

РАЗДЕЛ 4

ПУБЛИЦИСТИКА: ПОЭТИКА И ПРАКТИКА

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ОСКАРА УАЙЛЬДА

**А.И. Добродомова,
М.В. Коротницкая**

Оскар Уайльд – один из первых теоретиков эстетизма и родоначальник собственной эстетической теории, воплощенной главным образом в его публицистических работах. Основные тезисы уайльдовского эстетизма базируются на взаимоотношениях искусства и действительности, эстетики и этики. Также рассматривается роль критики в развитии искусства.

Ключевые слова: *эстетика, искусство, критика, эстетическая теория*

BASIC POINTS OF O. WILDE'S ESTHETIC THEORY

**A.I. Dobrodomova,
M.V. Korotitskaya**

Oscar Wilde is the one of the first theorists of estheticism and the ancestor of his own esthetic theory. The main theses of his theory are based on the relationship of art and reality, an esthetics and ethics. In addition we consider the author's opinion on the role of criticism in art development.

Keywords: *esthetics, art, criticism, esthetic theory*

Анализ взглядов Оскара Уайльда на понятия эстетики и искусства невозможен без упоминания эстетической теории, предложенной самим публицистом. Основные положения эстетизма были впервые сформулированы О. Уайльдом в 1882 году в его лекции «Ренессанс английского искусства». Изначально публицистика О. Уайльда не была инструментом пропаганды философского и эстетического кредо. «Оксфордские тетради», теоретическое изложение концепции уайльдовского эстетизма, его представлений о философии и эстетике, были скорее побочным элементом. Однако, несмотря на это, «Тетради» сформировали определенную концептосферу, тем самым подтолкнув автора к концептуально-теоретическому осмыслению собственных эстетических взглядов.

Мода на эстетизм не была в Англии чем-то исключительным, эстетские тенденции были актуальны как для художественной, так и для жизненной практики второй трети XIX века. Требовалось конструктивное теоретическое закрепление этого феномена в истории культуры. Именно это было сделано О. Уайльдом в сборнике «Замыслы» (Intentions, 1891), который фактически можно считать манифестом уайльдовской эстетической теории [Котова 2010: 140]. В этом сборнике объединены четыре формально независимых друг от

друга эссе, публиковавшиеся ранее по отдельности. По мнению автора, сборник «Замыслы» должен восприниматься как единое целое, однако каждое произведение имеет свою идейную и тематическую специфику.

Формально эссе «Истина масок» (The Truth of Masks, 1885) рассматривает роль костюма в драматургии Шекспира, однако раскрытие этой темы для О. Уайльда – в первую очередь описание собственных воззрений по поводу искусства. С его точки зрения, У. Шекспир использовал костюмы не столько как декоративный элемент, сколько как инструмент усиления драматического эффекта. И причина этого не столько в том, что «прелестные костюмы... прибавляют поэзии живописность», сколько о том, что драматург «видел, сколь важен костюм как средство достижения определённых драматических эффектов» [Уайльд 2013: 324]. В конечном итоге О. Уайльд приходит к выводу, что «Шекспир понимал свойства костюма, который можно использовать одновременно и для определённого воздействия на публику, и для выражения определённых типов характера, и что костюм является одним из существеннейших элементов среди тех средств, какими располагает истинный творец иллюзорного мира» [Уайльд 2013: 324].

О. Уайльд полагал, что сила, красота и ценность драматургии Шекспира не только не связаны с исторической правдоподобностью (или, как автор называл это явление, «фактографичностью», «археологичностью»), но даже существуют вопреки ей. Но то, как У. Шекспир формулировал факты, «показывает нам его понимание сцены и его отношение к великому искусству иллюзии» [Уайльд 2013: 333]. Здесь мы можем наблюдать один из уайльдовских парадоксов: исторически достоверный костюм, по мнению автора, есть инструмент не археологичности, но драматизма, «эффекта иллюзии»: «Его [Шекспира] метод – иллюзия истины, а его результат – иллюзия красоты»).

В эссе «Перо, полотно и отравы» (Pen, Pencil and Poison, 1889) О. Уайльд рассуждает о праве художника на личностную самореализацию вне творческого акта. По мнению автора, «...человеку, поглощённому красотой форм, всё прочее кажется несущественным» [Уайльд 2013: 323]. Однако писатель доказывает, что у этого правила существуют исключения, приводя примеры общественной деятельности Рубенса, Гёте, Мильтона, Софокла, тем самым признавая право на самоактуализацию сразу в нескольких сферах деятельности. Одной из таких разносторонних личностей является Томас Гриффите Уэйнрайт – поэт, живописец, художественный критик и знаменитый отравитель. С точки зрения О. Уайльда, Т. Уэйнрайт интересен и ценен как realizator ряда важных эстетических доминант как в сфере искусства, так и в практической деятельности: «О произведении искусства надлежит судить лишь по законам, выведенным из него самого; вопрос лишь в том, достаточно ли полно оно этим законам соответствует»; законы же объективной реальности и степень сходства с оной принципиальной роли не играют» [Уайльд 2013: 251].

Анализируя соответствие нормам этики и морали при оценке художественных творений, О. Уайльд подводит нас к дуализму природы творца. Первая ипостась творений, О. Уайльд подводит нас к дуализму природы творца. Первая ипостась художника – ипостась человека обычного, социали-

зированной и, как следствие, зависимо от законов, предписанных моралью, этикой и нормативными актами. Другая же составляющая личности художника, происходящая из его творческой деятельности, находится не только вне нравственных устоев гражданского общества, но и вне законодательства. Личность и деятельность творца не должны оцениваться с нравственных или гражданских позиций, поскольку подчиняются лишь законам эстетики, законам красоты. «Тот факт, что человек угодил в тюрьму, никак не меняет качества написанной им прозы». Тем самым О. Уайльд в какой-то степени оправдывает деятельность Т. Уэйнрайта как отравителя, рассматривая убийства как один из элементов творческой самоактуализации, поскольку «... между культурой и преступлением нет несовместимости по существу» [Уайльд 2013: 262].

Эссе «Упадок искусства лжи» (The Decay of Lying, 1889) и «Критик как художник» (The Critic as Artist, 1890) написаны в форме диалога. О. Уайльд акцентирует на этом внимание, давая «Упадку лжи» подзаголовок: «Диалог». По мнению О. Уайльда, достоинство формы диалога заключается в возможности рассмотреть объект и предмет рассуждения с нескольких точек зрения. Однако плюрализм мнений в диалогах О. Уайльда – чистая формальность; к завершению диспут превращается в трактат, не утратив, впрочем, диалогической формы.

Метод О. Уайльда продолжает традиции сократовского диалога. Он доводит до абсурда точку зрения оппонента, сущность которой, как правило, представляет собой обывательское, поверхностное видение обсуждаемой темы. Однако, в отличие от Сократа, который концентрировал свое внимание на вопросах этических, О. Уайльд занимался разработкой тезисов, связанных преимущественно с категориями эстетики. Но парадоксальная, алогичная подача тезисов сподвигает читателя не к ответу, но к анализу прочитанного, к размышлениям, завершением которых и должна стать верная трактовка; собственно, не истина является целью уайльдовских диалогов, а путь ее постижения каждым отдельно взятым читателем [Котова 2010: 154].

Говоря об искусстве, О. Уайльд опровергает тезис Аристотеля «Искусство подражает природе». Вивиан, интерпретатор авторской точки зрения, заявляет, что не получает удовольствия от созерцания природы, поскольку в ней «нет никакой соразмерности», «она на удивление груба, до крайности монотонна и лишена какой бы то ни было завершенности», а её «бесконечное разнообразие» – «чистой воды миф» [Уайльд 2013: 218]. Корни мировоззрения О. Уайльда относительно роли природы в искусстве восходят к изречениям Дж. Китса о том, что красота окружающей действительности нестабильна (в том числе и в силу своей смертности), а искусство вечно; и красота, в свою очередь, может быть увековечена только в искусстве. По словам писателя, «искусство – наш духовный протест, наша галантная попытка указать природе её истинное место» – место явления вторичного [Уайльд 2013: 218]. Иными словами, для О. Уайльда искусство – не просто усовершенствованная, облагороженная воображением творца версия природы, но явление совершенно самостоятельное: «Искусство способно <...> создавать и крушить

новые миры». Дискредитация природы производится по следующим параметрам:

1. Практичность, разница в уровне комфорта: природа, по словам О. Уайльда, «докучливо неблагоустроена», тогда как творения рук человека создаются зачастую с учетом удобства в практическом использовании. Однако данное заявление является лишь дополнительным контраргументом, адресованным романтикам с их пониманием «первозданной красоты»;

2. Десакрализация природы (в том числе и как «совокупности явлений, выступающих внешними по отношению к человеку») и противопоставление культуре «самосознающей», имеющей высшую цель в самопознании, в самой себе. «Что есть природа? Отнюдь не выпестованная нас мать. Она есть наше творение. Лишь в нашем сознании пробуждается она к жизни. Вещи такие, а не иные, оттого что так, а не иначе мы их видим, а как именно и что именно мы видим, определяется Искусством, оказавшим на нас своё воздействие. Смотреть на что-то далеко не то же самое, что видеть. Не видишь ничего, пока не научишься видеть красоту. Тогда, да, лишь тогда всё обретает существование» [Уайльд 2013: 227]. Существование природы вне человеческого восприятия представляется бесцельным. Мнение о том, что реальность отождествляется с картиной мира познающего субъекта, почерпнуто О. Уайльдом из доктрин объективного идеализма; однако уайльдовская трактовка подразумевает не просто реципиента-мыслителя, но реципиента-созерцателя, эстетика, творца. Именно таковые не просто создают реальность сквозь призму собственных воззрений, но способствуют последующему созданию реальностей: «Люди научились видеть туман не оттого, что бывают туманы, а оттого, что поэты и живописцы объяснили им мистическую притягательность таких погодных явлений. <...> Их не существовало, пока они не были изобретены Искусством». [Уайльд 2013; 226]. Доводя свою мысль до крайнего парадоксального заострения, он заявляет, что подлинное искусство основано на лжи [Айхенвальд 1923: 28]; в стремлении же искусства к достоверности причина его упадка. Информационная цель слишком примитивна для искусства; оно, считает О. Уайльд, должно служить целям гедонистическим.

Стоит отметить, что под ложью О. Уайльд подразумевает искажение действительности не в корыстных целях, но ради самой лжи. Иными словами, понятие «ложь» в данном контексте синонимично понятию «художественное творчество». Естественно, в такой трактовке понятие теряет негативно окрашенный пласт значений. Такого рода ложь не должна оцениваться с точки зрения этических категорий. «Ложь и поэзия - это виды искусства, причём ещё Платон понимал, что они взаимосвязаны» [Уайльд 2013: 221].

Трагедия же «упадка искусства лжи» в том, что в погоне за достоверностью обыватель, «черпающий прямиком из жизни», лишается фантазии; соседство с фактами и тем более базис в виде фактов О. Уайльд считает убийственным для воображения. Лишенный индивидуализма, сухой безликий мир фактов приобретает эстетическую значимость лишь тогда, когда в нем присутствует элемент художественного вымысла. Калька реальной жизни искусством считаться не может: «реализм как способ создавать искусство полностью несостоятелен». Ошибка же среднестатистического зрителя в том, что он пы-

тается обнаружить в искусстве связь с реальностью, сравнить эти два явления. Высшее искусство, по словам О. Уайльда, создает красоту, не имеющую взаимосвязи с жизнью, оно не контактирует с «бременем человеческих забот», находясь вне общепринятых категорий оценки действительности.

В эссе «Упадок искусства лжи» О. Уайльд пытается классифицировать степени истинности искусства. Вслед за Г. Гегелем он выделяет три стадии развития. Но, в отличие от Г. Гегеля, базировавшего свою классификацию на отношении формы к содержанию, О. Уайльд основывается на влиянии реальности, фактологии на искусство. Вслед за Ш. Бодлером О. Уайльд называет фантазию ведущим инструментом искусства [Бодлер 1997: 562]. Именно воображение позволяет, помимо всего прочего, не «переживать» художественные произведения, а «перечитывать» их. «Переживание» в понимании писателя подразумевает лишь ознакомление с текстом и является процессом однократным, тогда как «перечитывание» – это поиск новых значений, смыслов, дешифровка новых семантических кодов. По сути, О. Уайльд опередил концепцию семантики знаковых структур Ю. М. Лотмана, определив значение любого художественного произведения как отдельной системы культурных кодов, причем системы многозначной [Лотман 2000: 140]. Именно поликодовость художественного текста наряду с доминированием мира фантазий над реалиями и составляет, по О. Уайльду, высокохудожественность текста.

Завершающее сборник эссе «Критик как художник» раскрывает О. Уайльда как теоретика эстетической художественной критики. Автор определяет критику как отдельную разновидность художественного творчества; тем самым деятельность критика ставится на одну ступень с деятельностью художника. Мир творчества для критика – то же, что реальный мир для художника: объект исследования и последующей реинтерпретации. Критик, декодируя отдельные культурные шифры, рождает в результате собственный художественный текст.

О. Уайльд считал, что каждому из видов искусства необходим собственный критик, интерпретатор, а любая интерпретация в какой-то мере является критикой. Писатель требует от критиков индивидуального подхода к интерпретации каждого произведения, исходя из собственной позиции о поликодовости текста. То есть, истинная критика, по О. Уайльду, должна сочетать в себе поиск и дешифровку новых семантических кодов каждого текста. Но, производя реинтерпретацию произведения, критик рассматривает его сквозь призму собственного опыта, тем самым привнося в оригинальное творение собственные, зачастую принципиально новые значения. «Исполняя «Аппассионату», Рубинштейн доносит до нас не только Бетховена, но и самого себя...». О. Уайльд полагал, что привнесение новых смыслов в анализируемый продукт художественного творчества делает само творение более живым, ярким, и приближает его к настоящему искусству: «Критик в качестве интерпретатора вкладывает в произведение не меньше, чем черпает из него, обогащая в такой же степени, как и заимствуя» [Уайльд 2013: 234]. Таким образом, можно заключить, что О. Уайльд возносит критиков не только до авторов собственных (критических) произведений, но и до соавторов творений критикуемых.

Данная теория, по сути, предвосхищает постулат Р. Барта о смерти автора. О. Уайльд видит будущее искусства именно в критике, а не в творчестве, поскольку тематический ресурс творчества он считает практически исчерпанным «и по глубине, и по многообразию»; количество же тем для критики возрастает в геометрической прогрессии, в том числе и благодарю многократному переосмыслению художественного творчества, а затем и ранней его критики. «...Если творчество вообще будет продолжаться, то лишь при неперменном условии, что оно проникнется духом критики больше, чем в настоящее время» [Уайльд 2013: 293]. Несмотря на излишнюю драматизацию «прискорбной судьбы творчества», именно О. Уайльд, по сути, дал первооснову теоретического обоснования данной проблемы; он первым осознал и озвучил тот факт, что «во всех книгах говорится о других книгах», факт, которому суждено впоследствии стать базисом модернизма и постмодернизма [Эко 1989: 314].

Уайльдовская критика, приобретая значение творческого акта, по сути, лишается оценочных значений; более того, он снова говорит о значимости художественного вымысла, ведь задача критики, по его мнению, состоит в том, чтобы показать «рассматриваемый предмет таким, каким он на деле не является» [Уайльд 2013: 300]. Сущность художественной критики представляется О. Уайльду не в высказывании мнения о произведении искусства, не в его объяснении, а в выражении впечатления, произведенного им. Эстетическое впечатление динамично даже в рамках мировоззрения отдельно взятого реципиента. «У красоты смыслов столько же, сколько у человека настроений. Красота — это символ символов» [Уайльд 2013: 288]. Помимо этого, отсутствие оценочных суждений в уайльдовской критике связано с тем, что автор отрицает наличие объективных критериев оценки красоты; эталон, по мнению писателя, не оставляет пространства для воображения, поскольку сам факт наличия идеала неизбежно приведет к подражанию ему.

В понимании О. Уайльда критическая способность есть базис любого творчества, поскольку «...неосознанного искусства не существует, а осознанность — это то же самое, что дух критики» [Уайльд 2013: 277]. По сути своей критика в понимании О. Уайльда близка к герменевтике, сущность которой именно в искусстве толкования текстов. [Котова 2010: 169] Эссе «Критик как художник» дает достаточно многогранное определение понятия «художественная критика»: оно включает в себя и создание новых произведений искусства на базе старых, и теоретическое осмысление творческой деятельности, и производимая каждым реципиентом реинтерпретация произведений, придающая им иные значения и раскрывающая в итоге творческий потенциал критика. Критик раскрывается как художник, во-первых, благодаря необходимости создания эстетически совершенной формы критического текста, во-вторых, непосредственно благодаря созидательной творческой деятельности, в основе которой лежат не рационально-оценочные суждения, а впечатления, продиктованные чувственным восприятием.

Таким образом, основные положения эстетической теории О. Уайльда можно привести к следующим тезисам:

1. Воображение есть важнейший инструмент Искусства; именно оно в большей степени возносит мир эстетики над миром несовершенной действительности, создавая идеализированную версию последней.

2. Вечное и незыблемое Искусство выше преходящей, смертной красоты жизни и природы.

3. Высшая цель Искусства в эстетическом удовольствии как зрителя, так и создателя.

4. Форма более значима, чем содержание; именно форма придает произведению художественную ценность.

5. Эстетика в творческом акте должна доминировать над этикой, поскольку этические нормы ограничивают свободу изобразительного искусства.

Литература

1. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. Том 3. Берлин, 1923
2. Бодлер Ш. Статьи об искусстве // Бодлер Ш. Стихотворения. Проза. М., 1997.
3. Котова Н.В. Филоофско-эстетические аспекты нехудожественной прозы О.Уайльда. Ижевск, 2010.
4. Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.
5. Уайльд О. Полное собрание сочинений в одном томе. М., 2013.
6. Эко У. «Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М., 1989.