, в котором некогда так долго пребывали, — тогда только мы восстаем против [139] того, чтобы все это умирало безвозвратно. Мы не можем больше воспевать такое прошлое, ибо забыли в свое время мудрое предостережение Гёте, что поэзия есть только в тех вещах, которые мы еще способны чувствовать. Но, не будучи в состоянии пробудить огонь минувшего, мы жаждем хотя бы собрать его пепел. Поскольку мы не властны воскресить былое, располагая лишь остывшей памятью о нем — памятью фактов, которая говорит: «Ты был таким», не позволяя снова таким стать, которая подтверждает для нас реальность потерянного рая, вместо того чтобы вернуть нам его в воспоминании, — мы пытаемся хотя бы описать его и составить о нем некое знание. Только теперь, когда Рёскин уже далеко от нас, мы переводим его книги и стараемся запечатлеть в как можно более похожем образе черты его мысли. Поэтому вам не увидеть живых проявлений нашей веры или нашей любви, перед вами может лишь промелькнуть кое-где наша жалость холодная и торопливая, занятая тайком, как Фиванская дева{121}, возведением могилы.

[140]

Смерть соборов{122}[78]

Представим себе на минуту, что католицизм угас много веков назад, что традиции его культа утрачены. И лишь как таинственные памятники давно забытых верований нам остались соборы, заброшенные и немые. В один прекрасный день ученым удастся в подробностях восстановить весь ход совершавшихся там богослужений, ради которых эти соборы возводились и без которых люди видят в них лишь мертвые формы; и вот артисты, соблазнившись мечтой хоть ненадолго вернуть к жизни огромные умолкшие нефы, задаются целью превратить их на час-другой в театр, оживить загадочные мистерии, разыгрывавшиеся там когда-то среди [141]



песнопений и скульпур, — словом, предпринять по отношению к мессе и соборам такую же попытку, как фелибры по отношению к Оранжевому театру{123} и античной трагедии. Правительство, разумеется, не откажет в субсидиях. То, что оно сделало ради римских развалин, оно не преминет сделать ради памятников французских, ради самого высокого и оригинального воплощения гения Франции — соборов.

Итак, ученые сумели заново открыть их утраченное значение: скульптуры и витражи вновь наполнились смыслом, таинственный аромат вновь витает в воздухе храма, опять, как встарь, разыгрывается здесь священная драма, собор снова поет. Правительство субсидирует с полным основанием — с большим, нежели театр в Оранже, Оперу или Комическую Оперу — воскрешение католических богослужений, необычайно интересных с точки зрения исторической, социальной, музыкальной, художественной и столь прекрасных, что только Вагнер сумел отдаленно передать их красоту в «Парсифале»{124}.

Толпы снобов тянутся в святой город (будь то Амьен, Шартр, Бурж, Лан, Реймс, Бове, Руан, Париж) и раз в году испытывают волнение, ради которого они прежде отправлялись в Байреит или Оранже{125}: они наслаждаются произведением искусства в обстановке, специально для него созданной. К несчастью, точно так же, как и в Оранже, они здесь всего лишь любопытные, дилетанты: как бы они ни старались, в них уже не оживет душа минувших столетий. Артисты, исполняющие песнопения, артисты, играющие священников, могут [142] изучить свою роль во всех подробностях, глубоко проникнуться духом текста. И все же невозможно будет отделаться от мысли о том, насколько прекраснее были, вероятно, эти празднества, когда мессу служили настоящие священники, и не затем, чтобы дать о ней представление образованной публике, а потому что они были движимы верой, той же, что и художники, высекавшие на тимпане портала сцену Страшного Суда или изображавшие жития святых на витражах апсиды. Насколько громче и точнее должно было звучать все произведение в целом, когда на голос священника отзывались сотни людей и падали на колени, когда звучал колокольчик возношения даров, — не так хладнокровно, как вышколенные статисты этих ретроспективных представлений, а потому, что они тоже — как священник, как скульптор — верили!

Вот каковы были бы наши мысли, если бы католическая религия умерла. Но она живет, и, чтобы представить себе, чем был живой, полноценно действующий собор XIII века, нам нет нужды превращать его в декорацию для научных ретроспекций, быть может, абсолютно достоверных, но холодных. Достаточно просто войти в собор, когда служитя месса. Там движутся, читают молитвы и поют не артисты. Это настоящие священнослужители, и служба их тем прекраснее, что вдохновляет их не эстетическое чувство, а вера. Статисты здесь как нельзя более выразительны и искренни, ибо спектакль перед нами играет сам народ, не подозревая об этом. Можно считать, что, благодаря сохранности неизменных ритуалов в католической [143] церкви, с одной стороны, и веры в сердцах французов — с другой, соборы остаются не только прекраснейшими памятниками нашего искусства, но и единственными среди них, живущими по сей день полноценной жизнью и отвечающими той цели, ради которой они создавались.

Однако, судя по всему, за разрывом французского правительства с Римом{126} в скором времени последует обсуждение и, вероятно, принятие проекта закона, по которому через пять лет церкви могут оказаться — и окажутся — сплошь и рядом закрыты, правительство не только не станет больше субсидировать богослужение в церквях, но и сможет превратить их во что ему заблагорассудится — в музеи, лектории или казино.

Когда жертвоприношение тела и крови Христовых не будет совершаться в церквях, из них уйдет жизнь. Католическая литургия образует единое целое с архитектурой и скульптурой наших соборов, ибо они воплощают одни и те же символы. Из предыдущей статьи видно, что в соборах не найдется ни одной статуи, какой бы незначительной она ни казалась, которая не несла бы символического смысла.

Точно так же обстоит дело и с богослужением.

В замечательной книге «Религиозное искусство в XIII веке»{127} Эмиль Маль, опираясь на «Рационал божественных служб» Гильома Дюрана{128}, так анализирует первую часть праздника Великой Субботы:

«С утра в церкви тушат все светильники, дабы показать, что старый Закон, прежде освещавший мир, отныне не действует.

[144]

Затем священник, совершающий богослужение, благословляет новый огонь, образ Нового Закона. Он высекает его из кремня, тем самым напоминая, что Иисус Христос, как сказал апостол Павел, есть краеугольный камень мира{129}. Тогда епископ и дьякон

направляются к алтарной преграде и останавливаются перед пасхальной свечой».

Эта свеча, как сообщает нам Гильом Дюран, представляет собою как бы тройной символ. Погашенная, она символизирует одновременно столп облачный, который вел сынов Израилевых днем, Старый Закон и тело Иисуса Христа. Зажженная, она воплощает Столп Огненный, который сыны Израилевы видели перед собой ночью, Новый Закон и достославное тело воскресшего Христа. Подразумеваемая эту тройную символику, дьякон читает перед свечой «Exultet»{130}.

Особо он останавливается на сходстве свечи с телом Христовым. Он напоминает о непорочном происхождении воска, созданного пчелой, целомудренной и плодovитой, как Богomатерь, родившая на свет Спасителя. Чтобы нагляднее уподобить воск телу Христа, он вдавликает в свечу пять крупиц ладана, которые напоминают одновременно о пяти его ранах и о благовониях, купленных святыми женщинами, чтобы его умастить. Наконец он зажигает свечу новым огнем, и вслед за этим во всей церкви зажигают светильники, дабы ознаменовать распространение Нового Закона в нашем мире.

Но это, скажут мне, праздник особенный. Вот истолкование ежедневного богослужения, мессы, которая, как вы сейчас убедитесь, не менее символична.

[145]

«Торжественное и печальное пение Входной{131} открывает службу, оно выражает ожидание, томящее патриархов и пророков. Хор причетников — это как бы хор святых Ветхого Завета, ждущих прихода Мессии, которого им не суждено увидеть. Тут входит епископ как живое воплощение Иисуса Христа. Его появление символизирует приход ожидаемого народами Спасителя. По большим праздникам перед ним несут семь факелов, напоминающих о семи предсказанных пророком дарах Духа Святого, почиющих на Сыне Человеческом. Он идет под торжественным балдахином, который несут четыре человека, представляющих четырех Евангелистов. Справа и слева идут два служки, олицетворяя Моисея и Илию, явившихся рядом с Иисусом на горе Фавор. Их присутствие возвещает, что на стороне Иисуса авторитет Закона и пророков.

Епископ садится на свой трон и безмолвствует. Он не принимает никакого участия в первой части богослужения. Это содержит определенный смысл: своим молчанием он напоминает нам о том, что первые годы жизни Христос провел в безвестности и самоуглублении. Тем временем иподиакон направляется к наложу и, повернувшись вправо, громким голосом начинает чтение Апостола. Мы угадываем в этом первый акт драмы Искупления.

Чтения Апостола — это как бы пророчество Иоанна Крестителя в пустыне. Он говорит раньше, чем сам Спаситель, но обращается только к евреям. Поэтому иподиакон — образ Предтечи — обращает лицо к северу — в сторону Старого Закона. Окончив чтение [146] ние, он склоняется перед епископом, как Иоанн Предтеча перед Иисусом Христом.

Пение Градуала{132}, следующее за чтением Апостола, опять же относится к миссии Иоанна Крестителя, — оно символизирует призыв к покаянию, обращенный к евреям накануне новых времен.

Наконец священник, служащий мессу, начинает читать Евангелие. Момент торжественный, ибо это начало деятельной жизни Мессии; впервые его слово звучит в мире. Чтение Евангелия — образ его проповедничества.

«Верую» следует за Евангелием, как вера приходит вслед за возвещением истины. Двенадцать членов Символа веры соотносятся с призванием двенадцати апостолов.

Само одеяние священника у алтаря, — продолжает Маль, — предметы, которыми он пользуется во время богослужения, тоже являются символами. Риза, надеваемая поверх прочих одежд, — это милосердие, ибо оно важнее всех заповедей и само по себе есть высший закон. Епитрахиль, которую священник надевает на шею, — это легкое иго Господне, и, поскольку в Писании сказано, что всякий христианин должен любить это иго, священник целует епитрахиль, надевая и снимая ее. Два рога епископской митры означают знание Старого и Нового Заветов, к ней прикреплены две ленты, напоминающие, что в толковании Писания важны и дух, и буква. Колокол — это голос проповедников. Конструкция, на которой он укреплен, — образ креста. Веревка, сплетенная из трех волокон, означает тройст- [147] венное понимание Писания, которое следует толковать в трех смыслах: историческом, аллегорическом и моральном. Когда берутся за

веревку, чтобы звонить в колокол, символически выражая ту основополагающую истину, что знание Ветхого и Нового Заветов должно привести к действию».

Итак все, вплоть до малейшего жеста священника, вплоть до епитрахили у него на шее, согласуется в своем символическом значении с чувством, одушевляющим весь собор.

С этим грандиозным зеркалом человеческого знания, человеческой души и истории не сравнится ни одно из зрелищ, когда-либо дарованных взору и мысли людей. Символика присутствует и в музыке, заполняющей во время богослужения колоссальный неф собора: семь григорианских тонов{133} соответствуют семи божественным добродетелям и семи векам мира. Право же, исполнение Вагнера в Байрейте (и уж тем более Эмиля Ожье или Дюма на сцене получающего дотацию театра{134}) — безделка по сравнению с торжественной мессой в Шартре.

Конечно, только те, кто изучал искусство Средних веков, могут до конца осмыслить красоту мессы. Но самого факта их существования уже достаточно, чтобы государство заботилось о сохранности литургии. Ведь субсидирует же оно лекции в Коллеж де Франс{135}, рассчитанные на очень небольшое число слушателей и безнадежно холодные по сравнению с полноценным воскрешением былых форм искусства в торжественной мессе. И если сравнить с исполнением по- [148] добных симфоний спектакли в наших театрах, тоже субсидируемых правительством, то мы увидим, что они отвечают весьма скудным литературным запросам. Но поспешим добавить: те, кто как в открытой книге читают средневековые символы, далеко не единственные, для кого живой собор — поющий, расписанный, полный скульптур — есть величайшее из зрелищ. Так можно чувствовать музыку, не зная законов гармонии, и хорошо помню, что Рёскин, рассуждая о духовных причинах, объясняющих расположение боковых алтарей в соборах, сказал: «Вы не в состоянии испытать очарование архитектурных форм, если не разделяете идей, которые их породили». Тем не менее, как все мы знаем, человек неученый, обычный мечтатель, приходит в собор и, не пытаясь ни во что вникнуть, просто, давая волю своим чувствам, испытывает впечатление, более смутное, конечно, но, быть может, не менее сильное. В качестве литературного свидетельства такого восприятия — отличного, разумеется, от восприятия мессы вышеупомянутым ученым, который бродит в соборе, как «в чаще символов, исполненных значений»{136}, но которое позволяет однако пережить в соборе во время службы неясное, но сильное чувство, я процитирую прекрасные строки Ренана под названием «Двойная молитва»{137}:

«Одно из прекраснейших религиозных зрелищ, какие еще можно увидеть в наши дни (а скоро увидеть их будет нельзя, если Палата депутатов примет обсуждаемый проект закона), — это старинный собор в Кемпере перед наступлением ночи. Когда тьма заполняет приде- [149] лы этого огромного сооружения, верующие обоих полов собираются в нефе и поют по-бретонски вечернюю молитву на простой и трогательный мотив. Весь собор освещают лишь две или три лампы. С одной стороны стоят мужчины, с другой — коленапреклоненные женщины, образуя как бы неподвижное море белых чепцов. Мужчины и женщины поют по очереди, и фразу, начатую одной стороной, заканчивает другая. Их пение необычайно красиво. Когда я услышал его, мне пришло в голову, что, с небольшими вариациями, оно может выражать любые состояния человека. Это навело меня на мысль о молитве, с определенными изменениями равно подходящей и для мужчин, и для женщин».

Между такой мечтательной задумчивостью, не лишенной своего очарования, и более осознанными радостями «знатока» религиозного искусства есть много промежуточных состояний. Вспомним Флобера, который рассматривает{138} — стремясь представить в современном осмыслении — один из прекраснейших обрядов католического богослужения:

«Священник обмакнул большой палец в миро и приступил к помазанию: умастил ей сперва глаза... затем — ноздри, с упоением вдыхавшие теплый ветер и ароматы любви; затем — руки, получавшие наслаждение от нежных прикосновений, и, наконец, подошвы ног, которые так быстро бежали, когда она жаждала утолить свои желания, и которые никогда уже не пройдут по земле».

Мы сейчас говорили о том, что почти все образы собора несут символический смысл. Но есть и ис- [150] ключения. Это фигуры тех, кто своими жертвованиями способствовал украшению собора и пожелал навеки сохранить в нем свое место, чтобы на балюстраде ниши или в углублении оконницы тихо присутствовать на богослужениях и безмолвно участвовать в молитвах in saecula saeculorum. В Лане даже быков, возивших на холм, где высится храм, материалы для строительства, зодчий вознаграждал за христианский труд, воздвигнув их изваяния у подножия башен: вы и сегодня можете видеть, как под гудящими колоколами, в неподвижном солнечном блеске «они вытягивают рогатые головы над огромным ковчегом, устремляя вдаль, к горизонту французских равнин, свои “внутренние мечты”». Ах, если они уцелели, что довелось им увидеть в этих полях, где весна теперь покрывает цветами одни могилы? Увы, самое большее, что могли получить здесь животные, — это право стоять вот так, под открытым небом, словно высываясь из гигантского Ноева ковчега, остановившегося здесь, как на горе Арарат, посреди кровавого потопа. С людьми обходились лучше.

Они входили в собор и занимали там навеки свое место, откуда и после смерти могли слушать мессу: одни — чуть приподнявшись в своей мраморной усыпальнице, где их взору открыто, как в Бру, плотное и нерушимое сплетение вокруг их имени эмблематических цветов и

сакральных инициалов и где они лежат, слегка повернув голову вправо или влево, в сторону Евангелия или Апостола, и сохраняют порой, как в Дижоне, свежие краски жизни даже в могиле; другие — [151] стоя в глубине витража, в пурпурных, ультрамариновых, лазоревых плащах, которые перехватывают свет солнца и, воспламеняясь, окрашивают его прозрачные лучи, чтобы внезапно выпустить их уже пестрыми бродить по расцвеченному ими нефу, в этом мягком рассеянном сиянии, в своей осязаемой нереальности, они остаются дарителями, заслужившими место для вечной молитвы. И все они хотят, чтобы Дух Святой, когда он спустится в церковь, узнал в них своих. Тут не только королевы или принцы со знаками своего достоинства — короной или цепью ордена Золотого руна. Здесь есть менялы, проверяющие пробу на монетах, скорняки, торгующие мехами (см. в книге Маля репродукции этих двух витражей), мясники, закалывающие быков, рыцари с гербами, скульпторы, высекающие капители. Великая безмолвная демократия — бочары, скорняки, лавочники, паломники, пахари, оружейники, ткачи, каменотесы, мясники, корзинщики, сапожники, менялы, — верующие, упрямо жаждущие присутствовать при литургии, со своих витражей в Шартре, Туре, Сансе, Бурже, Осере, Клермоне, Труа, Тулузе вы не услышите больше мессы, которую заслужили навечно, отдав на возведение храма большую часть своего достояния. Покойники не властны над живыми. А живые забывчивы и перестают чтить волю мертвых.

## Примечания

1

Пруст родился в 1871 году и умер в 1922-м; в пору написания данных текстов ему было около тридцати лет; он уже являлся автором ряда эссеистических и критических публикаций и одной книги художественной прозы — «Утехи и дни» (1896).

2

В 1906 г. Пруст выпустил в своем переводе и со своим предисловием еще одну книгу Дж. Рёскина — «Сезам и лилии», лекции о воспитании и образовании мужчин и женщин.

3

Эта тема — постоянная у Рёскина: ср. подзаголовок его ранней книги — «Камни Венеции, для тех немногих, кто еще интересуется камнями»; или же переведенные и цитируемые Прустом замечания в книге «Амьенская Библия» о пресыщенных туристах, равнодушно проезжающих через город с великолепным готическим собором. Культура, по мысли английского писателя, гибнет от того, что общество утрачивает к ней интерес.

4

Джон Рёскин. Искусство и действительность. Избранные страницы. М.: Типография А.И.Мамонтова, 1900. С. 29-30.

5

Справедливости ради отметим, что Гюго тоже не был совсем уж невнимателен к деталям, просто он приписывал им метафизическое, провиденциальное значение. Так, собор Парижской богородицы содержит крохотную по физическим размерам, но чрезвычайно многозначительную деталь, вбирающую в себя весь сюжет одноименного романа Гюго, — греческую надпись на стене: «ананке» («рок»).

6

См. об этом: Gilles Deleuze. Proust et les signes. Paris, P.U.F., 1964.

7

Я не счел, разумеется, возможным воспроизводить в этом томе многочисленные страницы, написанные мною о церквях для «Фигаро», — например, статью «Деревенская церковь» (хотя она, на мой взгляд, лучше многих других описаний, которые вам предстоит здесь прочесть). Те страницы вошли в текст «В поисках утраченного времени»<sup>{3}</sup>, и я не хочу повторяться. Для этого отрывка я сделал исключение лишь потому, что в книге «По направлению к Свану» он фигурирует не полностью и к тому же в кавычках, как образец того, что я писал в детстве. В четвертом же томе «В поисках утраченного времени» (еще не вышедшем из печати) публикация этого фрагмента в несколько измененном виде газетой «Фигаро» служит темой почти целой главы.

(Здесь и далее примечания автора. —Ред.).

Мог ли я думать, когда писал эти строки, что семь или восемь лет спустя этот молодой человек попросит у меня разрешения перепечатать на пишущей машинке мою книгу, будет учиться ремеслу авиатора под именем Марсель Сван, в котором он дружески соединит мое имя с фамилией одного из моих персонажей, и погибнет двадцати шести лет от роду при катастрофе своего аэроплана где-то в море близ Антиба!

Часть этого очерка печаталась в «Меркюр де Франс», предваряя перевод «Амьенской Библии». Мы выражаем глубокую признательность г-ну Альфреду Валлету, директору «Меркюр де Франс», который любезно дал разрешение переиздать в этом томе наше предисловие. Оно было и остается посвященным, в знак восхищения и благодарности, Леону Доде{18}.

Вот что пишет г-н Коллингвуд{19} об обстоятельствах, при которых Рёскин написал эту книгу: «Рёскин не был за границей с весны тысяча восемьсот семьдесят седьмого года, но в августе тысяча восемьсот восьмидесятого вновь почувствовал себя в состоянии путешествовать. Он отправился осматривать церкви на север Франции, объезжая старых знакомых — соборы Абвиля, Амьена, Бове, Шартра, Руана, а затем вместе с Северном и Барабансоном вернулся в Амьен, где и провел большую часть октября. Он писал новую книгу — «Амьенская Библия», — которая должна была стать по отношению к «Семи светочам архитектуры» тем же, чем «Отдых св. Марка» был для «Камней Венеции». Он не чувствовал себя в силах читать лекции для иностранцев в Честерфилде, но 6 ноября 1880 г., навещая давних друзей в Итоне, сделал там доклад об Амьене. Он забыл захватить свои записи, но это не помешало ему выступить с интересной и блестящей лекцией. Она представляла собой первую главу его новой работы «Амьенская Библия», задуманной как первый том исследования «Отцы говорили нам. Очерки по истории христианства <...>»

Отчетливо религиозный тон этого исследования был воспринят как проявление если не перемены авторских воззрений, то, во всяком случае, как очевидное развитие определенной тенденции, с некоторых пор заметно усилившейся у Рёскина. От стадии сомнения он перешел к признанию могучего и благотворного влияния глубокой веры: со своей теперешней позиции, ни на йоту не отступаясь от того, что было им некогда высказано против окостенелых верований и противоречивых упражнений в набожности, он, не выстраивая никакой определенной доктрины относительно будущей жизни и не принимая для себя догмы ни одной из сект, рассматривает богобоязненность и откровение Святого Духа как важнейшие факторы и побудительные причины, которые нельзя упускать из виду при изучении истории, ибо они суть основы цивилизации и проводники прогресса». (Коллингвуд. «Жизнь и труды Джона Рёскина». II, с. 206 и далее). Что касается подзаголовка «Амьенской Библии», о котором напоминает г-н Коллингвуд («Очерки по истории христианства для мальчиков и девочек, которых держали над купелью»), я хочу обратить ваше внимание на то, как он похож на другие подзаголовки Рёскина, например на подзаголовок «Флорентийских утр» («Простые этюды по христианскому искусству для путешествующих англичан») или еще больше на подзаголовок «Отдыха св. Марка» («История Венеции для редких путешественников, которые еще интересуются памятниками»).

Сердце Шелли, вырванное из пламени Хантом{21} на глазах у лорда Байрона во время сожжения тела. Г-н Андре Лебе (автор одного из сонетов на смерть Шелли) сделал для меня по этому поводу интересное уточнение. По его утверждению, не Хант, а Трелоуни вырвал из огня сердце Шелли, причем сильно обжег руку. Я сожалею, что не могу опубликовать здесь любопытнейшее письмо г-н Лебе. Оно в точности воспроизводит следующий отрывок из воспоминаний Трелоуни: «Байрон попросил меня сохранить для него череп Шелли, но, вспомнив, что он уже превратил один череп в кубок для питья{22}, я не захотел, чтобы череп Шелли подвергся подобному осквернению». Накануне, когда происходило опознание тела Уильямса, Байрон сказал Трелоуни: «Дайте мне взглянуть на челюсть, я могу по зубам узнать человека, с которым мне приходилось беседовать». Однако, придерживаясь рассказа Трелоуни и не принимая за чистую монету бессердечие, которое Чайльд Гарольд охотно демонстрирует перед Корсаром, надо вспомнить, что несколькими строками ниже Трелоуни, повествуя о сожжении тела Шелли, сообщает: «Байрон не смог выдержать этого зрелища и вплавь добрался до «Боливера»».

См. очаровательный портрет св. Мартина{25} в книге первой «Амьенской Библии»: «Он никогда не отказывается от дружеской чарки, он покровитель честного бражничества. Запах вашего фаршированного гуся на праздник св. Мартина всегда достигает его ноздрей, и для него священны последние теплые лучи уходящего лета».

Трапезы, о которых упоминает Рёскин, не обходятся без некоторых церемоний. «Однажды св. Мартин обедал за первым столом мира, а именно у императора и императрицы Германии, и вел себя весьма любезно, не то что какой-нибудь святой в духе Иоанна Крестителя. Император, разумеется, сидел от него слева, а императрица справа, все было как полагается» («Амьенская Библия», гл. I, §30).

Протокол, на который намекает Рёскин, не имеет ничего общего с протоколом грозных хлебосолов, чересчур склонных к формализму, чей прообраз, как мне кажется, навеки запечатлен в следующих строках св. Матфея{26}: «Царь увидел там человека, одетого не в брачную одежду; и говорит ему: “друг! Как ты вошел сюда не в брачной одежде?” Он же молчал. Тогда царь сказал слугам: “связав ему руки и ноги, возьмите его и бросьте во тьму внешнюю”».

Возвращаясь к такой трактовке фигуры святого, который «не тратит даже вдоха на унылые увещания», надо сказать, что Рёскин не единственный, кто изображает в подобном ключе своих любимых святых. Посмотрите, насколько пророки Карлейля или даже простые пасторы Дж. Элиот{27} отличаются от святого Фирмина{28}, который буйствует и кричит, как бесноватый, на улицах Амьена, оскорбляет, призывает, увещевает, крестит и т.д. Вспомните Нокса{29} у Карлейля: «Что мне особенно нравится в Ноксе, так это юмористическая жилка. Это был человек смелый, честный, относившийся к людям по-братски, как к великим, так и к малым, и искренний в своей симпатии и к тем, и к другим, он курил трубку из Бордо у себя дома в Эдинбурге, был весел и общителен. Глубоко ошибаются те, кто воображает Нокса мрачным фанатиком, крикливым и иступленным. Вовсе нет: это был самый уравновешенный человек на свете. Практичный, осмотрительный, терпеливый и т.д.» Точно так же и Бёрнс «разговаривал, как правило, весело, в обществе необычайно мило шутил, смеялся, был здравомыслящим и сердечным человеком. Он никогда не отличался угрюмостью и был способен на самую очаровательную любезность, самые шумные взрывы веселья и т.д.» И Магомет был «искренен, серьезен, но при этом любезен, радушен, общителен, даже шутлив, и умел к тому же заразительно смеяться». Карлейль любит упоминать о том, как смеялся Лютер (Карлейль. «Герои»).

А почитайте у Элиот о мистере Эрвайне в «Адаме Биде», о мистере Джилфиле в «Сценах из жизни духовенства», о Фэрбразере в «Миддлмарче» и т.д.

«Я вынужден признать, что мистер Джилфил не спросил у миссис Фрипп, почему она не была в церкви, и не приложил ни малейших усилий к ее духовному воспитанию. Зато на следующий день он послал ей большой кусок сала <...>. Из этого вы можете заключить, что наш викарий не блистал в исполнении духовных обязанностей, подобающих его званию, и, по правде говоря, лучшее, что я могу сказать на его счет, это что он старался исполнять их быстро и немногословно». Он забывал снять шпоры, поднимаясь на кафедру, и почти не произносил проповедей. Тем не менее ни один викарий не был так любим своей паствой и не оказывал на прихожан лучшего влияния, чем он. «Фермеры особенно любили общество мистера Джилфила, и не только потому, что он, покуривая трубку, приправлял рассказы о приходских делах веселыми шутками <...>. Главным развлечением этого пожилого господина теперь, когда дни охоты для него миновали, было ездить верхом. Общество мистера Джилфила было приятно не только фермерам Шеппертона, он был желанным гостем в лучших домах этих краев. Если бы вы только видели, как он ведет к столу леди Ситуэлл (как святой Мартин — императрицу Германскую), и слышали, как он беседует с ней в духе свойственной ему тонкой и изысканной галантности! <...>» («Роман о мистере Джилфиле»). «Что касается пастора мистера Джилфила, пожилого господина, который курил очень длинные трубки и читал очень короткие проповеди...» («Испытания преподобного Амоса Бартона»{30}). «Мистер Эрвайн явно не имел ни возвышенных склонностей, ни религиозного рвения и считал чистой потерей времени говорить о догматах веры и пробуждении христианского духа старому папаше Тафту или кузнецу Крэнейджу. Он не отличался ни трудолюбием, ни самоотречением, ни особой щедростью при раздаче милостыни и в вопросах веры был человеком достаточно широких взглядов. Его внутренние пристрастия были скорее языческими <...>. Зато его отличало то христианское милосердие, которым зачастую не обладали многие прославившиеся своей добродетелью люди. Он был снисходителен к провинностям ближнего и не склонен предполагать дурные намерения <...>. Если бы вы повстречали его, восседающего на серой кобыле, в окружении бегущих рядом собак, с добродушной улыбкой на лице <...>. Влияние мистера Эрвайна на своих прихожан было куда полезнее, чем влияние мистера Райда, который требовал жестко придерживаться доктрины Реформации, сурово осуждал плотские вожделения и был чрезвычайно учен. Мистеру Эрвайну все это было совершенно несвойственно, зато он был такой проникательный! Он понимал собеседника с полуслова, вел себя с фермерами как джентльмен <...>. Он не был блестящим проповедником, однако все, что им говорилось, могло сделать вас мудрее, если удерживалось в вашей памяти». («Адам Вид»).

13

Ср. «Praeterea»: «В тот послеполуденный час, когда современный фешенебельный путешественник, выехавший утренним поездом с вокзала Черинг-Кросс в Париж, Ниццу или Монте-Карло и уже слегка оправившийся от морской болезни и от драки за билеты в Булони, начинает поглядывать на часы, прикидывая, далеко ли еще до амьенского буфета, его ожидает разочарование и досада от бессмысленной остановки на мелкой промежуточной станции, где он читает название «Абвиль». Когда поезд наконец тронется, он сможет увидеть, если полюбопытствует оторвать взор от своей газеты и взглянуть в окно, две квадратные башни, темнеющие над верхушками ив и тополей, буйно разросшихся на болотистой почве, по которой он проезжает. Быть может, этот мимолетный взгляд откроет ему то, что он издавна мечтал увидеть, и я не знаю, удастся ли мне объяснить даже самому чуткому читателю, какое влияние оказали эти башни на мою собственную жизнь... Ибо мысль моя всегда была сосредоточена вокруг трех центров: Руана, Женевы и Пизы... А Абвиль — это как бы предисловие к Руану, истолкование его... Мгновения самого острого счастья я пережил в горах. Но за чистое и радостное наслаждение подъезжать к Абвилю летом, в ясный предвечерний час, выскакивать из экипажа во дворе гостиницы «Эроп» и бегом бежать по улице к церкви святого Вульфрана, пока солнце еще не покинуло ее башни, стоит дорожить воспоминаниями до конца. Все, что я могу сказать о Руане и Руанском соборе, найдет свое место, если мне отпущено еще время, в книге «Отцы говорили нам».

Зачем я привожу в этом очерке столько цитат из Рёскина, не имеющих отношения к «Амьенской Библии», я сейчас объясню. Прочсть

только одну книгу писателя — то же самое, что встретиться с ним всего один раз. Беседуя с человеком единожды, мы можем заметить в нем некие своеобразные черты. Но счесть их характерными и определяющими можно только в том случае, если они будут проявляться в различных обстоятельствах. Для писателя, равно как для музыканта или художника, такое многообразие условий, позволяющее выявить как бы путем эксперимента основные для них черты личности, — это совокупность их произведений. Мы узнаем во второй книге, в другой картине те особенности, которые при первом знакомстве можно было счесть связанными с темой в той же мере, что и с индивидуальностью творца. При сопоставлении разных произведений мы обнаруживаем общие черты, сочетание которых и образует духовный образ автора. Сопровождая сноской цитируемые мною отрывки из «Амьенской Библии» всякий раз, когда они по какой-то аналогии, пусть даже очень далекой, вызвали у меня в памяти другие произведения Рёскина, и приводя в примечаниях вспомнившиеся мне отрывки, я старался дать возможность читателю попасть в общество Рёскина словно бы не впервые, как если бы он уже имел случай с ним побеседовать и потому может распознать в его высказываниях то, что является для него постоянным и главным. Я хотел таким способом снабдить читателя как бы самодельной памятью, куда я поместил воспоминания о других книгах Рёскина, — своего рода резонатором, где текст «Амьенской Библии» получил бы какие-то отголоски, порождая эхо родственных созвучий. Конечно, это эхо будет перекликаться со словами «Амьенской Библии» не так, как это происходит в памяти, сложившейся естественным путем, где оно катится к нам от горизонтов, то далеких, то близких и обыкновенно скрытых от нашего взора, для которых сама жизнь день за днем отмеряла дальность расстояния. Этим отголоскам, чтоб слиться со словом, по ассоциации вызвавшим их из забвения, не приходится здесь преодолевать мягкую плотность разделяющей их атмосферы, протяженность которой равна нашей жизни и которая есть сама поэзия воспоминания.

По сути дела, помочь читателю ощутить воздействие этих неповторимых черт, показать ему их в ином проявлении, дабы он сам мог счесть их глубоко присущими гению данного писателя, и должно быть главной частью задачи любого критика.

Если критик уловил эти черты и помог уловить их другим, то его миссия практически выполнена. Если же не уловил, то он может написать сколько угодно книг о Рёскине — «человек, писатель, пророк, художник, значение творчества, теоретические ошибки», — но все его построения, до каких бы высоких сфер они ни поднялись, останутся в стороне от темы: они могут вознести до облаков литературное положение самого критика, но для понимания писателя не будут стоить и одного, пусть даже совсем легкого, но верно схваченного оттенка.

Я считаю, однако, что критик должен затем пойти дальше. Ему надлежит попытаться воссоздать неповторимую духовную жизнь писателя, привлеченного совершенно особыми формами реальности, глубина постижения которых измеряется силой его вдохновения, а возможностью творческого воплощения — степенью таланта, понять его мораль и тот инстинкт, который побуждает его рассматривать эти формы реальности в аспекте вечности (какими бы частными они ни казались нам с вами) и приносить в жертву ради внутренней необходимости их выявить и потребности их воспроизвести — дабы сделать их видение долговечным и ясным, — все удовольствия, все обязанности и даже саму свою жизнь, которая имеет для него смысл лишь как способ вступить с ними в соприкосновение и ценность не большую, чем может иметь для физика инструмент, необходимый для его опытов. Мне нет нужды говорить, что эту вторую миссию критика я даже и не пытался выполнить в этом маленьком очерке, который полностью удовлетворит мои притязания, если вызовет у кого-то желание прочесть Рёскина и вновь взглянуть на несколько соборов.

14

Ср. в «Praeterita» впечатление от медленного движения прилива и отлива вдоль ступеней дворца Даниелли в Венеции.

15

Рёскин имеет в виду автора «Идеального рыбака» (Лондон, 1653) Исаака Уолтона, знаменитого удильщика рыбы на Дове, родившегося в 1593 году в Стреффорде и умершего в 1683.

16

Уже в «Современных художниках», тридцатью годами раньше, Рёскин говорит о «безмятежной простоте и грации амьенских тополей».

17

Вам тогда, быть может, как и мне, повезет (даже если вы не найдете указанную Рёскином дорогу) увидеть, как собор, который издали кажется просто каменным, внезапно преображается и — когда солнце пронизывает его изнутри, делая видимыми и нематериальными его лишённые изображения витражи, — протягивает к небу меж своих каменных столпов гигантские и бесплотные огненные видения с примесью зеленого золота. Вы можете также отыскать неподалеку от скотобоен то место, откуда открывается вид, запечатленный на рисунке «Амьен, день Всех Усопших»{35}.

Ср. «Две тропы»: «Эти статуи (на западном фасаде Шартрского собора) долго и справедливо считались типичными образцами самого высокого искусства двенадцатого или начала тринадцатого века во Франции; в самом деле, они отличаются достоинством и тонким очарованием, которыми не обладают в большинстве своем произведения более ранние. Отчасти это связано с подлинным благородством черт, но главным образом — с суровым изяществом ниспадающих складок тончайшей драпировки и с тщательно продуманной композицией, где каждая деталь орнамента мягко гармонирует со всем остальным. Кроме того, сила их воздействия на некоторые типы религиозного сознания объясняется их очевидной ненатуральностью — я ее не хвалю, преувеличенная худоба тела и неестественность позы, бесспорно, являются недостатками, однако это недостатки благородные, они придают статуям странный вид, точно эти статуи являются непосредственной частью самого здания и даже поддерживают его, но не как греческая кариатида — без усилия — или как кариатида Возрождения — с усилием мучительным или сверхчеловеческим, а как если бы весь трагизм, таящийся в торжественном безмолвии, весь перевозогаемый с дрожью в сердце ужас перед земной жизнью воплотились бы в формы вечного мрамора, словно Дух отдал нам, чтобы поддерживать на земле столпы храма, всю смятенность и терпение че ловеческой природы, которые уже не нужны душе на небе. Таково трансцендентальное толкование значения этих скульптур.

Я не настаиваю на нем. Единственное, что я хочу подчеркнуть, это то, что в них есть и правда, и жизнь. Все они являются портретами—в большинстве своем, думаю, людей неизвестных, — но в том, что это портреты, сомневаться невозможно; если моделью для них послужил не тот человек, которого они номинально изображают, то во всяком случае это был человек реальный, живой, чьи черты могли в пределах правдоподобия соответствовать чертам какого-нибудь короля или святого. Полагаю, что многие из скульптур все же полностью соответствуют своему живому оригиналу; одна, например, изображает королеву, которая наверняка славилась при жизни блестящими черными глазами. Скульптор вырезал глаза очень глубоко, и они до сих пор блестят для нас в ее улыбке.

Есть еще одна вещь в этих статуях, к которой мне хотелось бы особо привлечь ваше внимание, — это форма сочетания лепного цветочного орнамента с их вертикальными линиями.

Здесь перед нами высшая сложность и богатство кривых рядом с чистыми и изящными параллельными линиями, причем и те, и другие оказываются и красивее, и интереснее в таком соседстве; есть в нем, однако, и значение более глубокое, нежели простой эффект композиции, — значение, о котором скульптор не подозревал и которое тем более ценно, что было вложено им в свой труд бессознательно. Я имею в виду тесную связь между красотой низшей природы, воплощенной в животных и цветах, и красотой природы более возвышенной, воплощенной в формах человеческого тела. Вы никогда не найдете этого в греческом искусстве. Греческие статуи всегда стоят в одиночестве, их форму подчеркивают белые каменные поверхности или темная глубина фона, в их сердце не было места миру низшей природы, презираемой ими и изгоняемой во мрак безвестности. Здесь же задрапированная статуя в своем венце и белых одеждах, со всем богатством творения подле нее, кажется самым воплощением христианского духа — воплощением, более слабым и напряженным по форме, зато более чистым.

Первые признаки перерождения мгновенно станут для вас очевидны, если вы сравните одну из этих статуй с западного фасада Шартрского собора с мадонной, стоящей при входе в южный трансепт в Амьене.

Эта мадонна с окружающей ее резьбой знаменует кульминацию готического искусства XIII века. Со времен Шартра скульптура заметно прогрессировала, становясь с каждым днем все более искренней и нежной, все более суггестивной. Кстати, старый девиз Дугласа «Нежность и правда» может быть принят всеми нами как в искусстве, так и в других делах. Можете поверить, первый общий признак всякого великого искусства — это нежность, второй — правда. Я с каждым днем убеждаюсь в этом все больше и больше: неисчерпаемая нежность есть истинный дар и достояние всех подлинно великих людей. Этот дар, несомненно, предполагает известное презрение к вещам низменным и придает его обладателю суровый и высокомерный вид в глазах людей черствых, глупых и вульгарных, вид, ужасающий их, если они способны ужасаться, и ненавистный для них, если они не способны ни на что более высокое, чем ненависть. Дух Данте — великое воплощение этого дара. Я назвал первым достоянием нежность, а вторым правду, потому что нежность заключена в природе человека, а правда — в приобретенных привычках и знаниях; любовь идет первой как по своему достоинству, так и по времени, она всегда чиста и цельна, правда — в том, что есть в ней лучшего — совершенна.

Но вернемся к нашей статуе: вы видите, что оформление ее в точности такое же, как в Шартре. Строгая, ниспадающая складками драпировка оттенена с обеих сторон богатым цветочным орнаментом, но в этой статуе уже есть жизнь, она не бездвигна, как негнувшийся столб, а склоняется вперед из своей ниши, и цветочный орнамент, вместо традиционной гирлянды, представляет собой изысканное убранство из боярышника. В целом, однако, все произведение, хотя оно и является как по замыслу, так и по стилю в высшей степени характерным для обновленного искусства своей эпохи, в некоторых более тонких вещах уступает скульптурам Шартра. Ее создатель, хотя и принадлежал к более передовой школе, обладал, как личность, душой менее возвышенной, чем скульптор, который творил в Шартре. Но я не располагаю временем указывать сейчас на все те тонкие отличия, по которым сужу об этом.



Итак, наша статуя знаменует наивысший расцвет готического искусства, так как издавна и до сих пор внимание художников было прочно приковано к достоверности: они продвигались вперед от цветка к цветку, от форме к форме, от лица к лицу, непрерывно обогащаясь знанием и достигая все большего и большего правдоподобия и, следовательно, большей силы и изящества. Но на этой точке в их идеале произошла роковая перемена. Со статуи они перенесли свое внимание главным образом на ее нишу и с цветочного орнамента — на его окружение. («Две тропы», § 33-39.)

19

Уступающий в очаровании боярышнику Буржа. Буржский собор — это собор боярышника. (Ср. «Камни Венеции»: «Архитектор Буржского собора любил боярышник и увил им весь фасад. Это окаменевший, как Ниоба{37}, май. Вы могли бы нарвать этот боярышник, не боясь уколоться».)

20

Заметьте, что спокойствие есть самое возвышенное качество искусства». («Сопоставление Микеланджело и Тинторетто», § 219. Здесь сравниваются ангелы делла Роббиа и Донателло, «внимательные к тому, что они поют, или даже охваченные восторгом, ангелы Бернардино Луини{38}, робкие и вдумчивые, и ангелы Беллини, среди которых даже самые юные поют так же спокойно, как прядут свою нить Парки».)

21

Ср. «Флорентийские утра»: «Но я хочу для начала дать вам добрый совет: платите лучше своему провожатому или ризничьему, который показывает вам собор. Он сполна отблагодарит вас за эти двадцать су... Среди моих знакомых на пятьдесят человек, готовых писать мне письма, полные нежных чувств, хорошо если найдется один, готовый дать мне двадцать су. Так что буду вам весьма признателен, если вы дадите мне по двадцать су за каждое из этих писем, хотя вы даже не подозреваете, сколько труда я потратил на то, чтобы сделать их в ваших глазах достойными этих двадцати су».

22

И на которую глядят они: я и сейчас вижу, как люди, спеша к поднявшейся от прилива Сомме и проходя мимо портала, знакомого им, впрочем, давным-давно, поднимают взор к «Звезде морей».

23

Начатые 3 июля 1508 г., эти 120 сидений были закончены в 1522 г., в день св. Иоанна. Церковный сторож даст вам спокойно побродить среди жителя-бытия изображенных на них персонажей, чьи позы, оттенки, потертые плащи и могучее сложение демонстрируют крепость и красоту дерева, славят его мягкость. Вы увидите здесь шествующего по перилам Иосифа, фараона, спящего на перегородке, где разворачиваются картины его сна, а чуть ниже, на выступах, расположились гадатели, пытающиеся этот сон истолковать. Сторож позволит вам потрогать без всякого для них ущерба длинные деревянные струны, и вы услышите звук почти музыкальный, свидетельствующий об их удивительной прочности и тонкости.

24

Мадемуазель Мэри Нордлинджер{46}, выдающаяся английская художница, показала мне письмо Рёскина, где «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго назван уродом французской литературы.

25

Вы, вероятно, удивлены тем, что я говорю о Горации как о человеке верующем. Люди мудрые знают, что он мудр, люди искренние знают, что он искренен. Но люди набожные из-за недостатка внимания к нему не знают, что он был набожен. Серьезным препятствием к пониманию этого стало то обстоятельство, что в школе вас заставляли сочинять стихи по-латыни с неизбежным употреблением слова «Juripiter» при упражнениях в дактиле. Поэтому вам всю жизнь потом кажется, что Гораций прибегал к этому слову только в тех случаях, когда ему нужно было найти дактилическое окончание. Обратите внимание на его заверения в своем благочестии: «Dis pieta mea, et musa, cordi est...»{50} («Долина Арно», гл. IX, § 218, 219, 220, 221 и далее). Или: «Гораций не менее искренен в своей набожности, чем Вордсворт{51}, но всякая способность понимать честных классических поэтов отнята у большинства наших джентльменов еще в школе механическими упражнениями в версификации. На протяжении всей жизни они не могут отделаться от мысли, что все стихи на свете были написаны исключительно как упражнение и что «Минерва» — это не более чем слово, которое удобно ставить в гекзаметре

предпоследним, а «Юпитер» — последним. Нет ничего более ошибочного... Гораций посвящает свою любимую сосну Диане, слагает осенний гимн Фавну, дирижирует исполнением гимна Аполлону, который поет знатная римская молодежь, и говорит крестьянской девочке, что Боги будут любить ее, несмотря на то, что ей нечего им преподнести, кроме горсточки соли и муки, — точно так же серьезно, как английский джентльмен говорит о христианской вере английским детям в светлые минуты» («Царица воздуха», I, 47, 46). И наконец: «Вера Горация в дух источника Бандузии{52}, в Фавна своего холма и в покровительство великих Богов была постоянной, глубокой и действенной» («Fors Clavigera», Письмо XCII, III).

26

Ср. «Praeterita», I, XII: «Я мысленно люблюсь тем, каким бы я мог быть, если бы в то время любовь была со мной, а не против меня, если бы я познал радость дозволенной любви и был ободрен ее благосклонностью и восхищением». Мы и здесь встречаем мысль о том, что страдание — вероятно, потому, что оно есть форма эгоизма — является препятствием к полноценному использованию наших способностей. То же и в «Амьенской Библии»: «Все препятствия, какие чинятся нам искушением или скорбью», и в предисловии к «Стрелам охотника»: «Ни одно слово из тех, что я сказал своей стране, не было искажено корыстью или ослаблено страданием». Недаром во фразе, которая нас интересует, горести стоят рядом с заблуждением, как в процитированных сейчас отрывках —искушение рядом со скорбью и корысть — со страданием. «Нет людей более легкомысленных, чем умирающие», — говорил Эмерсон. С другой стороны, оценивая чувствительность Рёскина, цитату из «Praeteria» («...каким бы я мог быть, если бы любовь в то время была со мной...») следует сопоставить с его письмом к Россетти{53}, опубликованным г-ном Барду{54}: «Если вам скажут, что я черств и холоден, будьте уверены, что это неправда. У меня нет ни друзей, ни возлюбленных, это действительно так, однако я не могу читать без слез эпитафию спартанцам, погибшим при Фермопилах, и в одном из ящиков моего стола уже восемнадцать лет хранится перчатка, которая мне до сих пор очень дорога. Но если, напротив, вы вдруг решите, что я необычайно добр, вы ошибетесь точно так же, как те, кто имеет обо мне мнение прямо противоположное, единственные мои радости — это смотреть, думать, читать и делать других людей счастливыми в той мере, в какой я могу, не поступаясь собственным благом.»]

27

Ср. «Царица воздуха»: «Я много любил, и в любви моей не было эгоизма, — оттого утренний свет еще виден мне на холмах; поверьте мне, и вы будете потом счастливы, что поверили мне!»

28

Ср. «Оливковый венок»:

«Греки сами на глиняных горшках и амфорах изображали Геракла убивающим львов».

29

Вероятно, намек на строку Вергилия: «Nec magnos metuent armenta leones»{58}.

30

Книга пророка Исаии, XI, 9.

31

Евангелие от Матфея, XXIV, 36.

32

Ср. Боссюэ. «Восхождения к таинствам»{59}: «Попробуем сдерживать резвые скачки наших стремительных мыслей — в каком-то смысле, это будет то же, что командовать птицами небесными; обуздывать в себе порывы буйного гнева значит укрощать львов».

33

Гюисманс{60} пишет: «Евангелие требует не путать св. Иуду с Иудой Искарриотом, однако это постоянно случалось; из-за сходства его

имени с именем предателя христиане в средние века не признавали его... Он нарушает молчание лишь однажды, чтобы задать Христу вопрос о его предназначении, но Христос отвечает уклончиво, а попросту говоря, не отвечает вовсе». Далее Гюисманс говорит о «печальной славе, которую принес ему его тезка Иуда» («Собор»).

34

Евангелие от Матфея, XVII, 5.

35

Евангелие от Матфея, XXI, 7.

36

Эта апострофа<sup>{61}</sup> позволяет, несмотря на чисто внешние аналогии — «Исайя возвестил консерваторам своей эпохи», «еврейский торговец царь Соломон накопил одно из самых крупных состояний своего времени...» («Последнему, что и первому»), — понять, насколько гений Рёскина отличается от гения Ренана. По поводу тех же самых слов «сын Давидов», Ренан говорит: «Род Давида давно угас к тому времени. Иисус, однако, принял это звание, без коего не мог рассчитывать на успех, потом, судя по всему, оно ему стало приятно...» Различие позиций Рёскина и Ренана проявляется здесь в мелочи. Но когда речь идет о трактовке длинных версетов, оно углубляется. Известно, как пышно обставляет Рёскин в «Оливковом венке» («Орлиное гнездо») и, главное, в «Сезаме и Лилиях» («О садах цариц». Чтение II) приводимые им слова Христа из Евангелия от Луки (IX, 58): «Иисус сказал ему: лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет где преклонить голову». С чудесной изобретательностью комментируя Евангелие с помощью географии и истории (разумеется, в известной степени гипотетических) и придавая таким образом жизненную достоверность малейшим словам Христа, как бы полностью отлитым по форме мест и обстоятельств бесспорно реальных, Ренан, чью интерпретацию интересно сопоставить с интерпретацией Рёскина, усматривает в этом стихе св. Луки как бы намек на то, что Иисус уже начинал испытывать некоторую усталость от своей бродячей жизни («Жизнь Иисуса»<sup>{62}</sup>). Как мне представляется, такая трактовка — не выходящая, разумеется, из-под контроля изысканного чувства меры и особого благоговейного такта — таит в себе зачатки той специфической иронии, которая переводит в злободневный и приземленный план священные или классические тексты. Книги Ренана — это, несомненно, сочинения великие, отмеченные печатью гения. Но временами можно заметить, как в них едва уловимо намечается нечто вроде «Прекрасной Елены»<sup>{63}</sup> христианства.]

37

Ср. описание капителей Дворца дождей («Камни Венеции»).

38

Ср. Вольней<sup>{64}</sup>, «Путешествие в Сирию».

39

Ср. Эмиль Маль<sup>{65}</sup>. «Религиозное искусство в XIII веке»: «Непокорность воспринималась в средние века только в одном смысле: как неповиновение церкви. Круглый витраж в соборе Парижской Богоматери (такого рода маленькие сценки почти идентичны в Париже, в Шартре, в Амьене, в Реймсе) дает любопытную деталь: на голове у человека, послушавшегося епископа, остроконечный еврейский колпак. Евреи, которые вот уже столько веков отказываются внять слову Евангелия, как бы символизируют здесь неповиновение и упрямство».

40

«Песнь Песней Соломона», VII, 1. Предыдущая цитата — из «Послания к Ефессянам», VI, 15.

41

В «Амьенской Библии» Рёскин пишет: «В те времена не говорили глупостей о плачевных последствиях неразборчивого милосердия. Под Милосердием мы видим Скупость с сундуком денег — образ современный, общий для англичан и для амьенцев, божественный плод шерстяной мануфактуры». Ср. «Удовольствия Англии»: «Идеальное Милосердие Джотто в Падуе»<sup>{67}</sup> преподносит Господу на ладони свое сердце; оно попирает ногами мешки с золотом и отдает лишь зерно и цветы, на западной паперти в Амьене оно довольствуется

тем, что одевает нищего в кусок сукна с городской мануфактуры». То же сопоставление делает — совершенно независимо, разумеется — и Эмиль Маль: «Милосердие, протягивающее Богу свое пылающее сердце, несомненно, родом из страны св. Франциска Ассизского. Милосердие, которое отдает бедным свой плащ, родом из страны св. Винсента де Поля{68}». Ср. в «Камнях Венеции» многочисленные истолкования фигуры Милосердия.

42

Ср. эти слова с выражением Ахилла «Царь, пожиратель народа» («Иллиада», I), которое Рёскин комментирует так: «У меня нет слов, чтобы передать удивление, охватывающее меня всякий раз, когда при мне говорят о королевской власти так, будто государство — это личная собственность короля, а подданные — стадо баранов, которых можно купить, продать и чьим мясом король может питаться, словно гневное определение Ахилла «пожиратели народов» относится ко всем монархам без исключения и расширение королевских территорий означает то же самое, что увеличение земель частного лица» («О царских сокровищах»).

43

Евангелие от Луки, X, 5.

44

Книга пророка Иезекииля, I, 16.

45

Книга пророка Даниила, VI, 22.

46

Книга пророка Иоиля, I, 7 и II, 10.

47

Книга пророка Амоса, IV, 7.

48

Книга пророка Аввакума, II, 1.

49

Книга пророка Софонии, II, 15; I, 12; 11,14.

50

Рёскин, подойдя к этому порталу, говорит: «Если вы согласны идти со мной, моя добрая протестантка читательница, то ведите себя учтиво и будьте любезны вспомнить, что никогда ни один культ женщины, живой или мертвой, еще не повредил человечеству, тогда как культ денег, культ парика, культ треугольной шляпы с перьями принесли и приносят намного больше зла и в тысячу раз больше оскорбляют Бога Неба, Земли и Звезд, чем все самые нелепые и милые заблуждения его наивных детей относительно того, что Пресвятая дева может, хочет, делает или терпит ради них».

51

«Это поистине “Труды и дни”{70}, — говорит г-н Маль об этих каменных календарях. Доказав их византийское и римское происхождение, он продолжает: «На этих небольших картинках, в этих прелестных французских Георгиках, человек совершает вечные действия». Вместе с тем, он показывает и реалистическую сторону этих произведений, их местный колорит: «У стен маленького средневекового города

сразу же начинаются поля... с прекрасным ритмом вергилиевских трудов. Колокольни Шартра Рёсняются над хлебами всего района Бос, и Реймский собор высится над виноградниками Шампани. Из апсиды собора Парижской Богоматери были некогда видны луга и леса; скульпторы, создавая сцены деревенской жизни, находили источник вдохновения совсем рядом». И далее: «Все это просто, значительно, близко человеку. Тут нет пошловатых Граций с античных фресок: никаких собирающих виноград амуров, никаких крылатых духов, занятых жатвой. Здесь не танцуют на празднике Весны очаровательные флорентийские богини Боттичелли{71}. Здесь человек в одиночестве борется с природой. В этом произведении столько жизни, что по прошествии пятисот лет оно все еще способно нас волновать».

52

Книга пророка Исаии, XI, 5.

53

В «Лекциях об искусстве», касаясь мрачных реалистических образов страдающего Христа, Рёскин говорит: «Попытайтесь представить себе, сколько времени и сколько мучительных и трепетных душевных переживаний было потрачено впустую нежными, деликатными женщинами христианского мира за последние шестьсот лет, когда они рисовали себе под влиянием подобных картин эти телесные муки, давным-давно минувшие, которые только из-за того, что они выстраданы существом божественным, вряд ли могут быть сочтены более тяжкими, чем муки любого человека под пыткой. А теперь постарайтесь оценить, насколько было бы полезнее для справедливости и благоденствия на земле, если бы этим же самым женщинам объяснили глубокий смысл последних слов, сказанных им Господом: «Дщери иерусалимские, не плачьте обо мне, но плачьте о себе и о детях ваших»{72}, и они научились бы обращать свою жалость на страдания солдат на поле боя, на муки детей, умирающих медленной смертью от голода, на агонию людей, которые и в нашей мирной жизни лишены необходимой пищи, образования, помощи, которые просыпаются на краю могилы, чтобы узнать, как они должны были бы жить, на ужасное страдание тех, чья вся жизнь, а не только ее завершение, есть, по существу, смерть, тех, для кого рождение было проклятием и для кого недоступные их разумению слова «прах к праху» заменяют все, что содержится для нас в благословении. Вы столько плакали у Его ног и стояли у Его креста, но ведь они-то всегда рядом с вами, они, а не Он!»

Ср. в «Амьенской Библии» строки о св. Женевьеве{73}: «Тысячи благочестивых молодых девушек, не попавших ни в один календарь, загубили свою жизнь, проведя ее в постоянной скорби — Бог веда ет почему, ибо мы этого не ведаем; но, была, во всяком случае, одна, которая не вздыхала о мученичестве и не исходила в терзаниях, но стала Башней Стада (Книга пророка Михея, IV, 8) и возвела для него пристанище».

54

Евангелие от Луки, X.

55

Читатель увидит, я думаю, некоторую родственную связь между мыслью, выраженной здесь Рёскином (начиная со слов «Во все времена и по сей день...»), и теорией божественного Вдохновения в главе III («Он не будет наделен более высокими способностями или призван к новой миссии. Он будет одарен вдохновением... в меру таланта своей природы»), а также следующим замечанием: «Форма, которую приняла впоследствии идея монашества, была связана с <...> куда более, нежели с изменением, внесенным христианством в идеал человеческой добродетели и счастья». На этой последней мысли Рёскин часто останавливается особо, подчеркивая, что вера язычников в Юпитера ненамного отличается от той веры, которая для христиан... и т.д. Кстати, в этой же главе III «Амьенской Библии» коллегия авгугов и жреческий институт весталок сравниваются с христианскими монашескими орденами. Хотя эта мысль имеет очевидную связь с предыдущими и как бы подкрепляет их, это тем не менее мысль новая. Непосредственно от нее Рёскин приходит к идее набожности Горация и в принципе ко всем подобным теориям. Но главное, она теснейшим образом связана с идеей преемственности эстетической традиции, которая не обрывается с переходом человечества к христианству. Теперь, когда мы, перебирая звено за звеном, подошли к мысли, совершенно отличной от той, с которой начали (хотя она и не была нова для нас), стоит задуматься, не эта ли теория преемственности греческого искусства от метоп{75} Парфенона до мозаик собора св. Марка и Амьенского лабиринта (теория, которую, он, быть может, только потому считал истинной, что она представлялась ему красивой) и привела Рёскина, распространявшего эту чисто эстетическую концепцию на религию и историю, к идее рассматривать коллегия авгугов как подобие бенедиктинского ордена, поклонение Геркулесу как модель поклонения св. Иерониму и т.д.

Но коль скоро христианская религия мало отличается от религии греческой (вспомним отрывок: «... более, нежели с изменением, внесенным христианством в идеал человеческой добродетели и счастья»), то с точки зрения логики можно и не разделять так настойчиво религию и мораль. Есть нечто большее в этой новой идее, независимо от того, что натолкнуло на нее Рёскина. Это одна из тех мыслей, весьма для него характерных, которые не являются в полном смысле философскими, не входят ни в какую систему и с позиции чисто логического рассуждения могут быть сочтены ошибочными, но которые сразу же поражают каждого, кто способен по особому оттенку мысли — как рыбовод по цвету воды — угадать ее глубину. Я назову в числе таких рёскинских идей, которые могут показаться глубоко устарелыми умам плоским, не умеющим понять их настоящий смысл и почувствовать их истинность, идею о том, что свобода для

художника губительна, а повиновение и почтительность в высшей степени благотворны, что память — самый полезный для художника интеллектуальный инструмент и т.д.

Тому, кто захочет отыскать глубинную объединяющую основу, общий корень идей, столь далеких друг от друга в творчестве Рёскина и, быть может, столь же мало связанных в его сознании, будет, вероятно, ясно и без моих слов, что, например, высказывание «Среди писателей я один, как мне кажется, ещё продолжаю соглашаться с Геродотом» есть просто вариация мысли о том, что «Гораций благочестив, как Мильтон», — мысли, в свою очередь являющей собою лишь аналогию идеям эстетическим: «Этот купол не что иное, как греческая ваза, Саломея — канефора{76}, херувим — гарпия» и т.д.

56

Бытие, XVIII, 25.

57

Псалтырь, XV, 13.

58

Откровение святого Иоанна Богослова, XI, 15.

59

Название картины Гюстава Моро, хранящейся в музее Моро.

60

В Шеффилде.

61

Среди авторов, писавших о Рёскине, Мильсан остается одним из первых — и по времени, и по силе мысли. Он был чем-то вроде предтечи, вдохновенного пророка, вещавшего не для всех, но прожил слишком мало, чтобы увидеть расцвет творчества Рёскина, который он, по сути дела, предсказал.

62

В «Камнях Венеции», а впоследствии и в «Долине Арно», и в «Амьенской Библии», и в других своих книгах Рёскин рассматривает необработанные камни сами по себе как произведения искусства, которые архитектор не должен калечить: «В них уже написана история, их прожилки и вкрапления, изломы и краски готовы поведать нам множество легенд, всегда правдивых, о былых политических режимах той страны, где находятся горы, давшие нам эти мраморные глыбы, о ее немощах и силе, судорогах и выздоровлениях с самого начала времен».

63

Это Рёскин г-на де Ла Сизеранна{82}. До сих пор Рёскин — вполне справедливо — считался как бы вотчиной г-на де Ла Сизеранна, и если я время от времени отваживаюсь вторгнуться в его владения, то, поверьте, не для того, чтобы оспорить или узурпировать его право на них, которое не есть лишь право пришедшего первым.

Вступая сейчас на эту территорию, где высится великолепный памятник, воздвигнутой Рёскину, я счел своим долгом выразить г-ну де Ла Сизеранну свое почтение и заплатить ему положенную дань.

Чтобы быть точным: один раз церковь св. Урбана все же названа в «Семи светочах», равно как и Амьенский собор (но лишь в предисловии ко второму изданию), зато многократно упоминаются Абвиль, Авранш, Байё, Бове, Бурж, Кан, Кодбек, Шартр, Кутанс, Фалез, Лизьё, Париж, Реймс, Руан, Сен-Ло — и это если говорить только о Франции.

65

В «Отдыхе св. Марка» он даже утверждает, что не было иного искусства, кроме греческого, между битвой при Марафоне и эпохой дожа Сельво{87} (ср. страницы «Амьенской Библии», где он называет последователями Дедала, «первого скульптора, создавшего волнующий образ человеческой жизни», архитекторов древнего лабиринта в Амьене), а на мозаиках баптистерия в соборе св. Марка он узнает в серафиме — гарпию, в Иродиаде — канефору, в золотом куполе — греческую вазу и т.д.

66

Точно так же в «Долине Арно» лев св. Марка выступает как прямой потомок Немецкого льва, а венчающий его эгрет оказывается тем же самым, который мы видим на голове у Геракла из Камарины{91} («Долина Арно», I, § 16), с единственной, правда, разницей, указанной чуть дальше в той же работе («Долина Арно», VIII, § 203), что «Геракл убивает льва и делает себе шлем и одежду из его шкуры, в то время как святой Марк обращает его и заставляет уверовать в Евангелие».

Мы процитировали эти строки не для того, чтобы подарить Немеickому льву еще одного священного потомка, но для того, чтобы выявить саму идею, выраженную в конце этой главы «Амьенской Библии», идею о том, «что существует лишь одно сакральное классическое искусство». Рёскин утверждает («Долина Арно»), что греческое искусство следует противопоставлять искусству не христианскому, а готическому, «ибо св. Марк — грек, как и Геракл». Мы касаемся здесь одной из самых важных мыслей Рёскина или, точнее, одной из самых оригинальных концепций, внесенных им в восприятие и изучение греческого и христианского искусства, и тут необходимо, дабы она была вполне понятна, процитировать отрывок из «Отдыха св. Марка», где, на наш взгляд, находит наиболее отчетливое выражение и нагляднее всего применяется тот своеобразный подход, который позволил Рёскину, не принимая в расчет начало христианской эры, видеть прообраз христианской красоты в языческом искусстве и проследживать неисчезающие признаки эллинского идеала в произведениях средневековых. Совершенно ясно, что этот подход, чисто, на наш взгляд, эстетический — во всяком случае, логически по своей природе, если не хронологически по своему зарождению, — сложился у Рёскина в систему и был затем распространен им на осмысление истории и религии. Но даже когда он сопоставляет формы верховной власти у греков и у франков («Долина Арно», гл. «Особое право»), когда объявляет в «Амьенской Библии», что «христианство не внесло серьезных изменений в идеал человеческой добродетели и счастья» или говорит о благочестии Горация, он лишь делает теоретические выводы из эстетического наслаждения, которое он испытал, узнав в Саломее канефору, в серафиме — гарпию, в византийском куполе — греческую вазу. Вот упомянутый отрывок из «Отдыха св. Марка»: «Это справедливо не только для византийского искусства, но и для всего греческого искусства вообще. Отбросим сегодня слово “византийский”. Есть только одно искусство — греческое, от Гомера до дожа Сельво» (мы могли бы сказать — от Феогида{92} до графини Матье де Ноай{93}), «и эти мозаики собора св. Марка выполнены в мощной традиции Дедала, они столь же очевидно воплощают инстинктивное следование греческому стилю, как какой-нибудь сундук Кипсела{94} или стрела Эрехтея{95}».

Потом Рёскин входит в баптистерий собора св. Марка и говорит: «Над входом изображен пир у Ирода. Дочь Иродиады танцует, держа на голове корзину с головой Иоанна Крестителя: это просто перенесенная с греческой вазы фигура девушки, несущей на голове кувшин с водой... Перейдем теперь в часовню под темным куполом. Слишком темным для моих старых глаз, но ваши, если они молодые и ясные, еще могут на нем кое-что разглядеть, и это, должно быть, очень красиво, ибо это прообраз всех золотых куполов с задних планов Беллини, Чимы да Конельяно{96} и Карпаччо, причем сам этот купол не что иное, как греческая ваза, только с новыми богами. У десятикрылого херувима за алтарем написано на груди: “Полнота мудрости”. Он символизирует всемогущество Духа, но сам он просто-напросто греческая гарпия, и плоть едва скрывает птичьи когти, коими его конечности являлись раньше. Наверху мы видим Христа, которого несет сонм ангелов, и точно так же, как купола Беллини и Карпаччо суть лишь обновленные варианты того купола, где изображена наша гарпия, так и “Рай” Тинторетто есть лишь законченное развитие мысли, содержащейся в росписи этого маленького купола.

Эти мозаики были созданы не ранее XIII века. Тем не менее они еще целиком греческие по образу мышления и по своей изобразительной традиции. Фонтаны огня и воды бесспорно напоминают очертаниями Химеру и Сирену, а танцующая девушка, хоть она и принцесса XIII века с горностаевыми рукавами, — это по-прежнему призрак какой-нибудь юной кроткой гречанки, несущей воду с аркадийского источника». Вспомним другое высказывание Рёскина: «Я один, как мне кажется, еще продолжаю соглашаться с Геродотом». Каждый человек, обладающий умом достаточно тонким, чтобы уловить характерные для писателя черты и не принимать на веру все, что ему говорят о Рёскине, — будто это был пророк, ясновидец, протестант и прочая бессмыслица, — почувствует, что такие мысли, хотя и, несомненно, не главные для него, все-таки очень «рёскинские». Рёскин жил всю жизнь в своеобразной братской близости с великими умами всех времен, и поскольку они его интересуют как собеседники, которые могут или не могут дать ответ на вечные вопросы, для него не существует древних и новых, и он говорит о Геродоте как о современнике. Древние занимают его ровно в той мере, в какой они «актуальны» и могут служить опорой для наших повседневных размышлений, поэтому он и относится к ним вовсе не как к древним. В то

же время их мысли, не устаревшие в наше время и рассматриваемые уже вне связи со своей эпохой, имеют для него большую значимость, чем для прочих, сохраняя в каком-то смысле ту былую научную ценность, которую они по прошествии веков утратили. По тону обращения Горация к источнику Бандузии он заключает, что Гораций был человеком благочестивым «на манер Мильтона». Уже в одиннадцать лет, уча наизусть для собственного удовольствия оды Анакреонта, он узнал «совершенно достоверно, и это, — пишет он, — чрезвычайно мне пригодилось в дальнейшем при изучении греческого искусства, что греки любили голубок, ласточек и розы не менее нежно, чем я» («Praeterita», §81). Конечно, для какого-нибудь Эмерсона «культура» значит так же много. Но, не останавливаясь на различиях, которые весьма глубоки, отметим прежде всего — с целью отчетливее выявить характерные черты индивидуальности Рёскина, — что, поскольку наука и искусство для него неразрывны (см. «Введение»), он говорит о древних ученых с таким же почтением, как о древних художниках. Он ссылается на Сиверса, когда рассуждает об открытиях естественной истории, присоединяется к мнению Геродота (и с легкостью может противопоставить его мнению современного ученого) в каком-нибудь вопросе религиозной истории и восхищается картиной Карпаччо как важным вкладом в изучение строения попугаев («Отдых св. Марка», глава «Святыни рабов»). Разумеется, отсюда один шаг до идеи единого классического сакрального искусства («есть только одно искусство — греческое» и т.д.), ибо каждое из такого рода соображений неизбежно ведет к остальным. Но в данный момент перед нами пока еще тот Рёскин, который нежно любит свою библиотеку, не разграничивает науку и искусство, полагает, исходя из этого, что научная теория может всегда оставаться верной, как производство искусства может оставаться прекрасным (эта идея никогда не была четко им высказана, но именно ею он втайне руководствовался, и только она могла сделать возможными все остальные), требует от античной оды или средневекового барельефа информации по естественной истории или критической филологии и твердо считает, что гораздо полезнее искать совета у мудрецов всех времен и народов, нежели у безумцев, хотя они и наши современники. Естественно, эта тенденция заглаживается в нем безошибочным критическим умом, на который вполне можно положиться, и он порой преувеличивает ее роль лишь ради удовольствия пошутить насчет «энтомологии XIII века или чего-нибудь в том же роде».

67

«Praeterita», I, гл. II.

68

Какую можно было бы собрать интересную коллекцию французских пейзажей, увиденных глазами англичан: тёрнеровские реки Франции, «Версаль» Бонингтона, «Осер» или «Валансьенн», «Везеле» или «Амьен» Уолтера Пейтера, «Фонтенбло» Стивенсона и многое-многое другое{101}.

69

«Семь светочей архитектуры».

70

Эти слова Рёскина лучше применимы к идолопоклонству, как я его понимаю, если взять их изолированно, чем в том контексте, в котором они находятся в «Лекциях об искусстве». Я, впрочем, привожу чуть ниже, в одной из сносок, продолжение этой его мысли.

71

Как могло случиться, что г-н Баррес, избирая в одной из восхитительных глав своей последней книги идеальный сенат Венеции{107}, не включил в него Рёскина? Разве не был бы он более достоин заседать в нем, чем Леопольд Робер{108} или Теофиль Готье, и не оказался бы там на своем месте между Байроном и Барресом, Гёте и Шатобрианом?

72

«Камни Венеции», I, IV, § 71. Стих взят из «Книги Екклесиаста», XI, 9.

73

Гл. III, § 27.

74

Я не располагаю сейчас временем, чтобы останавливаться на этом недостатке, однако мне кажется, через мой перевод, каким бы



тусклым он ни был, читатель может увидеть, словно через толстое, но внезапно озаряющееся ярким бликом стекло аквариума, как фраза ловко, но зримо ловит мысль в сети и мысль немедленно несет от этого потери.

75

На страницах «Амьенской Библии» читатель много раз встретит аналогичные обороты.

76

Ренан.

77

У меня оставались еще некоторые сомнения в абсолютной справедливости этой мысли, но вскоре я был освобожден от них единственным способом, существующим для проверки наших идей, — я имею в виду неожиданную встречу с великим умом. И в самом деле, почти сразу же после того, как я написал эти строки, в «Ревю де Монд» появились стихи графини де Ноай<sup>{119}</sup>, которые я привожу ниже. Вы увидите, что я, сам того не подозревая, выражаясь словами г-на Барреса в Комбуре<sup>{120}</sup>, «шел по стопам гения»:

Внимательно смотри, дитя, на лес и поле,

На красоту долин, на пчел и на цветы,

Смотри, пока любви еще не знаешь ты;

Потом уж ничего ты не увидишь боле.

Лишь к сердцу своему потом прикован взгляд

Да к пламени вдали, что гаснет на дороге;

И, к миру слеп и глух, лишь слушаешь в тревоге

Шаги своей любви, бредущей наугад.

78

Под этим названием я когда-то опубликовал в «Фигаро» статью, дабы оспорить одно из положений закона об отделении церкви от государства. Статья эта была весьма посредственной, я привожу здесь небольшой отрывок из нее лишь затем, чтобы показать, как за несколько лет может измениться значение сказанных слов и сколь невозможно, вглядываясь вперед, на извилистой дороге времени увидеть будущее страны, скрытое от нас точно так же, как и будущее отдельного человека. Когда я говорил о смерти соборов, я боялся, как бы Франция не превратилась в этакий песчаный берег, где выброшенные морем гигантские резные раковины, лишенные наполнявшей их некогда жизни, уже не смогут даже донести до приложенного к ним уха неясный шум былого и станут просто холодными музейными экспонатами. Прошло десять лет, сегодня «смерть соборов» — это разрушение их камней немецкой армией, но никак не их духа антиклерикальной палатой депутатов, которые теперь заодно с нашими епископами-патриотами.

Комментарии

1

Маленький цикл «Памяти убитых церквей» и тесно связанная с ним статья «Смерть соборов» были впервые изданы вместе в июне 1919 г. в сборнике Пруста «Подражания и смесь». Замысел подобной публикации возник у писателя еще десятилетием раньше, после того как все эти тексты были опубликованы в различных изданиях; отдельные их фрагменты также использованы писателем при работе над романом «В поисках утраченного времени». Для книжного издания Пруст перекомпоновал и переозаглавил свои старые тексты, внес в них правку, снабдил примечаниями.

При составлении настоящего комментария частично использовались примечания Ива Сандра в издании: Marcel Proust. Contre Sainte-Beuve. Paris, Gallimard, 1971 (Bibliothèque de la Pléiade).

2

Впервые напечатано 19 ноября 1907 г.. в газете «Фигаро» под заголовком «Дорожные впечатления в автомобиле».

3

Ниже Пруст сам дает более точные ссылки: имеются в виду вышедший в 1913 г.. первый том романа «По направлению к Свану» (описательный фрагмент, сочиненный юным рассказчиком) и четвертый том, то есть «Содом и Гоморра», опубликованный только в 1920-м (эпизод автомобильных прогулок).

4

Ср. ниже, в очерке «Джон Рёскин», анекдот о Джозефе Мэллорде Тёрнере (1775-1851), которого Пруст ценил как художника «видения», предшественника импрессионизма.

5

О Дж. Рёскине см. ниже, в примечаниях к статье «Дни паломничества».

6

Средневековые английские короли имели обширные владения во Франции, в частности в Нормандии (о которой рассказывает Пруст). Генрих II Плантагенет (1133-1189, царствовал с 1154) еще более расширил их в 1152 г. своим династическим союзом с наследницей герцогства Аквитанского, разведенной женой короля Франции Людовика VII Альенорой (ок. 1122-1204).

7

Агостинелли, Альфред (1888-1914) — шофер и секретарь М.Пруста.

8

Самолет А.Агостинелли, летчика-любителя, разбился над Средиземным морем 30 мая 1914 г. Тело пилота было найдено неделю спустя.

9

Эта святая считается покровительницей музыки. Говоря о ее «призрачном» инструменте, Пруст, возможно, намекает на стихотворение С.Малларме «Святая», где святая Цецилия играет вместо арфы на крыле серафима.

10

Согласно пифагорейскому учению, небесные тела при своем движении издают гармоничные звуки.

11

Готическая церковь в Париже (XIIIв.), на острове Сите.

12

Кейп, Альберт (1620-1691) — голландский художник-пейзажист.

13

Имеется в виду басня «Феб и Борей» (VI, 3).

14

Лингельбах, Ян (1625-1687), Вауэрман, Филипп (1619-1688), ван де Велде, Адриан (1636-1672) — голландские живописцы.

15

ван де Велде, Биллем (1633-1707, брат Адриана ван де Велде), Рёйсдал, Якоб ван (1629-1682) — голландские художники, мастера пейзажа.

16

«Тристан и Изольда» — опера Р.Вагнера (1865).

17

Впервые опубликовано как статья в журнале «Меркюр де Франс» в апреле 1900 г. Этот текст составил вторую часть предисловия Пруста к выполненному им переводу книги английского искусствоведа и эссеиста Джона Рёскина (Ruskin, 1819-1900) «Амьенская Библия», выпущенному издательством «Меркюр де Франс» в 1904 г.

В этом и следующем тексте Пруста упоминается ряд книг Рёскина и их отдельных глав, в частности: «Современные художники» (1843), «Семь светочей архитектуры» (1849), «Последнему, что и первому» (1862), «Сезам и лилии» (1865, первая часть этой книги называется «О царских сокровищах»), «Камни Венеции» (1851-1853; одна из глав этой книги называется «Природа готики»), «Лекции об архитектуре и живописи» (1853), «Две тропы» (1858-1859), «Оливковый венок» (1866; одна из частей этой книги называется «Орлиное гнездо»), «Царица воздуха» (1869), «Лекции об искусстве» (1870), «Долина Арно» (1874), «Fors Clavigera» (1871-1884), «Флорентийские утра» (1875-1877), «Отдых святого Марка» (1879), «Стрелы охотника» (1880), «Удовольствия Англии» (1884), «Амьенская Библия» (1885 — первая и единственная появившаяся в печати часть задуманного автором цикла «Отцы говорили нам»), «Praeterita» (незаконченная автобиография, 1885-1900).

18

Доде, Леон (1868-1942) — писатель (сын Альфонса Доде), член Гонкуровской академии.

19

Коллингвуд, Уильям Гершом (1854-1932) — секретарь Дж.Рёскина в 1881-1890гг., автор двухтомной «Жизни Рёскина» (1893).

20

Подразумевается книга Томаса Карлейля «О героях, почитании героев и героическом в истории» (1841), где к «героям» причислялись прежде всего творческие люди, мыслители, религиозные реформаторы, поэты.

21

Английский поэт Перси Биши Шелли (1792-1822) в июле 1822 г. утонул в море, плывая на яхте «Ариэль» близ побережья Италии вместе со своим другом Эдвардом Уильямсом. 16 августа друзья Шелли — поэты и журналисты Джордж Гордон Байрон (несколько недель разыскивавший друга на своей яхте «Боливар»), Эдвард Джон Трелоуни (1792-1881) и Джеймс Ли Хант (1784-1859) — обнаружив тело погибшего, торжественно сожгли его на костре на берегу.

22

Эпизод легендарных оргий Байрона в его родовом замке Ньюстед Эбби.

23

Крайняя западная оконечность Бретани.

24

Эпизод из главы LXX романа «Жермини Ласерте» (1865), написанного Эдмоном де Гонкуром вместе с его братом Жюлем.

25

Епископ Турский (316-397), один из самых популярных французских святых; его праздник отмечается и ноября.

26

Мф. 22, 11-13.

27

Элиот, Джордж (наст. имя Мэри Энн Эванс, 1819-1880) — английская писательница. Ниже упоминаются ее романы «Адам Бид» (1859), «Сцены из жизни духовенства» (1857), «Миддлмарч» (1871-1872).

28

Легендарный первый епископ Амьена (Шв.).

29

Нокс, Джон (1505?-1572) — шотландский церковный реформатор.

30

«Роман о мистере Джилфиле», «Испытания преподобного Амоса Бартона» — части «Сцен из жизни духовенства» Дж. Элиот.

31

Город Амьен стоит в нижнем течении Соммы.

32

«Erit tanquam lignum quod plantatum est secus decursus aquarum» — «И будет он как дерево, посаженное при потоках вод» (лат.). Псалтырь, I, 3.

33

Ср. ряд упоминаний творчества Витторе Карпаччо (ок. 1460-1525/1526) в «Поисках утраченного времени».

34

Упомянуты как примеры богатых торговых городов.

35

Подразумевается один из рисунков в книге Рёскина «Амьенская Библия».

36

В оригинале обыгрывается знаменитый припев к французской революционной песне «Са ира».

37

Ниоба (Ниобея) — героиня греческого мифа, окаменевшая от горя после гибели от рук богов всех своих шести сыновей и дочерей.

38

Луини, Бернардино (ок. 1480-1532) — итальянский художник.

39

Имеется в виду эпизод из первой главы романа Г.Флобера (1869). Цитируется в переводе А.Федорова.

40

Вероятно, это картина Гюстава Моро (1826-1898) «Смерть Сафо» (музей Гюстава Моро), где рядом с телом погибшей поэтессы таинственно реет морская птица.

41

Алле, Андре (1859-1930) — французский критик.

42

... «без родины», ... «без корней»... — Отсылки к творчеству Мориса Барреса (1862-1923), в частности к роману «Оторванные от корней» (1897).

43

Пламенеющий стиль — «пламенеющая готика», позднеготический стиль XV века, характеризующийся волнистыми линиями.

44

Имеется в виду парижский Музей сравнительной скульптуры во дворце Трокадеро (ныне Музей французских памятников во дворце Шайо), где хранятся слепки убранства многих знаменитых архитектурных сооружений.

45

Галле, Эмиль (1846-1904) — мастер по стеклу и дереву.

46

Нордлинджер, Мэри (1876-?) — знакомая Пруста, кузина его друга Рейнальдо Ала; она помогала Прусту в переводе с английского книг Рёскина.

47

Подразумевается роман Гюго «Собор Парижской богоматери» (1831).

48

Клод Моне написал серию картин с видами не Амьенского, а Руанского собора (1892-1904).

49

Филактерия — свиток с надписью в руках у статуи или фигуры на картине.

50

«Dis pieta tea, el musa, cordi est» — «Богам любезен я благочестием и даром песен» (Гораций. Оды, I, 17, перевод О. Румера).

51

Вордсворт, Уильям (1770-1850) — английский поэт-романтик.

52

Бандузия — сабинское поместье Горация; источнику Бандузии посвящена его ода III, 13.

53

Россетти, Данте Габриэль (1828-1882) — английский художник-прерафаэлит, друг Рёскина.

54

Барду, Жак (1874-1959) — политик и публицист; здесь имеется в виду его опубликованная в 1900 г. диссертация по литературе, посвященная творчеству Дж. Рёскина.

55

Дуглас, Гавейн (1474-1522) — шотландский епископ и поэт.

56

Имеются в виду эпизоды из мифов о Геракле и жития святого Иеронима (ок. 347-420), который несколько лет провел пустынноиком в Сирии.

57

Кумская Сивилла — древнеримская пророчица, легендарный автор тайных Сивиллиных книг, в которых, как считалось, предсказано пришествие Иисуса Христа.

58

«Nec magnos metuent armenta leones» — «...и грозные львы стадам уже страшны не будут» (Вергилий. Буколики, IV. Перевод С. Шервинского).

59

Посмертно опубликованное сочинение епископа Жака-Бениня Боссюэ (1627-1704).

60

Гюисманс, Йорис-Карл (1848-1907) — французский католический писатель; цитируется его книга «Собор» (1898).

61

Апострофа — риторическая фигура: прямое обращение к слушателю или читателю.

62

«Жизнь Иисуса» — исторический труд Эрнеста Ренана (1863).

63

«Прекрасная Елена» — оперетта Жака Оффенбаха (1864) на сюжет о Троянской войне; образец легкомысленно-сниженной переработки древнего мифа.

64

Вольней, Константен-Франсуа де (1757-1820) — писатель и ученый; его книга «Путешествие в Египет и Сирию» вышла в 1787 г.

65

Маль, Эмиль (186г-1д54) — французский искусствовед.

66

Генрих VIII Тюдор (1491-1547, царствовал с 1509) — английский король, провозгласивший в 1534 г. независимость англиканской церкви от папской власти.

67

Имеются в виду фрески Джотто в падуанской часовне Скровеньи (1304-1306).

68

Винсент де Поль (1576-1660) — французский церковнослужитель, канонизирован церковью за благотворительность.

69

Парижский Музей сравнительной скульптуры во дворце Трокадеро (ныне Музей французских памятников во дворце Шайо), где хранятся слепки убранства многих знаменитых архитектурных сооружений.

70

«Труды и дни», «Георгики» — две классические дидактические поэмы античности (Гесиода и Вергилия), посвященные земледельческому

труду.

71

Имеется в виду картина Сандро Боттичелли «Весна» (ок. 1478, музей Уффици, Флоренция).

72

Евангелие от Луки, XXIII, 28.

73

Св. Женевьева (ок. 422-502) — святая покровительница Парижа.

74

В итальянском городе Орвието находятся знаменитый собор и папский дворец XIII в.; на берегах реки Арно стоит Флоренция.

75

Метопы — в древнегреческой архитектуре прямоугольные плиты с росписью или рельефами.

76

Канефора — на религиозных праздниках Древней Греции девушка, чьей обязанностью было нести корзину с подношениями божеству.

77

В первой публикации (журнал «Меркюр де Франс», апрель 1900 г.) эти слова были отмечены в сноске как цитата из американского поэта-романтика Ральфа Уолдо Эмерсона (1803-1882).

78

Впервые частично опубликовано в виде двух статей в «Газетт де боз-ар», апрель и август 1900 г., затем как третья часть предисловия Пруста к его переводу «Амьенской Библии» Дж. Рёскина (1904). Готовя свою книгу «Подражания и смесь» (1919), Пруст по-новому разделил большой текст предисловия, выкроив из него две статьи из цикла «Памяти убитых церквей».

79

«Строительство Карфагена» — точнее, «Основание Карфагена Дидоной» (1815); эта картина Дж.Тёрнера хранится в лондонской Национальной галерее.

80

Мильсан, Жозеф-Антуан (1817-1886) — французский искусствовед; Пруст ссылается на его книгу «Английская эстетика» (1864).

81

Бернарден де Сен-Пьер, Жак-Анри (1737-1814) — французский писатель; здесь имеется в виду его книга «Очерки о природе» (1784).

82



Ла Сизеранн, Робер де (1866-1932) — писатель и критик; Пруст имеет в виду его книги «Современная английская живопись» (1895) и «Рёскин и религия красоты» (1897).

83

Подразумевается книга Томаса Карлейля «О героях, почитании героев и героическом в истории» (1841), где к «героям» причислялись прежде всего творческие люди, мыслители, религиозные реформаторы, поэты.

84

«Представители человечества» — эта книга Р.У.Эмерсона вышла в 1850 г.

85

Прерафаэлиты — Пруст обыгрывает оба значения этого слова, имея в виду как итальянских художников дорафаэлевской эпохи (Джотто, Карпаччо, Беллини), так и членов английского «братства прерафаэлитов» середины XIX в. — Данте Габриэля Россетти, Уильяма Холмена Ханта (1827-1910), Джона Эверетта Миллеса (1829-1936).

86

Имеются в виду фрески Орканьи (Андреа ди Чоне, XIV в.) «Торжество смерти», «Страшный Суд» и «Ад» (Флоренция, церковь Санта-Кроче) и гротескно-реалистические гравюры Уильяма Хогарта (1697-1764).

87

Сельво, Доменико — дож Венеции в 1070-1084 гг.

88

Ренан, Ари (1857-1900) — сын историка Эрнеста Ренана, художник и художественный критик.

89

Прометей Гюстава Моро — эта картина «Прометей» (1868) хранится в парижском Музее Гюстава Моро.

90

Черный Принц — принц Уэльский Эдуард (1330-1376), сын английского короля Эдуарда III, отличившийся как полководец в ходе Столетней войны с Францией.

91

На месте этого древнегреческого города в Сицилии при раскопках были найдены монеты с изображением Геракла.

92

Феогнид — древнегреческий поэт-элегик (VI-V вв. до н.э.).

93

Графиня Матье де Ноай — Анна де Ноай (1876-1933; здесь названа по имени мужа — графа Матье де Ноая), французская поэтесса.

94

Тиран Коринфа Кипсел (VII в. до н.э.), по преданию, был в детстве спрятан матерью в сундуке, чтобы избежать напророченной ему судьбы.

95

Эрехтей — легендарный афинский герой; на месте его погребения на Акрополе стоит храм Эрехтейон.

96

Чима да Конельяно (ок. 1459-1517) — итальянский художник.

97

См. об этом в начале диалога Платона «Протагор».

98

Св. Сальв — епископ Амьенский конца VI — начала VII в.

99

Виолле-ле-Дюк, Эжен (1814-1879) — французский архитектор; известен своей вольной реставрацией ряда памятников средневековой архитектуры.

100

Порты — здесь: отверстия в борту корабля для стрельбы из пушек.

101

Бонингтон, Ричард Паркс (1802-1828), Пейтер, Уолтер Хорейшо (1839-1894) — английские художники; Стивенсон, Роберт Луис (1850-1894) — английский писатель, оставивший, в частности, путевые заметки о Франции.

102

Книга пророка Михея, VI, 8.

103

Санта-Мария-дель-Фьоре, название собора во Флоренции.

104

Йетмен, Мадлен — скульптор, знакомая Пруста.

105

См. Шекспир, «Гамлет», V, 1.

106

Далее цитируется «Речь при вступлении во Французскую академию» (или «Речь о стиле», 1753) естествоиспытателя Жоржа-Луи Леклерка де Бюффона (1707-1788).

107

Имеется в виду книга Мориса Барреса «Призыв к солдату» (1900).

108

Робер, Леопольд (1794-1835) — французский художник, писал венецианские пейзажи.

109

Возможно, Пруст намекает на графа Робера де Монтескью (1855-1921), писателя и знаменитого денди, которого он сделал прототипом барона де Шарлю в «Поисках утраченного времени».

110

Княгиня де Кадиньян — героиня романа Бальзака «Тайны княгини де Кадиньян» (1839), откуда и взята цитата.

111

Батильда — имя г-жи де Шастелле, героини стэндалевского «Люсьена Левена».

112

«Felix culpa!» (лат.) — «Счастливая вина!».

113

Hay fever (англ.) — сенная лихорадка.

114

Переиначенные слова из комедии Мольера «Амфитрион» (у Мольера: «С Юпитером дележ...»). Перевод В.Брюсова.

115

Имеется в виду традиционная смиренная поза, в которой средневековые художники изображали «донаторов» — заказчиков, оплативших создание картины, — среди персонажей представленной на ней религиозной или исторической сцены.

116

Национальная галерея в Лондоне.

117

Марсель Пруст, тяжело больной астмой, ездил в Венецию в 1900 г. (дважды).

118

Следует цитата из поэмы Альфреда де Виньи «Дом пастуха», часть III, строфа д. Перевод В. Портнова.

119

Имеется в виду стихотворение «Надрыв» («Ревю де дё монд», 15 июня 1903 г.).

120

Комбур — замок в Бретани, где прошло детство Шатобриана.

121

Фиванская дева — героиня греческого мифа Антигона, похоронившая вопреки запрету тело своего брата Полиника.

122

Впервые опубликовано в газете «Фигаро» 16 августа 1904г. в ходе полемики вокруг проекта закона об отделении церкви от государства, принятого парламентом в декабре следующего, 1905 года.

123

Фелибрами называли себя в конце XIX в. участники движения за возрождение провансальского языка (наиболее известный из них — поэт Фредерик Мистраль). Одной из их акций было возобновление спектаклей (с 1896г.) в сохранившемся античном театре города Оранж.

124

«Парсифаль» — опера Р. Вагнера (1882) на сюжет средневекового романа.

125

В Байрейте (Бавария) проводились (и проводятся до сих пор) вагнеровские оперные фестивали; об Оранже см. выше.

126

Этот разрыв (не с Итальянским королевством, а с Ватиканом) произошел в мае 1904 г. в результате политики правительства радикалов, направленной на ослабление влияния католической церкви во Франции.

127

«Религиозное искусство в XIII веке» — эта книга Э.Маля (см. о нем коммент. к с.71) вышла в 1899 г.

128

Дюран, Гильом (1230 или 1237-1296) — епископ Мандский.

129

Неточная цитата: ср. I Кор. 10, 4.

130

«Exultet» — «да возрадуется» (лат.).

131

Входная — песнопение, открывающее мессу.

132

Градуал — литургическое песнопение после чтения священного текста.

133

Имеется в виду строение григорианского хорала, средневековых песнопений католической церкви.

134

Речь идет о драматургах Эмиле Ожье (1820-1889) и Александре Дюма-сыне (1824-1893), чьи пьесы входили в репертуар национального театра «Комеди Франсез».

135

Коллеж де Франс — высшее учебное заведение в Париже, работающее по принципу вольного слушания лекций.

136 Цитата из стихотворения Бодлера «Соответствия» («Цветы зла», IV).

137 «Двойная молитва» — этот текст Э.Ренана входит в цикл «Разрозненные листки» (1892).

138 В сцене соборования Эммы («Госпожа Бовари», часть III, глава VIII). Цитируется в переводе Н.Любимова.