

С. А. Кондраков

Тоска по «золотому веку» в романе Дж. Мура «Откровения молодого человека»

Аннотация: ностальгия по «золотому веку» становится важнейшим элементом культурной рефлексии эпохи рубежа веков, ярким подтверждением чему является роман англо-ирландского писателя Джорджа Мура (George Moore, 1852–1933) «Откровения молодого человека» («Confessions of a Young Man», 1888). Написанный по воспоминаниям о годах, проведенных автором в Париже, роман интересен прежде всего оригинальной постановкой проблемы культуры, инобытие которой рисуется Муром в форме томления по утраченной гармонии изобильной жизни, свободной от тирании времени и морали. Соотнесенный с современностью, образ «золотого века» актуализирует значимый для эпохи мотив «неудовлетворенности культурой», что позволяет рассмотреть «Исповедь молодого человека» в контексте мифопоэтики модерна.

Ключевые слова: культурология, Дж. Мур, миф, культура, литература, символизм, натурализм, декаданс, модерн, роман.

В литературной классификации английских писателей рубежа веков ранее творчество Дж. Мура (G. Moore, 1852–1933) рассматривается, как правило, в контексте эстетики натурализма. Принимая во внимание, что для большинства читателей Мур является прежде всего автором «Эстер Уотерс» («Esther Waters», 1894) — возможно, лучшего натуралистского романа из всех, когда-либо написанных по-английски, — такой подход представляется вполне обоснованным. И, однако, было бы неправомерно ограничивать творчество художника исключительно рамками натуралистской эстетики: стихийный импрессионист, Мур на заре писательской карьеры впитал в себя влияния самого различного толка, в результате чего в его творческом воображении причудливым образом соединились натурализм и символизм, дарвинизм и мистика, христианство и неоязычество. Подобно своему соотечественнику О. Уайлду, Мур сознательно противопоставлял собственный артистический темперамент «тирании мнений», проявляемой большинством его современников, и бунтуя против любой формы упрощения, схематизации жизни, уподоблял свою художническую природу восковой дощечке, способной запечатлеть любой отпечаток, но при этом к сумме отпечатков несводимой. Прославлением исключительной рецептивности творца открывается роман Мура «Откровения молодого человека» («Confessions of a Young Man», 1888): «Душа моя, как я ее понимаю, могла естественным образом принять любой облик в зависимости от того образа жизни, который своевольно избирал мой импульсивный темперамент... Я пришел в этот мир с душой, подобной восковой дощечке: любой отпечаток мог запечатлеться на ее нетронутой поверхности...»¹.

«Откровения молодого человека» занимают в раннем творчестве Мура особое место ввиду своего автобиографического характера: роман повествует о годах, проведенных будущим писателем в Париже (1872–1882). Написанный от первого лица, этот «роман воспитания», призванный раскрыть тему становления художника, сначала подробно описывает «годы учения» Эдвина Дейна (альтер эго Мура в романе), а затем его отчаянные попытки пересадить зерна прогрессивной французской словесности на не очень благодатную английскую почву. Именно «Откровения», задолго до книги А. Саймонса «Символистское движение в литературе» («The Symbolist Movement in Literature», 1899), познакомили английского читателя с творчеством таких поэтов, как Ст. Малларме, П. Верлен, А. Рембо, Р. Гиль, Г. Кан, В. де Лиль-Адан и пр. Более того, в предисловии к переизданию романа Мур не без гордости отмечал, что первым из англичан воздал должное таланту Э. Мане, Э. Дега, Дж. Уистлера, К. Моне, К. Писсарро и что время как нельзя лучше подтвердило его правоту.

Разумеется, «Откровения» — это прежде всего роман о современности. В духе эстетики У. Пейтера он стремится запечатлеть как можно больше «биений пульса многоцветной драматической жизни», отразив тем самым «не плод опыта, но сам опыт»². И вместе с тем, мы имеем дело с литературным произведением, вобравшим в себя дух культуры модерна во всей его противоречивости, на которую пронизательно указал еще Ш. Бодлер, отмечавший в эссе «Художник современной жизни» («Le Peintre de la vie moderne», 1863) двойственную природу современного искусства, соединяющего в себе преходящее и вечное. Присутствие «вечного» элемента в бодлеровской эстетике модерна призвано,

¹ Moore G. Confessions of a Young Man. L.: William Heinemann, 1917. P. 1. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

² Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / Пер. С. Займовского под ред. Е. Кононенко. М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. С. 357.

по всей видимости, «стабилизировать» основанную на принципе субъективности культуру. «Стабилизация» необходима, поскольку лежащий в основе культуры модерн принцип субъективности несет в себе колоссальный заряд дезинтеграции, а следовательно, не может служить предпосылкой такой «идеальной формы, которая не была бы простым подражанием многообразным историческим проявлениям модерна и не привносилась бы извне, как нечто внешнее»³. В своем эссе Бодлер не проясняет до конца вопрос, что же следует понимать под «вечным и неизменным» в современном искусстве. Правоммерно, однако, предположить, что одним из проявлений «абсолютного» начала в культуре может выступать обращение художников рассматриваемой эпохи к мифологии как некоему универсальному базису цивилизации. Разумеется, мифологические смыслы при этом не могут привноситься извне — напротив, они должны родиться естественно из самой культуры модерна, примером чего может послужить ницшевская утопия возрождения трагического мироощущения посредством вагнеровской драмы («Рождение трагедии из духа музыки», 1871).

Мифотворчество, несомненно, — одна из самых востребованных писательских стратегий на рубеже веков. В контексте эстетики символизма обращение к мифу решает различные задачи: выступая одной из форм символистского эскапизма, миф в то же время позволяет установить соответствия между миром феноменальным и миром идеальным. Впрочем, на рубеже веков мифотворчество не выступает исключительно монополией символизма: по-своему данная писательская стратегия не чужда и натуралистам с их пантеизмом и обожествлением творящих сил земли.

В свете сказанного представляется продуктивным рассмотреть роман Мура «Откровения молодого человека» в свете мифопоэтики модерна, тем более что писательские мифологемы, наиболее значимой из которых выступает тоска по «золотому веку», наполняются в романе подчеркнuto актуальным содержанием и в этом качестве могут мыслиться как аспекты мифологии культуры *fin de siècle*. При этом очевидно, что образ «золотого века», рассматриваемый сквозь призму артистической субъективности, оказывается несводим к своим прямым источникам — «Трудам и дням» Гесиода и «Энеиде» Вергилия: не искушенный в древних языках, Мур намеренно проецирует мифологическую эмблематику на современную ему эпоху декаданса, трактуя последнюю частью в ницшевском, частью в эстетском — образца Пейтера — ключе.

³ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Пер. с нем. М.: Изд-во «Весь мир», 2008. С. 20.

Подобное соединение «вечного» и «актуального» рождает, по Муру, томительную ностальгию по утраченной современностью гармонии, следы которой пронизательный художник все еще может, однако, угадать в пропорциях античных статуй с их едва ли не бодлеровской красотой, равно чуждой как радости, так и печали. Под взглядом мраморных изваяний в герое романа Эдвине Дейне впервые зарождается щемящее чувство тоски по «незамутненной страсти античного мира, по морским просторам, в которых тритон протяжно дул в свою раковину; по лесам, среди стволов которых мелькали белокожие нимфы» (р. 119). Так, Британский музей становится для самых чутких морским берегом, стоя на котором, они чудесным образом могут разглядеть очертания далеких Островов Блаженных, едва проступающие сквозь толщу веков. Но и эти немногие обречены на гибель в затхлом воздухе британской респектабельности, сводящей на нет любые порывы мятежного духа⁴. Но дух не желает сдаваться, и хотя в нем по молодости немало еще напускного — так маленький воспитанник католического колледжа, упиваясь своей греховностью, украдкой читает под партой байроновского «Кайна», — он жаждет прорваться к подлинной «суверенности», залогом обретения которой выступает в романе незамутненность сознания «естественного человека». Таковым мыслит себя герой «Откровений» Эдвин Дейн, поминутно подчеркивая преимущества ума, вольготно созревающего «под солнцем и ветром современной жизни», перед академической выучкой книжников из Оксбриджа, изрядно переевших пыли столетий и оттого неспособных на приобщение к творящим началам бытия. Подобно тому, как позже у Д. Г. Лоренса «возвращенный» рай становится возможным на путях приобщения к стихийной жизни пола, снedaемый тоской по идеалу художник «Откровений» тщится обрести утраченную гармонию по ту сторону христианской морали, в языческой древности.

Изможденный спиритуализмом, герой Мура открывает для себя прозу Т. Готье и через нее приобщается к переживаемой на античный — так, во всяком случае, кажется ему самому — лад телесности: «В ореоле эпох я стоял, зачарованный благородной наготой древних богов; не постыдной наготой современности, но чистой языческой наготой... и бесстрашный взгляд Венеры был прекрасней, чем потупленный взор Богоматери» (р. 51).

⁴ Примечательно, что первые критические высказывания о романе акцентировали именно эту «антивикторианскую» направленность книги. См., например, написанное в 1917 г. предисловие Флойда Дэлла, начинающееся словами: «Предлагаемые читателю “Откровения молодого человека” — одно из наиболее заметных свидетельств отчаянного бунта английской литературы против викторианской традиции».

С точки зрения повествователя, «золотой век» не ведал разлада между душой и телом, как не ведал он добра и зла, ибо чтит единственную добродетель — добродетель восходящей жизни, в свете которой гуманизм, сострадание, справедливость оказывались лишь иллюзиями, а похоть, жестокость и рабство принимались всецело, «и я бы, — пишет Мур, — радостно голосовал за смерть сотни гладиаторов только затем, чтобы обмыть их кровью свою христианскую душу» (р. 54). Впрочем, сами по себе этические дилеммы мало занимают повествователя, грезящего вместе с Готье о совершенстве формы, получающей свое идеальное выражение в «простом и незатейливом сознании языческого мира». В сходном ключе прочитывается им и П. Верлен, для которого «ненависть была столь же привычной, как и любовь; измена — столь же банальной, как верность; Богоматерь была, пожалуй, достойна стихотворения, хотя было бы глупо спорить на ее счет о вере и безверии» (р. 65). Очевидно, что отношение Дейна к религии прежде всего эстетическое. Ближе к концу романа он несколько смягчит свою оценку Христа — «бледного социалиста из Галилеи», признав за образом Спасителя известный эстетический потенциал: «Ибо воистину жизнь Твоя и Твоя судьба были полны величия и божественности — не в пример судьбам сынов человеческих. Призвание апостолов, Гетсиманский сад, предательство, Голгофа и пронзительная история, но не Марии, а Магдалины. Бог, снизошедший до блудницы. Даже великий языческий мир со всем его мрамором и роскошью, жестокостью и страстью... не породил столь возвышенного контраста» (р. 117).

Подобного рода эстетизирование религии представляется исключительно симптоматичным для модерна в целом и английской культуры «конца века» в частности (эссеистика О. Уайлда⁵, поэзия Э. Доусона и т. д.): не сводимое к банальному противопоставлению этического эстетическому, оно должно рассматриваться в широком контексте «переоценки ценностей», связанном, с одной стороны, с секуляризацией постренессансной культуры, а с другой — с притязаниями искусства модерна на выполнение ряда сакральных функций. Кризис индивидуализма конца века отчетливо выявил две противоположные тенденции в реализации искусства как особого типа религиозности. Первая получила воплощение в ультраиндивидуализме

⁵ Примечательно, что в известном эссе «Душа человека при социализме» (1891) Уайлд также обращается к образу Христа. Возможно, одним из источников этой работы мог стать и роман Мура с его фигурой «бледного социалиста из Галилеи». Мур и Уайлд были знакомы с детства; позже их пути разошлись, однако писатели не раз встречались в Лондоне, в частности во второй половине 1880-х гг. на приемах у А. Раффаловича.

поздних романтиков, неизменно оказывавшихся в своем поиске «богов неведомых» «по ту сторону добра и зла» (в Англии крупнейшим выразителем этой линии стал автор скандальной повести «Великий бог Пан» А. Макен); другая, напротив, видела в эстетическом силу, способную играть в настоящем ту же консолидирующую роль, которую в прошлом играла религия (утопические чаяния подобного рода не были чужды Уайлду в его работах, посвященных «современному ренессансу»).

Так или иначе, мир для героя Мура, безусловно, оправдан в вечности как эстетический феномен. Ницшевская реминисценция в данном контексте отнюдь не случайна (заметим, что к 1888 г., когда были опубликованы «Откровения», два тома избранных произведений базельского филолога под редакцией А. Тилля уже существовали по-английски). Отпадение современного мира от некоей первоначальной гармонии вообще трактуется Муром в подчеркнуто ницшевском ключе, а становление Эдвина Дейна может быть прочитано как стремление выйти за рамки изнемогающей под грузом истории александрийской культуры к культуре подлинной, сосредоточивающей свой потенциал на том, что сообщает бытию характер вечного и неизменного, а именно — на искусстве. В этом смысле провокационные высказывания Мура о том, что любое искусство есть протест против благопристойности, есть не что иное, как жажда трансгрессии (в философии Ж. Батая — перехода границ, преодоления запретов) — прорыва в сферу чистой, неутилитарной эстетики, в которой только и возможна подлинная художественная «суверенность». Впрочем, у того же Батая трансгрессия предстает как ритуальное нарушение запретов, характерное прежде всего для первобытных обществ, тех самых «дикарей», «изобретение» которых европейской культурой Нового времени, согласно Элиаде, «было лишь реализацией в радикально секуляризованной форме намного более древнего мифа — мифа о земном Рае и его обитателях в сказочные времена до начала истории»⁶.

Частью придуманное, частью вычитанное Муром из декадентских романов Готье и Пейтера «язычество», думается, напрямую соотносится с новоевропейским образом «золотого века», приправленным, разумеется, модным соусом деланного имморализма. Соотношение это тем очевидней, чем яростней обличается современная цивилизация, которая одна виновата в том, что «золотой век» безвозвратно утрачен. Критика Муром вырождающейся европейской культуры в этом смысле хрестоматийна: механизированный мир буржуазного комфорта, денег

⁶ Элиаде М. Миф о благородном дикаре, или Престиж начала // Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / Пер. А. П. Хомик. М.: REFL-book; Киев: Ваклер, 1996. С. 40.

и респектабельности сводит на нет любые спонтанные порывы мятежного духа и тем самым препятствует рождению «благородного дикаря». Боль утраты лишь отчасти может быть компенсирована парадизом искусственным, впрочем, тупиковость этого пути убедительно показал еще Томас де Квинси (Thomas De Quinsey), автор иных, но по-своему не менее замечательных, «откровений» («Исповедь англичанина, любителя опиума», 1822).

Тоска повествователя по нездешней гармонии в романе Дж. Мура «Откровения молодого человека» сублимируется в форме художественного творчества, причем выбор Эдвином Дейном той или иной писательской стратегии неизменно осуществляется в строгом соответствии с последними тенденциями в сфере современной ему литературы. Вместе с тем, отстраненная позиция повествователя-иностранца позволяет герою Мура, не примыкая ни к одной из враждующих групп, критически рассмотреть большие стили эпохи в свете романтической идеи жизнотворчества.

Так, находясь под влиянием поэзии французских символистов, А. Ч. Суинберна и Д. Г. Россетти, Дейн и сам начинает сочинять претенциозные стихи. Плод его усилий — поэтический сборник «Розы полуночи» («Roses of Midnight») — был примечателен абсолютным безразличием автора к светлоте времени суток; «в чувственном свете ламп, горевших в желтоватых будуарах, или в лунном сиянии вековых лесов жили мои фантастические влюбленные, обреченные на гибель с первыми лучами зари, символизировавшей пробуждение сознания» (р. 66). Расхожие символистские клише здесь оказываются лишены подлинно символической силы; указывая на исчерпанность символизма как направления, они, по словам Г. К. Косикова, являют собой «банальные метафоры и сравнения, которые, отнюдь не позволяя прикоснуться к бытийной тайне, всего лишь уводят в некую туманную даль, в мир неопределенных мечтаний, подальше от прозаической реальности»⁷. Нет ничего удивительного в том, что столь претенциозная поэзия (вкупе с развешанными по стенам рабочего кабинета Дейна выцветшими пастелями, призванными «сберечь память о пасторальном веке») на поверку оказывается не более чем собранием «стерильных эксцентричностей», лишенных какой бы то ни было мифотворческой энергии, а следовательно, неспособных удовлетворить тоску повествователя по первозданной гармонии изобильной жизни.

Бесплодному символизму противопоставлен в романе французский натурализм с его

стремлением оплодотворить выхолощенную жизнь семенем всемогущей науки. Потрясение, которое испытывает Дейн, прочтя в «Фигаро» статью Э. Золя «Натурализм, истина, наука» («Naturalisme, la vérité, la science»), едва не доводит его до обморока. Повествователь, впрочем, скоро признается, что в натурализме его привлекла прежде всего идея подлинно современного искусства, тогда как к тонкостям доктрины Золя он — «сенсуалист от литературы» — остался подчеркнуто равнодушен. Более того, несколькими страницами ниже натуралистская эстетика недвусмысленно обнаруживает свою негативную природу, поскольку она не только не приобщает нас к подлинной жизни, но и существенно обедняет жизнь вообще, сводя ее исключительно к биологическим проявлениям.

Таким образом, «зловонная грязь» натурализма оказывается в сознании Эдвина Дейна ничуть не лучше «вялой волны» символизма, а вместе они представляют собой не что иное, как «мелководье современной эстетики» (р. 82), не ведущее ни к чему, кроме разрушения художественной индивидуальности.

Все оказывается напрасным. Время богов и героев кануло в Лету. «Языческая мораль» погребена под толщей викторианского самодовольства. Стремление к чистой красоте обернулось болезнью («Я женственен, болезнен, извращен» /р. 48/, — признается любитель гладиаторских боев Эдвин Дейн); перешло в силу внутренней необходимости, пронизательно отмеченной еще В. Соловьевым, «в какой-то пифизм, демонизм, сатанизм и прочие “новые красоты”»⁸. Чем же была тогда эта пылкая мечта об Аркадии, о «золотом веке» гармонии и красоты — позой? игрой? эффектной маской?

Едва ли, ибо Эдвин Дейн, как и Джордж Мур, действительно жил в Аркадии, вот только находилась она не в языческой древности, а гораздо ближе, в парижском кафе «Новые Афины», что располагалось на площади Пигаль во времена его — Мура — молодости. Это непритязательное кафе с его мраморными столиками, за которыми до самого рассвета не умолкали эстетические споры богемных художников (именно здесь Э. Дега написал знаменитый «Абсент»), описано автором в ностальгических интонациях Анри Мюрже как место, где жила красота, где художник мог наконец стать самим собой и, сбросив все маски, наслаждаться обществом друзей, таких же, как и он сам, художников. «И вот так ты жил, — пишет Мур, — своей невинной жизнью, в которой не было места ничему низменному, даже женской любви — друзья и творчество, вот и все» (р. 95). Иными словами, ес-

⁷ Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорура / Под ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 35.

⁸ Соловьев В. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В. С. Литературная критика. М.: Современник, 1990. С. 228.

ли герой где и обрел «золотой век», то лишь в своей собственной молодости — том заветном и, увы, утраченном времени, от которого, по собственному его признанию, сохранились лишь несколько страниц неумелой прозы да воспоминания — неза-

тейливый арсенал возмужавшего писателя, достаточный, впрочем, для того, чтобы извлечь из недр прошлого подлинное сокровище, что двумя десятилетиями позже своим прославленным романом убедительно докажет М. Пруст.

Список литературы:

1. Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Под ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 5–62.
2. Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / Пер. С. Займовского под ред. Е. Кононенко. М.: БСГ-ПРЕСС, 2006.
3. Соловьев В. С. Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // Соловьев В. С. Литературная критика. М.: Современник, 1990.
4. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Пер. с нем. М.: Изд-во «Весь мир», 2008.
5. Элиаде М. Миф о благородном дикаре, или Престиж начала // Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / Пер. А. П. Хомик. М.: REFL-book; Киев: Ваклер, 1996.
6. Moore George. Confessions of a Young Man. L.: William Heinemann, 1917.

References (transliteration):

1. Kosikov G. K. Dva puti frantsuzskogo postromantizma: simvolisty i Lotreamon // Poeziya frantsuzskogo simbolizma. Lotreamon. Pesni Mal'dorora / Pod red. G.K. Kosikova. M.: Izd-vo MGU, 1993. S. 5–62.
2. Peyter U. Renessans. Ocherki iskusstva i poezii / Per. S. Zaymovskogo pod red. E. Kononenko. M.: BSG-PRESS, 2006.
3. Solov'ev V. S. Znachenie poezii v stikhotvoreniyakh Pushkina // Solov'ev V. S. Literaturnaya kritika. M.: Sovremennik, 1990.
4. Khabermas Yu. Filosofskiy diskurs o moderne / Per. s nem. M.: Izd-vo «Ves' mir», 2008.
5. Eliade M. Mif o blagorodnom dikare, ili Prestizh nachala // Eliade M. Mify, snovideniya, misterii / Per. A.P. Khomik. M.: REFL-book; Kiev: Vakler, 1996.
6. Moore George. Confessions of a Young Man. L.: William Heinemann, 1917.