

ПРИЗВАНИЕ И УЧАСТЬ ХУДОЖНИКА В НОВЕЛЛИСТИКЕ Н. ГОТОРНА

А. В. АКСЕНОВ

В статье рассматривается, каким образом тема художественного творчества в его эстетическом и нравственном аспектах воплощена в ранних новеллах Н. Готорна (1804–1864). По мнению автора статьи, это происходит в рамках романтической идейно-художественной парадигмы, в которую вносит коррективы обостренный морализм, заданный пуританским наследием Новой Англии. Так, в новелле «Пророческие портреты» (1837) затронута тема нравственной опасности проникновения в глубины чужих сердец и запечатления их средствами искусства. Изображенное в новелле «Мастер красоты» (1844) противостояние художника и социума отражает универсальную оппозицию идеального и материального, с которой связаны другие дихотомии, характерные для романтизма, — времени и вечности, рассудка и воображения, механизма и организма. В этом контексте художник — носитель трансцендентального воображения — приобретает особую миссию хранителя и глашатая Истины. Вместе с тем, романтический эстетизм, составляющий, на первый взгляд, идейную основу новеллы, подвергается в ней подспудной критике на уровне образности и повествовательных стратегий. Автор статьи приходит к выводу о том, что противоречие между романтическим эстетизмом и пуританской этикой общественных и семейных добродетелей не разрешается в новеллах; присутствуя здесь имплицитно, оно обостряется и находит разрешение в позднейших романах Готорна.

Проблемы художественного творчества в его эстетическом и нравственном аспектах составляют одну из главных тем литературного наследия Натаниеля Готорна (1804–1864). Фигура творца, творческой личности присутствует в четырех романах писателя в числе главных персонажей. Эта же проблематика затрагивается и в ряде более ранних новелл Готорна, где различные аспекты темы разрабатываются в рамках романтической идейно-художественной парадигмы, в которую вносит коррективы обостренный морализм Готорна, заданный пуританским наследием Новой Англии.

Фигура художника-гения впервые возникает у Готорна в новелле «Пророческие портреты» («The Prophetic Pictures», 1837). Художник (который в новелле не называется по имени) обладает природным даром «настраиваться на любой тип характера» [132]¹ и «изображает не только черты лица, но и душу, и сердце чело-

¹ Новелла «Пророческие портреты» в русском переводе цитируется по изданию: *Готорн Н. Избранные произведения*: в 2 т. Л., 1982. Т. 2. В квадратных скобках после цитаты указан номер страницы по этому изданию. Мы используем русский перевод в случаях коротких цитат,

века» [133]. На его портретах «the whole mind and character were brought out on the countenance, and concentrated into a single look, so that, to speak paradoxically, the originals hardly resembled themselves so strikingly as the portraits did» [179]². Молодой человек Уолтер Ладлоу, в судьбе которого художнику суждено сыграть важную роль, восторженно рассказывает о нем своей невесте, но в то же время называет способности художника «ужасным даром» («an awful gift», 176) и опасается заказывать ему портрет. Последнее, как оказывается, не случайно, поскольку даже невеста Уолтера уже интуитивно прозревает в своем избраннике опасные черты характера, которые художник впоследствии отобразит на портрете.

Не только Уолтер, но и благочестивые жители пуританских колоний страшатся мастерства художника: «Some deemed it an offence against the Mosaic law, and even a presumptuous mockery of the Creator, to bring into existence such lively images of his creatures. Others, frightened at the art which could raise phantoms, at will, and keep the form of the dead among the living, were inclined to consider the painter as a magician, or perhaps the famous Black Man, of old witch times, plotting mischief in a new guise»³ [178]. Более того, «the old women of Boston affirm... that after he has once got possession of a person's face and figure, he may paint him in any act or situation whatever — and the picture will be prophetic»⁴ [181].

В такой сатирической форме Готорн впервые формулирует религиозно-нравственные проблемы искусства, конфликт традиционной пуританской культуры, по своей сути средневековой, и постренессансного романтического сознания, ценящего красоту этого мира и беспредельное развитие в нем индивидуального таланта. Та же дилемма выражена в репликах Уолтера и его невесты Элинор, которыми они обмениваются перед картинами художника в его мастерской: «“How singular a thought,” observed Walter Ludlow, “that this beautiful face has been beautiful for above two hundred years! Oh, if all beauty would endure so well! Do you not envy her, Elinor?” “If earth were heaven, I might,” she replied. “But where all things fade, how miserable to be the one that could not fade!”»⁵ [180].

чтобы не нарушать синтаксис русской фразы. Перевод более обширных цитат приводится в постраничных сносках.

² Новелла «Пророческие портреты» в оригинале цитируется по изданию: *Twice-Told Tales by Nathaniel Hawthorne / Intr. by Katherine Lee Bates. Vol. 1. N. Y., 1900.* В квадратных скобках после цитаты указан номер страницы по этому изданию. Перевод данной цитаты: «Все свойства ума и сердца их оригиналов были выражены в лицах и сконцентрированы во взглядах с такой силой, что, если говорить парадоксами, живые люди меньше походили на самих себя, чем написанные с них портреты» [133].

³ «Одни считали, что столь правдивое изображение созданий божьих нарушает заповеди Моисея и является самонадеянным подражанием Творцу. Другие, испытывая трепет перед искусством, способным вызывать к жизни призраки и запечатлевать для живых черты умерших, были склонны принимать художника за колдуна, а быть может, и за Черного человека, известного со времен охоты за ведьмами, творящего свои чары в новом обличье» [134–135].

⁴ «Старухи в Бостоне уверяют, что, взявшись рисовать чье-нибудь лицо или фигуру, он может изобразить этого человека в любой ситуации, и картина окажется пророческой» [137].

⁵ «Как странно подумать, — заметил Уолтер Ладлоу, — что это прекрасное лицо остается прекрасным более двухсот лет. Вот если бы земная красота могла сохраняться так же долго! Вы не завидуете ей, Элинор? — Будь на земле рай, может и позавидовала бы, — ответила она, — но там, где все обречено на увядание, как мучительно было бы сознавать, что ты одна не можешь постареть» [136].

Таким образом, еще одна грань этой проблемы — оппозиция гордого одиночества бессмертной красоты и смиренного принятия своего несовершенства, смертности, присущей всем земным существам. И искусство, как кажется, стоит у Готорна на стороне гордого индивидуализма, выражает и питает его. По словам повествователя, «[n]othing, in the whole circle of human vanities, takes stronger hold of the imagination than this affair of having a portrait painted... It is the idea of duration — of earthly immortality — that gives such a mysterious interest to our own portraits»⁶ [182–183]. Создание иллюзии земного бессмертия, вопреки божественным и природным законам, — таков для Готорна один из аспектов проблемы моральной состоятельности искусства. Позднейшие горделивые размышления художника подтверждают эту мысль: «“O glorious Art!” thus mused the enthusiastic painter as he trod the street, “thou art the image of the Creator’s own. The innumerable forms, that wander in nothingness, start into being at thy beck. The dead live again. Thou recallest them to their old scenes, and givest their gray shadows the lustre of a better life, *at once earthly and immortal*”»⁷ [190] (выделение мое. — А. А.).

В новелле Готорн также выявляет субъективный характер человеческого восприятия: в мастерской художника Уолтер и Элинор видят потрет их духовника, но воспринимают его в соответствии с внутренним состоянием каждого: «“Kind old man!” exclaimed Elinor. “He gazes at me as if he were about to utter a word of paternal advice.” “And at me,” said Walter, “as if he were about to shake his head and rebuke me for some suspected iniquity”»⁸ [180].

Такое различие восприятия не случайно. Уолтер одержим тайной страстью, которую и сам не осознает, но которую художник прозревает в его душе и впоследствии запечатлевает на портрете. Написанный же портрет его невесты отражает ее затаенную тревогу и скорбь о характере будущего мужа. Художнику «удалось, во всяком случае так он полагал, разглядеть во тьме будущего страшную тайну и несколькими неясными намеками воспроизвести ее на портретах» [143]. И действительно, с течением лет оригиналы становятся все более похожи на свои портреты, пока художник чуть было не сделался случайным свидетелем преступления, которое предотвращает только его решительное вмешательство.

И все же роль художника и портретов в трагической судьбе супружеской пары остается до конца неясной, неоднозначной: ведь Уолтер замахивается ножом на жену именно после того, как он долго созерцал свой портрет, «communing with it as with his own heart, and abandoning himself to the spell of evil influence that the

⁶ «Ничто не затрагивает так человеческое тщеславие, как возможность запечатлеть себя на портрете... Возможность увековечить себя, приобрести бессмертие на земле — вот что вселяет в нас загадочный интерес к собственному портрету» [138].

⁷ «О волшебное искусство! — в увлечении размышлял он по дороге. — Ты подобно самому творцу. Бесчисленное множество неясных образов возникает из небытия по одному твоему знаку. Мертвые оживают вновь; ты возвращаешь их в прежнее окружение и наделяешь их тусклые тени блеском новой жизни, даруя им бессмертие на земле» [143].

⁸ «Добрый старик! — воскликнула Элинор. — Он смотрит на меня так, будто собирается дать отеческое напутствие. — А мне представляется, — подхватил Уолтер, — будто он вот-вот укоризненно покачает головой, словно подозревает меня в каком-то проступке» [136].

painter had cast upon the features»⁹ [192]. И самому художнику, свидетелю этой сцены, кажется, что он является воплощением судьбы этой пары: «Was not his own the form in which that destiny had embodied itself, and he a chief agent of the coming evil which he had foreshadowed?»¹⁰ [192]. Драматическая сцена, которую он наблюдает, в точности воспроизводит когда-то сделанный им набросок, и именно поэтому художник решительно вмешивается в происходящее, «ощущая, что наделен такой же властью распоряжаться их судьбами, как изменять композицию своих полотен» [145]. По словам повествователя, «he stood like a magician, controlling the phantoms which he had evoked»¹¹ [193]. Уолтер же воспринимает художника как воплощение злого рока, а свое преступление — как фатальную необходимость, как бы предрешенную портретом. «Does Fate impede its own decree?»¹² — спрашивает он остановившего его художника [193].

Таким образом, роль художника двойственна. С одной стороны, он предотвращает преступление, с другой — косвенно провоцирует его, предсказывая и как бы подсказывая своим искусством. Тревожное живописное пророчество не помогает Элинор, которая с самого начала интуитивно прозревает страстную природу своего жениха и будущего мужа, но не порывает с ним из-за любви к нему. Как заметила в этой связи Мелинда М. Пондер, «хотя рассказчик не сообщает читателю, в какой степени художник повлиял на жизнь своих моделей, написав их портреты, — новелла затрагивает вопрос, насколько искусство живописца обусловило психологию его ценителей. Определяет ли общение с художником самосознание моделей настолько, что они направляют последующее течение своей жизни в соответствии со своими живописными изображениями?»¹³.

Итак, нравственное влияние искусства и дара художника на окружающих оказывается скорее разрушительным, чем благотворным. Остается рассмотреть, как влияет дар и ремесло художника на его собственную личность.

Художник «Пророческих портретов», человек средних лет, сам походит на живописный портрет: посетителям мастерской «почудилось, будто одна из картин сошла с полотна, чтобы их приветствовать» [136]. Такое живописное своеобразие внешности — знак отделенности художника от других людей и его как бы искусственности. Художник «Пророческих портретов» — «a polished gentleman — a citizen of the world — yes, a true cosmopolite»; «[h]e not only excels in his peculiar art, but possesses vast acquirements in all other learning and science»¹⁴ [175].

Но этот универсальный человек обладает холодным сердцем, что является «непростительным грехом» в художественном мире Готорна. Вот как характеризует его повествователь: «Like all other men around whom an engrossing purpose wreathes

⁹ «...как бы ведя немой разговор с собственной душой, запечатленной на холсте, и постепенно отдаваясь роковым чарам, которыми художник наделил картину» [145].

¹⁰ «Не его ли избрала [судьба] орудием в том несчастье, которое он когда-то предсказал и которое теперь готово было свершиться?» [145].

¹¹ «Он напоминал волшебника, повелевающего духами, которых сам вызвал» [145].

¹² «Неужели судьба не даст свершиться своему же велению?» [145].

¹³ Ponder M. M. Hawthorne's Early Narrative Art. Lewiston, N. Y., 1990. P. 200.

¹⁴ «...светский человек с изысканными манерами», «гражданин мира», «истинный космополит»; он «достиг необычайных успехов не только в живописи, но обладает обширными познаниями и во всех других искусствах и науках...» [132].

itself, he was insulated from the mass of human kind. He had no aim — no pleasure — no sympathies — but what were ultimately connected with his art. Though gentle in manner and upright in intent and action, he did not possess kindly feelings; his heart was cold; no living creature could be brought near enough to keep him warm» [189]¹⁵.

Художник приехал в Америку после того, как все искусство Европы уже «не могло дать пищи его пытливому уму» («there was nothing more for his powerful mind to learn»), и он решил «обратиться к Природе», с которой, казалось, он «соперничал» («seemed to rival her») [134]. Уолтера и Элинора, на проникновение в характеры которых художник потратил много душевных сил, он считает чуть ли не «своими творениями». По ходу действия новеллы он предается «гордым и печальным мыслям» о своем даре: «O glorious Art!.. Am I not thy Prophet?» [190]. Повествователь комментирует: «It is not good for man to cherish a solitary ambition. Unless there be those around him by whose example he may regulate himself, his thoughts, desires, and hopes will become extravagant, and he the semblance, perhaps the reality, of a madman. Reading other bosoms with an acuteness almost preternatural, the painter failed to see the disorder of his own»¹⁶ [190–191].

Таким образом, в этой новелле художнику, сила таланта которого достигает степени пророческого дара, не дано благотворно влиять на судьбы окружающих: чужие страсти, запечатленные им и через это умноженные, приводят к разрушительным последствиям. Страсти обуревают душу самого художника, прежде всего — всепоглощающее увлечение искусством, граничащее с безумием и отделяющее его от других людей. Его участь — отражать чужую жизнь, оставаясь ее одиноким сторонним наблюдателем.

Наиболее полно тема призвания и судьбы художника воплощена в новелле Готорна «Мастер красоты» («The Artist of the Beautiful», 1844).

У ее протагониста Оуэна Уорленда много общего с художником «Пророческих портретов», хотя он не живописец, а часовщик. Но Уорленд пренебрегает своими прямыми обязанностями — починкой часов и просиживает дни и ночи, пытаясь «вдохнуть душу» в крошечным механизм. Он увлечен идеей — создать механическую бабочку, которая воплощала бы саму идею красоты, — «that should

¹⁵ Художник «Пророческих портретов» принадлежит к целому ряду персонажей Готорна, утративших человечность в результате страстного увлечения всепоглощающей целью: это ученые Эйлмер («Родимое пятно»), Рапачини («Дочь Рапачини») и Чиллингуорт («Алая буква»), религиозный фанатик Ричард Дигби («Каменный человек»), философ Итэн Брэнд из одноименной новеллы, филантроп Холлингсуорт («Роман о Блайтдейле»). Перевод цитаты: «Как все люди, захваченные одним всепоглощающим стремлением, художник стоял в стороне от обычных людей. Для него не существовало иных надежд, иных радостей, кроме тех, что были в конечном счете связаны с его искусством. И хотя он отличался мягким обхождением и искренностью в намерениях и поступках, добрые чувства были чужды его душе; сердце его было холодно, и ни одному живому существу не дозволялось приблизиться, чтобы согреть его» [142–143].

¹⁶ «О всемогущее искусство!.. Разве я не пророк твой?» Повествователь комментирует: «Плохо, когда человек вынашивает в одиночестве тщеславную мечту. Если вокруг него нет никого, по кому он мог бы равняться, его стремления, надежды и желания грозят сделаться необузданными, а сам он может уподобиться безумцу или даже стать им. Читая в чужих душах с прозорливостью почти сверхъестественной, художник не видел смятения в своей собственной душе» [143, 144].

attain to the ideal, which Nature has proposed to herself, in all her creatures, but has never taken pains to realize» [171]¹⁷. Задача, как видим, весьма дерзновенная — превзойти саму Природу. Все это вызывает неодобрение общества, главным выразителем которого является бывший хозяин Уорленда Питер Ховенден, часовщик на пенсии.

В новелле «Мастер красоты» сталкиваются, таким образом, две жизненные позиции — художника Уорленда и, условно говоря, «мира», представленного тремя другими персонажами, связанными семейными узами: старым часовщиком Ховенденом, его дочерью Энни и кузнецом Денфортом, впоследствии мужем Энни. Третьей смысловой инстанцией является рассказчик, сопровождающий повествование обширными комментариями и философскими рассуждениями, в которых он, как кажется, всецело принимает сторону «мастера красоты» в его конфликте с обществом и самим собой. Но именно в силу такой однозначности позиции повествователя было бы наивно отождествлять его голос с авторским.

Далее мы рассмотрим подробнее смысловые инстанции новеллы «Мастер красоты», начав с главного персонажа, художника Оуэна Уорленда.

Он носитель «необузданного воображения» («irregular genius») и «любви к прекрасному» («the love of the Beautiful»), его цель — воссоздать первозданную красоту («to imitate the beautiful movements of Nature» [161]). К обыкновённым механизмам вроде паровой машины Уорленд относится «с невыразимым отвращением» [276]. Уорленд боится громких звуков и вообще физической силы («Сила — это земное чудовище», — говорит он [278]). Он любит все миниатюрное, «в полном согласии с его собственным хрупким сложением» [277]. При этом он человек нетвердого характера и обостренной чувствительности, легко приходящий в расстройство. Кузнец Денфорт шутиливо замечает, имея в виду плоды труда Уорленда: «“No, no, Owen! No child of yours will have iron joints and sinews”»¹⁸ [163].

Но Уорленд непригоден и для работы часовщика, поскольку не может удержаться от творческих экспериментов с часами, которые должен чинить. По словам повествователя, «he altogether forgot or despised the grand object of a watchmaker's business, and cared no more for the measurement of time than if it had been merged into eternity»¹⁹ [161–162]. Все это лишает его заказчиков и оставляет в полном одиночестве.

Главными антагонистами Уорленда в новелле являются кузнец Роберт Денфорт и старый часовщик Питер Ховенден.

Внешне силач Денфорт является прямой противоположностью Уорленда. Он — «the man of main strength» [163], «the Man of Iron» [172], «лицетворение телесной силы», «железный человек». Но он приветлив и добросердечен и отно-

¹⁷ Английский текст новеллы «Мастер красоты» приводится по изданию: Nathaniel Hawthorne's Tales. A Norton critical edition., N.Y.; L.: W. W. Norton and Company, 1987 с указанием в квадратных скобках после цитаты номера страницы по этому изданию. Перевод этой цитаты: «...достичь идеала, к которому стремится Природа в любом своем творении — впрочем, не столь ревностно, чтобы идеал превратился в действительность» [289].

¹⁸ «“Нет, нет, Оуэн, уж ты-то не произведешь на свет ребенка с железными мышцами и суставами!”» [279].

¹⁹ «...он пренебрежительно отвергал главную цель этого дела и так нерадиво относился к измерению времени, точно оно растворилось в вечности» [277].

сится с Уорленду с душевной теплотой друга детства, хотя и с некоторой иронией отзывается о его увлечении.

Другое дело — старый часовщик Ховенден, на лице которого Оуэн всегда видит «выражение холодного язвительного неодобрения». При виде его у Оуэна «всегда сжималось сердце» [286], поскольку «[t]here was nothing so antipodal to his nature as this man's cold, unimaginative sagacity, by contact with which everything was converted into a dream, except the densest matter of the physical world»²⁰ [165]. Старый часовщик, по словам рассказчика, отчасти представляет весь род человеческий, который «считает себя вправе относиться с пренебрежением и негодованием к чудачкам, что равнодушны к пыльным трофеям, валяющимся по обочинам дорог» [282].

Встречи со своими антагонистами мучают Уорленда и лишают его сил и веры в свой замысел. Он легко впадает в отчаяние, но именно в эти периоды он возвращался к своим профессиональным обязанностям и «с тупой серьезностью проверял колесики каких-нибудь увесистых и вконец изношенных серебряных часов» [280]. Починка же городских курантов обеспечивает Уорленду единодушное одобрение горожан: «the merchants gruffly acknowledged his merits on 'Change; the nurse whispered his praises, as she gave the potion in the sick-chamber; the lover blessed him at the hour of appointed interview; and the town in general thanked Owen for the punctuality of dinner-time»²¹ [164].

Как видим, Уорленд способен приносить пользу обществу, но только тогда, когда отказывается от своего творческого призвания. Напротив, когда он возобновляет работу над одушевленным механизмом, воплощающим красоту, общество отвергает его и даже объявляет сумасшедшим. Рассказчик комментирует: «How universally efficacious — how satisfactory, too, and soothing to the injured sensibility of narrowness and dullness — is this easy method of accounting for whatever lies beyond the world's most ordinary scope! From Saint Paul's days, down to our poor little Artist of the Beautiful, the same talisman had been applied to the elucidation of all mysteries in the words or deeds of men, who spoke or acted too wisely or too well»²² [169]. Косвенное сравнение с апостолом Павлом (которого наместник Фест называл сумасшедшим, см. Деян 26. 24), как и слова «too wisely or too well», как будто очень возвышают Уорленда. Но рассказчик продолжает: «In Owen Warland's case, the judgment of his townspeople may have been correct. Perhaps he was mad. The lack of sympathy — that contrast between himself and his neighbors, which took away the

²⁰ «...на свете не было ничего более противного его натуре, нежели холодное, лишенное воображения здравомыслие старика, мгновенно превращавшее в мыльный пузырь все, кроме грубейших проявлений материальной жизни» [281].

²¹ «Его удостаивали скупого одобрения купцы, заключая сделки на бирже; шепотом превозносила сиделка, подавая лекарство больному; благословлял влюбленный в час назначенного свидания; признательно поминали все горожане за точность, с какой куранты теперь возвещали наступление обеденного часа» [280].

²² «До чего убедительно, до чего самоочевидно, да и приятно щекоотливому самолюбию посредственности и тупости подобное толкование всего, что лежит за пределами общедоступного! Как во времена святого Павла, так и в дни, когда жил наш бедный, никому не ведомый мастер красоты, те же магические слова объясняли людям все загадочное в речах и деяниях того, кто говорит или поступает слишком мудро или слишком благородно» [286].

restraint of example — was enough to make him so»²³ [169]. Это уже знакомая нам по «Пророческим портретам» мысль о чреватом безумием одиночестве человека, отделенного от себе подобных великим талантом или всепоглощающей целью. Другой возможной причиной предполагаемого безумия Уорленда рассказчик называет его приобщение к трансцендентной красоте: «Or, possibly, he had caught just so much of ethereal radiance as served to bewilder him, in an earthly sense, by its intermixture with the common daylight»²⁴ [169].

Таким образом, рассказчик не только не отвергает тезис о сумасшествии Уорленда, но даже перечисляет его возможные причины. Тем не менее одиночество и независимость гения утверждаются рассказчиком как неизбежные и даже необходимые: «It is requisite for the ideal artist to possess a force of character that seems hardly compatible with its delicacy; he must keep his faith in himself, while the incredulous world assails him with its utter disbelief; he must stand up against mankind and be his own sole disciple, both as respects his genius, and the objects to which it is directed» [164]²⁵.

Но Уорленд, как мы сказали, не отличается твердостью характера, поэтому периоды творческого вдохновения и веры в свое призвание сменяются у него периодами апатии и душевного расстройства, когда он теряет духовные устремления, предается порокам и бездействию. Это связано и с перипетиями его любви к Энни Ховенден, дочери старого часовщика.

Энни стоит как бы между враждебным миром и Уорлендом. Она — единственный человек, который отчасти понимает Уорленда. Но в то же время Энни — дочь своего отца, она смотрит на Уорленда «с чуть заметным пренебрежением» [283] и в конце концов предпочитает ему кузнеца-силача Денфорта. Уорленд говорит ей: «I yearned for sympathy — and thought — and fancied — and dreamed — that you might give it me. But you lack the talisman, Annie, that should admit you into my secrets» [167] («Я томился по сочувствию, думал, мечтал, чаял, что ты подаришь мне его, но нет у тебя, Энни, талисмана, который открыл бы тебе доступ к моей тайне»). Таким «талисманом», по мысли повествователя, могла бы быть любовь, но Уорленд не любим Энни, хотя последней и льстит его чувство.

Таким образом, художник в новелле предстает совершенно одиноким, лишенным не только общественного признания, но и сердечного сочувствия и женской любви.

²³ «Быть может, сограждане Оуэна Уорленда и были правы. Вероятнее всего, он и впрямь был не в себе. Отсутствие доброжелательного понимания — та несовместимость с окружающими, что освобождает от следования обычаю, — вполне могло свести его с ума» [286].

²⁴ «Но возможно и другое объяснение: в ничем не примечательном дневном свете он уловил такие яркие отблески горнего сияния, что, с ходячей точки зрения, как бы превратился в юродивого» [286].

²⁵ Заметим, что та же мысль ярко звучит в пушкинских стихотворениях «Поэт и толпа» (1828) и «Поэту» (1830). Это общая для романтиков рефлексия творческой личности, противостоящей социуму. Перевод цитаты: «Поэтому тот, кто наделен истинно творческим гением, должен обладать твердостью характера, несовместимой, казалось бы, с его уязвимостью, должен хранить веру в себя, невзирая на скептическую толпу, что подрывает ее вечным своим недоверием, должен стоять один против всего людского рода и быть единственным приверженцем и своего дарования, и своих творений» [280].

Несмотря на это, он доводит свое дело до конца и создает одухотворенный механизм: «Nature's ideal butterfly was here realized in all its perfection; not in the pattern of such faded insects as flit among earthly flowers, but of those which hover across the meads of Paradise, for child-angels and the spirits of departed infants to disport themselves with»²⁶ [173]. Эту механическую бабочку «неизъяснимой и совершенной красоты» Уорленд преподносит в дар семье Денфорта, которая к тому времени пополнилась младенцем. Вот что сказано о драматической встрече мастера красоты с нерукотворным творением другого Мастера, таинственно возникшим из небытия: «The artist... [was] startled by the apparition of a young child of strength, that was tumbling about on the carpet; a little personage who had come mysteriously out of the infinite, but with something so sturdy and real in his composition that he seemed moulded out of the densest substance which earth could supply...»²⁷ [173]. В последующей сцене очевидно противопоставление творения Уорленда — светоносной изящной бабочки, порхающей под потолком, и ползающего по полу неуклюжего младенца, сына земли.

Драматизм сцены усиливает то, что этот младенец мог бы быть «творением» — сыном — самого Уорленда, если бы Энни не предпочла ему кузнеца в качестве супруга. Но сослагательное наклонение здесь более чем неуместно — младенец внутренне чужд всему, что связано с Уорлендом: «[T]he artist was disturbed by the child's look, as imagining a resemblance between it and Peter Hovenden's habitual expression. He could have fancied that the old watchmaker was compressed into this baby-shape, and looking out of those baby-eyes, and repeating — as he now did — the malicious question: “The Beautiful, Owen! How comes on the Beautiful?”»²⁸ [173]. Внук, таким образом, является своеобразным двойником деда, неизменно враждебного к работе Уорленда. Примечательно, что один раз Питер Ховенден даже предлагал навсегда избавить Уорленда «от бесовского соблазна» и собственноручно раздавить тогда еще незаконченную бабочку, в которой, по словам старого часовщика, живет «злой дух» [281]. Только бурная реакция Уорленда остановила его тогда в этом намерении.

То, что не удалось Ховендену-старшему, совершает его внук: чудесная бабочка, плод труда целой жизни, мгновенно превращается в цепкой руке малыша в «кучку крошечных блестящих обломков, невозвратно утративших тайну красоты» [296]. Но реакция Уорленда разительнo отличается от той болезненной ранимости, которая в прошлом сопровождала не только чужое прикосновение к его творению, но даже неосторожные слова о нем. Теперь же он безмятежно

²⁶ «В ней был воплощен идеал живой бабочки, созданной самой Природой, — но не блеклой, что летает среди земных цветов, а той, что носится над райскими лугами, радуя маленьких ангелов и души умерших младенцев...» [292].

²⁷ «Мастер заворожено смотрел на цветущего младенца, который ползал по ковру, — маленькое существо, таинственно возникшее из небытия, но такое плотское, так крепко сбитое, что, казалось, на него пошли самые прочные материалы, какие только были в запасе у земли» [291].

²⁸ «Но смятенному мастеру чудилось, что из этих детских глаз на него смотрит Питер Ховенден. Словно бы старый часовщик, ужавшись до размеров дитяти, глядит на него со своим обычным насмешливым выражением, словно бы не дед, а внук задает все тот же вопрос: “Что скажешь, Оуэн? Как обстоит дело с совершенной красотой?”» [291].

смотрит «на то, что казалось — но только казалось — гибелью труда целой жизни...» [296]. В чем же причина такой внутренней перемены Уорленда?

Выше в тексте новеллы содержится рассуждение рассказчика о тщетности земных усилий и превратностях человеческой судьбы, которое завершается таким выводом: «This so frequent abortion of man's dearest projects must be taken as a proof, that the deeds of earth, however etherealized by piety or genius, are without value, except as exercises and manifestations of the spirit»²⁹ [172]. К концу своего труда Уорленд понял: «the reward of all high performance must be sought within itself, or sought in vain»³⁰ [175]. Уорленд равнодушно смотрит на гибель плода своих трудов, поскольку действительной их целью было не создание бабочки, а совершенствование души художника, его внутреннее восхождение к трансцендентному. Рассказчик поясняет: «He had caught a far other butterfly than this. When the artist rose high enough to achieve the Beautiful, the symbol by which he made it perceptible to mortal senses became of little value in his eyes, while his spirit possessed itself in the enjoyment of the Reality»³¹ [177]. Так, в духе трансцендентализма, завершается новелла «Мастер красоты».

Как можно заметить, идейное напряжение в новелле создает ряд оппозиций, характерных для романтического «двоемирия». Прежде всего, это противостояние одинокого художника, стремящегося воплотить идеал в формах искусства, и утилитарного социума, не понимающего сути устремлений художника и относящегося к нему самому с безразличным или враждебным презрением. Уорленд и три других персонажа новеллы воплощают универсальную оппозицию идеального и материального. С ней связаны и другие дихотомии новеллы: времени и вечности, рассудка и воображения, механизма и организма, характерные для европейского (в частности, английского) романтизма³². В контексте романтического отождествления Красоты и Истины художник — носитель трансцендентального воображения — приобретает особую миссию хранителя и глашатая Истины. Именно таков, по возможному толкованию новеллы, протагонист Готорна, сумевший, несмотря на все трудности, одиночество и непонимание, воплотить свой замысел, создав идеальное, хотя и недолговечное творение, превосходящее саму природу и являющее на земле идеальную сущность. Одновременно он достигает духовного совершенства, становится внутренне свободен и неуязвим для «мира».

²⁹ «Как же не увидеть в столь частых крушениях самых заветных людских замыслов доказательство того, что все земные дела, даже воодушевленные глубокой верой или подлинным талантом, ценны лишь как проявление и самосовершенствование духа в человеке?» [290].

³⁰ «...награду за достойное свершение мастер находит в самом свершении, либо вовсе не находит» [294].

³¹ «Он поймал бабочку, но не ту, а совсем иную. Когда мастер, достигнув высоты, где ему открывается красота, творит потом ее подобие, дабы она стала доступна земным чувствам, он этим символом не дорожит, потому что дух мастера уже наслаждался прекрасным во всей его подлинности» [296].

³² См.: *Fogle R. H.* «The Artist of the Beautiful» // Hawthorne. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N. J., 1966. P. 99–110; *Liebman S. W.* Hawthorne's Romanticism: «The Artist of the Beautiful» // Emerson Society Quarterly (далее — EQS): A Journal of the American Renaissance. 1976. 22. No. 2. P. 128.

Вместе с тем, романтический эстетизм, составляющий, на первый взгляд, идейную основу новеллы, подвергается в ней подспудной критике с позиций пуританской трудовой и семейной этики. Уорленд, как и художник «Пророческих портретов», отделен от общества и явным образом никак благотворно не влияет на окружающих, не пробуждает их души к высшим устремлениям. Его служение обществу в качестве часовщика эффективно в той мере, в какой он отказывается от идеальной цели своей жизни. Уорленд несостоятелен и в семейном отношении: кузнец Денфорт является его счастливым соперником. Плод многолетнего кропотливого труда Уорленда — механическая бабочка — лишен не только практического, но и нравственного значения, он нелеп в качестве механической имитации природного организма и эфемерен: почти сразу же после создания он сокрушен руками ребенка. Правда, в отличие от художника «Пророческих портретов», Уорленд не обуреваем явной гордыней, не стремится приоткрыть завесу чужой души и предстает как безобидный, хотя и социально несостоятельный чудак.

Впрочем, занятие Уорленда может предстать и не таким уж безобидным. Помимо неодобрения художника с точки зрения пуританского и буржуазного прагматизма, в новелле присутствует критика Уорленда с позиции, которую можно было бы назвать «иконоборческой». Она также генетически связана с пуританизмом, поскольку пуритане, как большинство протестантов, не признавали священных изображений, являющих на земле небесную реальность. Стремление Уорленда воплотить совершенную красоту в зримом образе предстает с этой точки зрения кощунственной дерзостью, попыткой выразить невыразимое (вспомним негодование пуритан Бостона по поводу мастерства художника в «Пророческих портретах»)³³. Существенна здесь и та благоговейная осторожность, которая необходима, по убеждению Готорна, при обращении к запретным тайнам — будь то тайны чужого сердца или трансцендентного мира. Религиозное в своей основе, это отношение также связано с пуританизмом. Эта позиция парадоксальным образом смыкается с принципом романтической иронии, осознающей трагическую несоизмеримость идеала и его воплощения, и потому отрицающей за произведением искусства адекватность замыслу и абсолютную значимость.

Имплицитная критика, которой со всех этих точек зрения подвергается Уорленд в новелле, выражена в рассуждениях рассказчика, она также присутствует на уровне образности. Так, по словам рассказчика, праздные прогулки Уорленда по

³³ Примечательно, что в повести Гоголя «Портрет» (1842), имеющей тематические параллели с обеими обсуждаемыми новеллами Готорна, устами православного монаха-иконописца утверждается совсем другой взгляд на искусство, при том что нравственно разрушительная сила живописного полотна имеет в этой повести сюжетобразующее значение: «Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и по тому одному оно уже выше всего. И во сколько раз торжественный покой выше всякого волненья мирского; во сколько раз творенье выше разрушенья; во сколько раз ангел одной только чистой невинностью светлой души своей выше всех несметных сил и гордых страстей сатаны, — во столько раз выше всего, что ни есть на свете, высокое создание искусства... Ибо для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства. Оно не может поселить ропота в душе, но звучащей молитвой стремится вечно к Богу» (Н. В. Гоголь. «Портрет»).

лесам и лугам «were full of bright conceptions, which gleamed through his intellectual world... and were real to him for the instant, without the toil and perplexity, and many disappointments, of attempting to make them visible to the sensual eye»³⁴ [166]. Как видим, перед умственным взором созерцателя природы идеи предстают хотя и мимолетно, но в полноте своей реальности и без усилия и разочарований, неизбежных при попытках их воплощения. Соответственно рассказчик сожалеет по поводу этих попыток: «Alas, that the artist, whether in poetry or whatever other material, may not content himself with the inward enjoyment of the Beautiful, but must chase the flitting mystery beyond the verge of his ethereal domain, and crush its frail being in seizing it with a material grasp!»³⁵ [166]. Стремление художника воплотить свое видение оборачивается своего рода насилием над трансцендентной реальностью (глаголы «to chase», «to crush»). Здесь возникает неожиданная, но явная параллель между Уорлендом и младенцем Денфортом, раздавившим бабочку в заключительной сцене новеллы. Сходство усиливается тем, что сам Уорленд ловит на природе живых бабочек и рассматривает их «устройство» с «мистической углубленностью» [282]. Не убивает ли он их тем самым? А в один из своих периодов апатии Уорленд уподобляется младенцу даже внешне: тогда «his small and slender frame assumed an obtuser garniture of flesh than it had ever before worn. His thin cheeks became round; his delicate little hand... grew plumper than the hand of a thriving infant. His aspect had a childishness, such as might have induced a stranger to pat him on the head... It was as if the spirit had gone out of him, leaving the body to flourish in a sort of vegetable existence»³⁶ [170]. Очевидно, что для Готорна младенец является воплощением бездуховности, и то, что Уорленд в определенный момент даже внешне начинает походить на младенца, указывает на неожиданное глубинное родство между ними.

Наконец, желание Уорленда придать форму идеям — стихийно, непреодолимо и, по-видимому, чуждо всякой рефлексии, в том числе этической. Этим оно также сродни тому «хватательному рефлексу», подчиняясь которому младенец превращает механическую бабочку в горсть блестящих обломков: «Owen Warland felt the impulse to give external reality to his ideas, as irresistibly as any of the poets or painters, who have arrayed the world in a dimmer and fainter beauty, imperfectly copied from the richness of their visions»³⁷ [166]. Воплощение обедняет красоту, искажа-

³⁴ «...изобиловали блистательными замыслами, и те сверкали в его душе наподобие бабочек в воздухе, и ему казалось, что он уже воплотил их в реальность, воплотил без труда и сомнений и множества разочарований, неизменно сопутствующих попыткам показать идею обыкновенному человеческому глазу» [282].

³⁵ «Какая жалость, что мастер и словесного, и любого иного искусства, не довольствуясь созерцанием красоты, явленной его духовному оку, оттесняет ее за пределы воздушных владений, ей принадлежащих, и потом земным своим прикосновением мнет и губит это хрупкое создание!» [282—283].

³⁶ «Его стройное небольшое тело стало грузным и рыхлым. Впалые щеки округлились, тонкие изящные руки... стали пухлее, чем у цветущего младенца. В нем появилась такая детскость, что прохожий человек мог бы потрепать его по голове... Казалось, дух отлетел от Оуэна Уорленда, меж тем как плоть в своем растительном существовании расцвела особенно пышно» [288].

³⁷ «Оуэн Уорленд испытывал такую же непреодолимую жажду облечь в реальную форму свой замысел, как любой поэт или художник, который одаряет мир красотой; но до чего блед-

ет мысль (вспомним тютчевское «Мысль изреченная есть ложь» в «Silentium!»). Каждый творческий акт художника оказывается, по этой логике, в известной мере разрушительным, убийственным, мертвющим. Совершенная красота, будучи воплощенной, застывает и искажается, как живая бабочка, насаженная на булавку.

Не удивительно, что, сотворив бабочку, Уорленд не испытывает к ней никакой привязанности или любви (подобной той, которую проявляют супруги Денфорты к своему младенцу): «“Not so, not so!” murmured Owen Warland, as if his handiwork could have understood him. “Thou hast gone forth out of thy master’s heart. There is no return for thee!”» [176]³⁸. И это при том, что бабочка «вобрала в себя все существо» [293] мастера: по его словам, «in the secret of that butterfly, and in its beauty... is represented the intellect, the imagination, the sensibility, the soul, of an Artist of the Beautiful!»³⁹ [174]. Но в сердце художника нет места для его творения, поскольку само творение было лишь средством духовного самовыражения и самосовершенствования. Не таково отношение родителей к детям, не такова и любовь Бога к своим созданиям. Это отношение романтической иронии, порожденной «чувством невозможности и необходимости всей полноты высказывания»⁴⁰.

Совершенное Уорлендом, таким образом, можно трактовать и как дерзкий, почти кощунственный «прорыв к трансцендентному», низведение идеи красоты на землю через «насильственное» воплощение ее в «кучке блестящих обломков» — механической бабочке. С этой точки зрения, младенец Денфорт, являясь своеобразным двойником Уорленда, лишь довершил начатое им дело или же повторил его на своем уровне. Оба пытаются «схватить» (и, тем самым, ограничить пределами своего восприятия) то, что неизмеримо превосходит постижение каждого.

на и тускла была эта копия в сравнении с образом, посещавшим его мечты!» [283].

³⁸ Ср. у Новалиса: «С каждой чертою свершения создание отделяется от мастера — на расстояние пространственно неизмеримое. С последнею четою художник видит, что мнимое его создание оторвалось от него, между ними мысленная пропасть... В ту самую минуту, когда оно всецело должно было стать собственным его достоянием, оно стало чем-то более значительным, нежели он сам, его создатель. Художник превратился в бессознательное орудие, в бессознательную принадлежность высшей силы. Художник принадлежит своему произведению, произведение же не принадлежит художнику» (*Новалис. Фрагменты // Зарубежная литература XIX века: Романтизм. Хрестоматия историко-литературных материалов / Сост. А. С. Дмитриев, Б. И. Колесников, Н. Н. Новикова. М., 1990. С. 59*). Но если для Новалиса в этом разделении нет ничего трагического, то в литературе американского романтизма «тайна отчуждения от человека-творца плодов его творческих усилий» остро переживается и становится «центральной предметом осмысления» (*Венедиктова Т. Д. Обретение голоса: Американская национальная поэтическая традиция. М., 1994. С. 26*). Перевод цитаты: «“Нет, нет! — тихо сказал тот, словно издалье его рук понимало и его слова. — Ты уже покинула сердце твоего мастера. Тебе туда возврата нет”» [296].

³⁹ «Секрет этой бабочки и ее красоты — а она прекрасна не только обликом, но и всем своим внутренним строением — это разум, воображение, способность чувствовать, душа мастера красоты» [293].

⁴⁰ *Шлегель Ф.* Критические (Ликейские) фрагменты // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 54.

Как видим, новелла «Мастер красоты» допускает различные прочтения. В этом убеждает и история ее рецепции: профессиональные читатели новеллы делятся на два лагеря: тех, кто смысл новеллы видит в утверждении романтических ценностей и считает Оуэна Уорленда «победителем»⁴¹ — и тех, кто критикует Уорленда с различных позиций, фактически, солидаризируясь с тремя другими персонажами новеллы⁴².

Нам представляется более плодотворным выявить смысловую неоднозначность новеллы, которая проступает сквозь ее кажущуюся простоту. Уже ранние исследователи творчества Готорна отмечали его особый способ письма, позволяющий автору «уклоняться» от окончательных суждений и предоставлять самому читателю выбор герменевтической и ценностной позиции. А. Уинтерс назвал эту смысловую амбивалентность Готорна «формулой альтернативных возможностей»⁴³, а Ф. О. Маттисен в своей книге об «американском ренессансе» определил ее как «прием множественного выбора»⁴⁴. По мнению Х. Х. Уэгонера, эта неоднозначность казалась Готорну «необходимой для любого полного и чест-

⁴¹ См.: *Gargano J. A.* Hawthorne's "The Artist of the Beautiful" // *American Literature*. 35. 1963. P. 225–30; *Fogle R. H.* Hawthorne's Fiction: The Light and the Dark. Norman: University of Oklahoma Press, 1964. P. 70–90; *Yoder S. G.* Hawthorne's Treatment of the Artist // *New England Quarterly*. 45. 1972. P. 65–80; *Brill L. W.* Conflict and Accommodation in Hawthorne's "The Artist of the Beautiful" // *Studies in Short Fiction* 12. 1975. P. 381–386; *Detlaff S. M.* The Concept of Beauty in "The Artist of the Beautiful" and Hugh Blair's Rhetoric // *Studies in Short Fiction*. 13. 1976. P. 512–515; *Liebman Sh.* Hawthorne's Romanticism: "The Artist of the Beautiful" // *ESQ: A Journal of the American Renaissance*. 22. 1976) P. 85–95; *Bassil V.* Eros and Psyche in "The Artist of the Beautiful" // *ESQ: A Journal of the American Renaissance*. 30. 1984. P. 1–21; *Chai L.* The Romantic Foundations of the American Renaissance. Ithaca, N. Y., 1987. P. 45–49; *Wohlpart A. J.* The Status of the Artist in Hawthorne's "The Artist of the Beautiful" // *American Transcendentalist Quarterly*. 3. 1989. P. 245–256; *Berthea D. W.* Heat, Light and the Darkening World: Hawthorne's "The Artist of the Beautiful" // *South Atlantic Review*. 56. 1991. P. 23–35; *Newberry F.* "The Artist of the Beautiful": Crossing the Transcendent Divide in Hawthorne's Fiction // *Nineteenth-Century Literature*. 50. 1995. P. 78–96; *Prochazka M.* Mechanic?—Organic?: The Machines of Art in "The Artist of the Beautiful" // *Litteraria Pragensia*. 10. 2000. P. 3–15.

⁴² К числу таких работ относятся: *Von Able R.* Baby and Butterfly // *Kenyon Review*. 15. 1953. P. 280–292; *Stein W. B.* "The Artist of the Beautiful": Narcissus and the Thimble // *American Imago*. 18. 1961. P. 35–44; *Bell M.* Hawthorne's View of the Artist. N. Y., 1962; *Moore L. H.* Hawthorne's Ideal Artist as Presumptuous Intellectual // *Studies in Short Fiction*. 2. 1965. P. 278–283; *Crews F. C.* The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes. N. Y., 1966; *Curran R. T.* Irony: Another Thematic Dimension to "The Artist of the Beautiful" // *Studies in Romanticism*. 6. 1966. P. 34–45; *Baym N.* The Shape of Hawthorne's Career. Ithaca, N. Y., 1976; *Breinig H.* Crushed Butterflies and Broken Fountains: Hawthorne Between Christian Idealism, Romanticism, and Modernism // *Theorie und Praxis im Erzählen des 19. und 20. Jahrhunderts: Studien zur englischen und amerikanischen Literatur zu Ehren von Willi Erzgraber*. Tübingen, 1986. P. 233–248; *Mohanty S.* "The Artist of the Beautiful": A Fresh Appraisal // *The Literary Half-Yearly*. 28. 1987. P. 99–104; *Bromwell N. K.* "The Bloody Hand" of Labor: Work, Class, and Gender in Three Stories by Hawthorne // *American Quarterly*. 42. 1990. P. 542–564; *Urban D. V.* Evasion of the Finite in Hawthorne's "The Artist of the Beautiful" // *Christianity and Literature*. 54. 2005. P. 343–357.

⁴³ *Winters Y.* Maule's Curse: Seven Studies in the History of American Obscurantism. Norfolk, Connecticut, 1938.

⁴⁴ *Matthiessen F. O.* American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. N. Y., 1941.

ного отражения опыта»⁴⁵. Проецируясь в творчество писателя, неоднозначность опыта обретает свое выражение в текстовых «структурах неопределенности», которые вынуждают читателя Готорна активно соучаствовать в «построении» его произведений, выбирая свои собственные прочтения из нескольких предлагаемых автором нарративных возможностей текста, остающегося при этом, говоря словами В. Изера, «бесконечно богаче, чем любое из этих частных прочтений»⁴⁶. Поэтому произведения Готорна всегда остаются открытыми для противоречивых истолкований.

Как нам кажется, смысловая амбивалентность, составляющая суть художественного метода Готорна, обусловлена положением этого автора в поле напряжения между пуританским духовным наследием и романтизмом, задающим современный ему культурный контекст. Один из немецких «законодателей» романтизма писал: «Если произведение имеет несколько поводов своего возникновения, если оно обладает несколькими значениями, многообразным интересом, если оно вообще многосторонне и если его понимают и любят различным образом, то оно, бесспорно, в высокой степени интересно: оно тогда служит подлинному выражению личности»⁴⁷. Впрочем, неоднозначность и ирония были для Готорна скорее тяжким душевным бременем, чем удобной позицией самовыражения. Он не мог всецело принять ни традиционной системы ценностей пуритан, ни революционного энтузиазма трансценденталистов. К моменту написания «Мастера красоты» позади у Готорна были долгие годы одинокой жизни, опыт участия в построении социальной утопии, долгожданное обретение семьи. Требовалось время для художественного осмысления всего этого опыта и обретения точки опоры этим духовно одиноким писателем, не примкнувшим ни к какому братству, религиозному или философскому.

Таким образом, противоречие между романтическим эстетизмом и пуританской этикой общественных и семейных добродетелей не разрешается в рассмотренных нами ранних новеллах; присутствуя здесь имплицитно, оно обостряется и получает разрешение в позднейших романах Готорна.

Ключевые слова: Натаниэль Готорн, новеллы, пуританизм, романтизм, творчество, искусство, художник, воображение, эстетизм, этика, мораль, повествовательные стратегии.

⁴⁵ *Waggoner H. H. Art and Belief // Hawthorne Centenary Essays. Ohio, 1964. P. 192.*

⁴⁶ Цит. по: *Dunne M. Hawthorne's Narrative Strategies. Jackson, 1995. P. 20.*

⁴⁷ *Новалис. Указ. соч. С. 59–60.*

ARTIST'S VOCATION AND DESTINY IN N. HAWTHORNE'S SHORT STORIES

ALEXEY V. AXYONOV

The article discusses ways in which aesthetic and moral aspects of artistic creation are treated in N. Hawthorne's earlier short stories. According to the author, intense New England puritan moralism significantly qualifies romantic aesthetic paradigm in Hawthorne's rendering of the subject. Thus, in «Prophetic Pictures» (1837) penetration into deep recesses of another's heart and its portrayal through art is represented as morally dangerous. Artist's conflict with society in «The Artist of the Beautiful» (1844) stands for a more general opposition of the ideal and the material, which informs other dichotomies of the story (time vs. eternity, reason vs. imagination, mechanism vs. organism). In this context the artist possessing transcendental imagination acquires a special vocation as beholder and transmitter of Truth. Simultaneously imagery and narrative strategies of the story clearly undermine romantic aestheticism which at first glance seems to constitute its philosophical basis. The author arrives at the conclusion that discrepancy between romantic aestheticism and puritan ethics of social and familial virtues, implicit in discussed stories, finds in them no resolution, only to become more acute and ultimately resolved in later novels of Hawthorne.

Keywords: Nathaniel Hawthorne, short stories, Puritanism, romanticism, artistic creation, art, artist, creative imagination, aestheticism, ethics, morality, narrative strategies.