

---

## ЭСТЕТИКА. ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ И ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

УДК 7.01:17.037(410)

*А. А. Львов*

### Фигура автора в английском эстетизме\*

В статье прослеживаются особенности истолкования фигуры автора в английском эстетизме в связи с идеей заботы о себе, дендизмом, имморализмом как понятием современности. Проводится анализ преломления этих идей на почве английского эстетизма в связи с творческими поисками главнейших его представителей.

The article treats specific evaluating of author's figure in English aestheticism in connection with the idea(s) of self-care, dandyism and immoralism as modern concepts. Transformations of the said ideas within the frame of English aestheticism are considered alongside with creative search by its major representatives.

**Ключевые слова:** забота о себе, автор, дендизм, эстетизм, эстетика жизни, современность, имморализм.

**Key words:** care of self, author, dandyism, aestheticism, aesthetics of life, modernity, immorality.

Английский эстетизм на рубеже XIX–XX вв. остро поставил вопрос о статусе автора в художественном творчестве. Прерафаэлиты и их ярчайший последователь О. Бердслей, У. Пейтер, О. Уайльд, Э. Доусон, группа Блумсбери, ранний У. Б. Йейтс и другие в своих эстетических поисках обосновали фигуру автора с небывалой до той поры остротой – как демиурга, властного создателя произведения искусства, одновременно являющегося непосредственным элементом этого произведения. Необходимо отметить, что такое обоснование отсылает нас к эстетизму немецких романтиков начала – середины XIX в., видевших высшее воплощение художественного поиска в создании Gesamtkunstwerk, или всеобщего, идеального произведения искусства. Эстетизм, вполне офор-

---

© Львов А. А., 2012

\* Работа выполнена в рамках исследовательского проекта № 12-33-01018, поддержанного РГНФ.

мившийся именно к концу XIX в., поставил одной из своих задач создание «искусства жизни» как главного и наибольшего, на что способен художник в своей эстетической деятельности.

Авторство становится не просто некоторой функцией, а принципиальным моментом художественного поиска, и залогом создания совершенного произведения искусства жизни следует считать демиургический посыл художника. Обращая внимание на общие исходные позиции префаэлитов, О. Уайльда, группы Блумсбери – наиболее ярких представителей эстетизма в Англии, – мы можем назвать следующие линии их творческой интенции: во-первых, идеи классической греческой философии и, в частности, идею «заботы о себе», рассмотренную сквозь призму познания самого себя; во-вторых, влияние движения английского дендизма в его практиках самосотворения (*self-made man*), дистанции и современности; в-третьих, сильнейшее влияние поздних французских романтиков и символистов, поставивших вопрос о жизни как эстетической сфере поиска.

В унисон греческой идее *epimeleia heautou*, заботы о себе, звучит требование дельфийского оракула, начертанное на знаменитом храме, *gnothe seauton*, познай самого себя. Результатом этой идеи можно считать возвращение к себе, с тем чтобы в конце концов установить некоторую форму отношения к себе. Вместе с тем, здесь обнаруживаются и лечебные («терапевтические») задачи *epimeleia heautou*, связанные с тем, чтобы не иметь вредных привычек или уметь отказываться от них, понимать жизнь как нескончаемое сражение, поскольку практика себя нацеливает на борьбу, наконец, само философствование понимается как момент исцеления души. Важные следствия этого платоновского понимания идеи заботы о себе будут в дальнейшем использовать в своем учении киники, эпикурейцы и стоики. Культура (это слово здесь уместно уже вследствие его прямого значения – «возделывание») заботы о себе, практика *cura sui* требует наставника, учителя, того, кто мог бы помочь. Изначально эротические впоследствии эти отношения все более и более отдаляются от культуры эроса и приближаются к филии, т. е. дружеской любви. Мишель Фуко в своем известном труде «Герменевтика субъекта» отмечает, что «то, что невозможно заниматься собой без чьей-либо помощи, – общепринятое мнение», и ссылается на Сенеку, который пишет, что никто не может быть достаточно сильным, чтобы самому выбраться из состояния *stultitia* (т. е. состояния, когда ты не волишь «сам», не волишь себя – этому посвящен подробный разбор отрывка из Сенеки), в котором он пребывает [8, с. 540]. В этом отношении важно упомянуть организации школ, которые занимались именно тем, что помогали своим воспитанникам обратиться к себе (например, школа Эпиктета), частных наставников жизни, а также целый ансамбль отношений (семейных, дружеских, протекционистских и т. п.), в которых осуществляется руководство душой [8, с. 540–541]. Таким образом, идея заботы о себе, обо-

значенная как один из предметов философии уже Сократом, имеет два крупных аспекта: культурно-теоретический, отвечающий на вопрос, *что* означает заботиться о себе, и практически-этический, отвечающий на вопрос, *как* нужно заботиться о себе. На английский эстетизм существенным образом повлияли классический и эллинистический периоды развития античной мысли; сам Фуко замечает, что практика заботы о себе обнаруживается и у христианских авторов (например, у Григория Нисского), и в период Ренессанса и т. д. В связи с тем, как в Новой Европе преломляется идея заботы о себе, Фуко, мимоходом, правда, но говорит, что можно обнаружить целый веер практик как этики, так и эстетики себя уже у Монтеня, а затем и посмотреть на историю мысли XIX в. под этим углом зрения [8, с. 277]. Таким образом, мы видим, что забота о себе становится не только этической, но и эстетической идеей.

Н. Соколова в своей статье «Этическая проблематика в современных концепциях “эстетической жизни”» пишет следующее: «Хотя термин “эстетизм” впервые появился в середине XIX века в связи с идеями прерафаэлитов об абсолютном доминировании эстетической сферы, подобные представления встречаются раньше, в частности, у немецких романтиков. Однако “эстетизм” немецких романтиков не был последовательным, так как в нем не было противопоставления этической и эстетической сферы, красоты и нравственности. Считается, что последовательный эстетизм утверждает исключительное превосходство эстетических ценностей; для него характерно “признание красоты высшим благом и высшей истиной, а наслаждение красотой – высшим жизненным принципом”» [7].

Говоря об эстетизме, мы затрагиваем проблему взаимоотношения эстетического и этического, и на первый план здесь выходит эстетическое, сквозь призму которого и рассматривается со-бытийность вообще.

Середину – конец XIX в. в Англии принято называть Викторианской эпохой; это время характеризуется пуританскими взглядами, строгой моралью и жесткими семейными ценностями. Тело и телесность были тогда темами запретными, и восхищение женским телом, принятое, например, в Греции или высоком Возрождении, было в Викторианскую эпоху невозможным. Восхищаться женщиной означало превозносить красоту ее лица, ее материнскую добродетель, но не ее телесную красоту, в этом смысле эротический момент в отношениях мужчины и женщины был строго табуирован и в повседневном, и в эстетическом отношении. Эстетизм поставил вопрос о теле с невиданной до той поры остротой. Результатом этого стало и перенесение на эстетический план духа, выраженное в оригинальной поэтике модернизма, поскольку ни тело без своего одухотворенного начала, ни дух без своей телесной формы не могут существовать. Желание выбраться из Викторианской морали на свободу эстетизм воспринял и трактовал как возможность эстетической жизни, в которой автор становится свободным от каких-либо условностей внеш-

него, рассматриваемого им как материал для своего произведения, и сосредоточенным на своем внутреннем, единодушно воспринимаемом представителями эстетизма и модернизма как гениальность (так понимали свою задачу и О. Уайльд, и группа Блумсбери и др.) [9]. Таким образом, эстетический субъект воспринимается в поэтике этих направлений как символ в контексте данного конкретного художественного произведения; следовательно, символ этот ситуативен. Но что означает быть ситуативным в отношении самого главного художественного произведения, на создание которого может решиться художник?

Н. Соколова указала на противопоставление эстетического и этического в концепции «эстетической жизни»; смысл этого противопоставления можно понять, исследовав присущий эстетизму и модернизму имморализм. Влияние на английский эстетизм конца XIX в. дендистских установок поведения, а также греческих идеалов и философии пессимизма А. Шопенгауэра общеизвестно. Современность есть, во-первых, по Канту [3, с. 29], момент смелости в собственных суждениях, во-вторых, момент противопоставления себя потоку времени, который понимается как условия существования субъекта<sup>1</sup>. В ситуации Викторианской эпохи современным мог выглядеть человек, не только бросивший вызов своему времени, но и противопоставивший самого себя вообще контексту этой культуры. Тогда неприятие нравственных оснований этой культуры, имморализм как установка в жизни и творчестве дают возможность трактовать произведение искусства собственной жизни как явление эстетического порядка, как жест и такой же символ, как тело или дух. Известен имморализм О. Уайльда, давший почву для создания оригинальных выражений этой установки, от эротизма его сказок до «Саломеи» и «Портрета Дориана Грея»; далее мы увидим нечто похожее и в направлении модернизма (например, в «Улиссе» Джойса). Итак, имморализм, который изначально исповедовался авторами в искусстве жизни, затем приобретает все более ярко выраженные черты художественного приема, который как жест позволяет вынести *ars modi vivendi* за границы данной конкретной культурной, житейской, нравственной и какой угодно ситуации; имморализм как прием становится основанием современности автора, создающего произведение искусства.

Кроме того, синхронно с направлением йенских романтиков в Англии зарождается дендизм. Свободная творческая личность романтизма, которая возводилась в определенного рода культ, требовала яркого самовыражения для еще более эффектного противопоставления себя толпе. Для раскрытия индивидуальности наиболее полным образом необходим был бунт, причем бунт тотальный – и в одежде, и в мировоззрении, и в поведении, и в творческой манере. Понятно, что при такой интенции на тотальное неприятие общих для всех «правил игры» жизнь воспринима-

---

<sup>1</sup> Ср. Фуко М. Что такое просвещение [9].

ется как *tabula rasa* именно в таком смысле, в каком использует чистый холст художник. Дендизм и как общественно-культурное явление, и как мировоззрение имеет, прежде всего, практический характер. Во-первых, денди явились в известном смысле реакционной установкой по отношению к уже сложившемуся классическому английскому обществу, представленному разделением на джентльменов (нобилитет и джентри) и неджентльменов (крестьянство, купечество и проч.) [2, с. 199–200]. Во-вторых, денди были теми, кто форсировал понятие благородного джентльменского досуга, сформулировав концепцию «ничегонеделания». Денди ничем не занят, он свободен от всяческих обязательств, он легок в своем отношении к жизни – и вместе с тем он производит впечатление того, кому все дается легко и кто при этом не проявляет никакого усилия [2, с. 232]. В-третьих, денди первыми обращают пристальное внимание на тело и телесность: регулярно принимают ванну, ежедневно бреются, подстригают волосы, делают маникюр и, как следствие, оформляют себя в повседневном стиле одежды. Одежда представляла объект наибольшей заботы денди, поскольку каноничной звучала установка, сформулированная Дж. Браммеллом, о заметной незаметности. Иначе говоря, невозможно сказать, что человек одет хорошо, если это замечают окружающие. Джентльмен в этом отношении имел прерогативу небрежности, некоторой брутальности, подчеркивающей его происхождение и социальный статус. Денди, следовавшие принципу эксклюзивности и самоутверждения любыми средствами, подчас действовали на грани, пользуясь приемами искусства тонкой наглости. Дендизм оформил фигуру и мужчины, и женщины, придал им яркие сексуальные и гендерные тона, тем самым еще более подчеркнув дистанцию между харизматичным одиночкой и обществом (*society*). Тот, кто не заботился о теле (повседневно, ритуально и всегда подчеркнуто), тот не заботился и о духе, ибо искусство одеваться, появляться и создавать эффектное впечатление в обществе признавалось следствием аристократизма духа. Эта забота о теле должным образом протоколируется: в печати появляются специальные трактаты о том, как должным образом завязать галстук, как правильно подобрать фасон и цвет платья для выхода в свет, и т. д. Для поддержания последнего требовалась аскеза сродни той, которой придерживались философские школы эпохи эллинизма, а затем и христианского периода. О. Вайнштейн, например, исследуя феномен дендистского стиля, неоднократно замечает его сходство со стоическими практиками себя [2, с. 232].

Наконец, дендистская забота о себе, кроме харизматичности, дистанцированности, эксклюзивности и подчеркнутой формальности во внешнем виде, широко эксплуатировала идею искусства жизни, которая вытекала из предписания эффектного поведения и формального внешнего эстетизма. Вторая волна дендизма, носившая явно французский характер, а значит, и укорененная на почве именно французской культуры,

затем очень сильно повлиявшей на английский модернизм и эстетизм, довела до логического завершения этот принцип дендистского *art de vie*, размышляя о технике создания легенды денди. Техника жизни – это вообще практика себя, в широком смысле – практика себя за счет другого; мы знаем, что во время фланирования денди ищет взглядов другого, ожидает реакции со стороны – это есть стилизация того, что античные авторы называют помощью по выходу из состояния *stultitia*. Глаза – вот главный орган восприятия мира денди; на это же обращает внимание и Сартр в эссе о Бодлере [8]. Вообще, следует отметить, что дендизм был очень живописен и благотворен для создания особого синтеза жизни и искусства – в некотором смысле он является ответом на предложенную йенским романтизмом задачу создания идеального *Gesamtkunstwerk*; объединение литературы и жизни, что мы наблюдаем во французской линии дендизма, позволяло сохранить, во-первых, ироничное отношение денди-автора себя по отношению к своей жизни, а во-вторых, обозначить ее как самостоятельное и как бы к самому денди не относящееся вполне произведение искусства. Денди – это всегда маска, он никогда не уловим по-настоящему; блестящее описание этого дает под именем эстетического С. Кьеркегор [4, с. 124–125].

Наконец, нельзя не упомянуть о столь лелеемом денди качестве, как современность. При всей своей случайности и фрагментарности исходной точкой денди-субъекта является осознание своей исключительности, своей харизмы. Следовательно, противопоставление толпе происходит на двух уровнях – бытовом (уровне телесности) и культурно-историческом (уровне аристократизма души). Последний связан именно с тем, что денди всегда находит себя в определенной точке времени, становясь в оппозицию по отношению к тем, кто ее для себя не обнаружил. Отсюда – презрение к толпе и знаменитый дендистский имморализм, который описывает Ницше, например, по отношению к *Ressentiment*'у. Вообще, денди, говоря терминами Ницше, – это «над-историческая» личность, тот, кто не видит в другом ничего, кроме материала для своего творчества [5]. Здесь можно заметить парадокс: с одной стороны, другой, толпа помогают денди обратиться к самому себе, помогают ему выйти из состояния *stultitia*, с другой – толпа не равна денди, и последний всячески это подчеркивает. Денди-эстетик (в терминах Кьеркегора) сам отводит толпе роль помощника в его заботе о себе и, в сущности, именно глазами толпы смотрит на самого себя. Его в этом отношении можно сравнить с опытным драматургом, который дает голос каждому персонажу своей драмы, но, вместе с тем, сам является ее творцом-демиургом. Эти персонажи, их реплики и переживания находятся в нем, – он наделяет их собственной жизнью, но затем как бы отстраняется от собственного произведения.

Теперь мы поговорим об Оскаре Уайльде, самом известном, пожалуй, провозвестнике эстетизма. Среди его непосредственных предтеч мы можем назвать Бодлера, Готье, французских модернистов, а также Джона Рёскина и Уолтера Пейтера. Последние двое были наставниками Уайльда в Оксфордском университете, оба повлияли на понимание им прекрасного в значительной степени. Однако мысли их не развивались параллельно: в то время как Рёскин отстаивал проявление художественного идеала в искусстве Средневековья и прерафаэлизма, Пейтер провозглашал таковой в искусстве греков и итальянского Ренессанса. Такое расхождение приоритетов в искусстве стимулировало развитие философской и эстетической мысли Уайльда, который еще сильнее углубил позиции французского эстетизма, добавив ко всему уже обозначенному выше творческое отношение к жизни не через поиск случая для раскрытия своих способностей, а с постановкой на первое место именно творческих способностей Художника, самого создающего реальность вокруг себя. Кроме того, если у денди прекрасное было средством выражения своего отношения к внешнему миру, для эстетов оно сродни идеи Прекрасного у Платона и является целью, которая достигается в творческом процессе. Творчество при этом понимается очень широко – от кисти и красок, мольберта и листа бумаги до одежды и образа жизни. А корень такого отношения – в теоретическом или созерцательном отношении Художника ко всему происходящему во внешнем по отношению к нему мире, его забота о себе как о создателе своего собственного, особого мира.

Мы не можем не сказать несколько слов и об английском модернизме, на который решающее воздействие оказал эстетизм. И герои произведений английского модернизма, и сам автор, также его герой, становятся эстетическими символами, приобретая доминирующую художественную окраску. Попытка имморализма утвердить субъекта в ситуации современности может восприниматься именно как особым образом трактуемая забота о себе. В самом деле, если автор вырывается из обстоятельств синхронной ему культуры, он должен иметь на это веские основания. Уайльд, Джойс, Йейтс, Томас, Элиот и прочие остро чувствовали свою несвоевременность по отношению к господствующим нравственным, эстетическим и бытовым установкам, обращаясь в своем творчестве к радикальным течениям середины XIX в., к классической греческой традиции (как духовной, так и телесной), к мифологии своей культуры (ирландские и валлийские мотивы) и т. п. Все это позволило им символизировать своих героев и самих себя, гармонично присутствующих в тексте, и утвердить свою поэтику как момент заботы о себе. Автор дистанцируется от обстоятельств, в которых он существует, чтобы жить в тех условиях, которые он сам себе создает. В модернизме этот прием доходит вообще до высшей степени символических форм: если

Уайльд воспринимает искусство как идеал, который может и должен быть воплощен в реальной жизни, а Йейтс живет в башне в Ирландии, проводит спиритические сеансы и реально дистанцируется от современников в своей *tour de ivoire*, то Элиот, например, служит в банке и одновременно с этим создает уникальную поэтическую вселенную, а Джойс путешествует по Европе в том числе и для того, чтобы все им виденное в детстве, юности и зрелости обрело статус материала для его «Улисса». Это не побег от жизни, не любование мертвенными формами прекрасного – это попытка создать уникальное произведение искусства *sub specie aeternitatis*, как если бы автор вообще не существовал на самом деле. В этом смысле важной практикой заботы о себе в английском эстетизме и модернизме становятся формы письма: автоматическое, оно же – запись откровения, ниспосланного свыше (ярчайший пример – Йейтс), и поток сознания как универсальная форма выражения вообще человеческого переживания (здесь таковым примером служит Джойс). В этих техниках можно наблюдать влияние экспериментов французских и английских символистов конца XIX – начала XX века, поэтику которых напрямую продолжают У. Х. Оден и Т. С. Элиот, но вместе с тем это и оригинальная трактовка сюжета заботы о себе, создание гиперреальности при помощи гипертекста, который сохраняет автора в его произведении и при этом дистанцирует его от него. Интересно в связи с этим проследить, как автор постепенно сходит со своего пьедестала, на который поставила его классическая традиция, и в модернизме локализуется в произведении искусства (даже если под таковым понимается сама жизнь), а в постмодернистской традиции и вообще умирает. Так, например, Р. Барт, рассуждая в своем эссе «Смерть автора» о Бальзаке, Малларме, Т. де Квинси, пишет:

«Теперь мы знаем: чтобы обеспечить письму будущность, нужно опрокинуть миф о нем – рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [1].

И действительно, художник, воплощающий в своем искусстве эстетический аспект идеи заботы о себе, становится одним из героев своего произведения, а стало быть, и умирает в своей авторской функции. И хотя Барт также связывает эту смерть автора с письмом, с той формой, благодаря которой авторство утратило свое центральное значение в создании художественного произведения, мы видели, что письмо, техника и практика произведения искусства неразрывно связаны с идеей заботы о себе как возможность создать особый эстетический мир, наполненный эстетическими символами.



---

### Список литературы

1. Барт Р. Смерть автора. – URL: <http://amkob113.narod.ru/bart/brt-7.html>.
2. Вайнштейн О. Б. Денди. Мода. Литература. Стиль жизни. – М., 2006.
3. Кант И. Собр. соч.: в 8 т. Т.8. – М., 1994.
4. Кьеркегор С. Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал // Кьеркегор С. Несчастнейший. – М., 2007.
5. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – М.; СПб., 2006.
6. Сартр Ж. П. Бодлер // Бодлер Ш. Цвет зла. – М., 1993.
7. Соколова Н. Этическая проблематика в современных концепциях «эстетической жизни». – URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Article/sokol\\_etprobl.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/sokol_etprobl.php).
8. Фуко М. Герменевтика субъекта. – СПб., 2007.
9. Фуко М. Что такое просвещение. – URL: <http://lib.ru/CULTURE/FUKO/nachala.txt>.