

be obeyed without thinking, as Achilles' Myrmidons regarded him. Like proper Greeks they wanted to have a reason for doing something.

**Calypso:** I think someone like Achilles would say that in combat people must obey orders without hesitation, and that there is no time for debating the issues in combat. But I agree with your Ithacans. Unless you can see a reason for doing or not doing something, or have absolute trust in the person who commands you, you can easily go astray.

**Odysseus:** So in effect you are saying that in certain kinds of moral evil we fall below the human level and act like beasts, while in other kinds of moral evil we try to rise above the human level and act like gods. That fits in well with Aristotle's ideas: he makes use of the idea of «the good *for human beings*». Well, perhaps I can follow you into neo-Platonism after all.

**Calypso:** If following earthly beauty will eventually lead you to appreciate divine beauty, the Plato would be pleased with you.

**Odysseus:** The person who taught me about philosophy here in the Elysian Fields, Socrates the Athenian, used to talk about a woman named Diotima from whom he learned a great deal.

**Calypso:** Well, have I answered your difficulties?

**Odysseus:** Yes, or at least set me on the track to answering them. I owe at least as much to you as Socrates owed to Diotima, and I thank you for discussing this with me.

**Calypso:** And have I made you a neo-Platonist?

**Odysseus:** Well, perhaps not completely, but I have more understanding on the neo-Platonist ideas, and more respect for them.

**Calypso:** Perhaps that is all I can expect of one conversation with you. But as ultimate knowledge belongs to eternity one conversation still leaves us with a lot more time to discuss these topics and find Truth.

А. А. ЛЬВОВ

## ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ДЕМОНИЗМ ОСКАРА УАЙЛЬДА

*Эссе*

В этом эссе я коснусь вопроса о степени влияния античной мысли и античной культуры в целом на жизнь и творчество великого англо-ирландского поэта, писателя и мыслителя Оскара Фингала О'Флаэрти Уиллса Уайльда (1854–1900).

В наше время кажется очевидным, что многие идеи Древней Греции, образ жизни греков, сам дух греческой мысли не были чужды Оскару Уайльду, со студенческой скамьи впитавшему учения платоников

---

© А. А. Львов, 2009

и перипатетиков и воспринимавшего все окружающее исключительно через призму платоновской идеи прекрасного. Однако конкретный фактор, побудивший писателя викторианского века проникнуться духом эллинизма, происхождение этого фактора до сих пор не были с достаточной четкостью выявлены, в то время как именно они и представляют интерес при исследовании творчества Оскара Уайльда. В своем эссе я попытаюсь охарактеризовать их более объемно, показать, как греческий «демонизм» (*daimonism*) трансформировался в концепт гения, которому и подчинялся внутренний строй души этого художника, метко названного К. Г. Паустовским «человек-фокусник», расточавшим свой талант и отдававшим свои творения в подарок первому встречному.

То, с чем я столкнулся прежде всего, так это дефицит литературы и вообще исследований по теме. Можно достаточно уверенно утверждать, что специальных источников, касающихся ее, нет — по крайней мере на русском языке. Однако если нет определенной литературы по вопросу, а проблема, обозначенная выше, настолько интересна и важна, какова может быть методология исследования? Прежде всего, я исходил из произведений Платона и Уайльда, из лингвистического анализа ключевых для обоих авторов понятий и тех многочисленных, но косвенных данных, которые мне удалось получить при работе с литературой. Кроме того, я не игнорировал контекст развития ни мысли Платона, ни мысли Уайльда — вот почему особое внимание в моем исследовании уделено историческому аспекту движения эстетизма. Для максимальной объективности мною учитывались ключевые моменты, присутствующие в платоновских текстах и сочинениях Уайльда; с их помощью мне представляется возможным с наибольшей отчетливостью установить сходства и различия в их философских воззрениях. Таково краткое и весьма общее описание метода, который в сущности своей соединяет такие стороны анализа, как дескриптивная и компаративная; вообще же, в начале каждой части этого исследования есть agenda, своеобразный план действий, намеченный для удобства читателя и который, несомненно, облегчает исследовательскую задачу и упорядочивает само содержание эссе.

Сейчас же следует особо оговорить такой момент: ниже в тексте многократно упоминается Сократ, причем специально не уточняется, какой именно — герой платоновских диалогов или же реальное историческое лицо. Поясняю, во всех случаях, если специально это не оговорено в тексте или неясно из контекста, речь идет о платоновском Сократе, герое знаменитых диалогов. Такая оговорка, я надеюсь, позволит мне избежать упрека в приписывании Сократу платоновского учения об идеях. Конечно, при использовании такого источника, как

Платон, приходится говорить о Сократе, устами которого говорит сам Платон.

Еще хочу предупредить читателей о возможной неполноте дескриптивных мест моего исследования. Моей задачей было (повторюсь еще раз) обосновать происхождение концепта гения в эстетизме Уайльда из греческого демонизма; все иное, так или иначе затронутое по ходу изложения, служило не более чем средством к достижению этой цели. Вот почему я позволил себе не распространяться по некоторым попутным поводам, а просто упоминать их в тексте. В случае необходимости я считал возможным дать отсылку к источнику, на худой конец — к списку литературы.

### Греческий *daimon* и *daimon* Сократа

Понятие даймона Сократа, как, впрочем, и даймона вообще, занимало уже античных авторов. Кроме платоновских диалогов (*Федр*, 242с; *Эвтидем*, 272е; *Тезет*, 151а; *Алкивиад первый*, 103а–б, а также *Апология Сократа*, 31d) о нем упоминается у Ксенофонта в «Воспоминаниях» (Mem. I, 1, 2–5), у Аристотеля в «Риторике» (*Rhet.* II, 23, 8), в сочинении Плутарха «О гении Сократа» (*De genio Socratis*, 11), в Цицероновой книге «О гадании» (*De divin.* I, 54–122) и у Апулея в книге «О боге Сократа» (*Liber de deo Socratis*). Откуда же происходит это понятие?

В греческом мире основополагающим было понятие *physis*'а. Для носителя русского языка точный перевод этого слова — «природа» — не дал бы полного понимания всей его осмысленности. В самом деле, как можно точно и односложно передать всю семантическую многогранность *physis*'а: это и флора, и фауна, «и вода, и воздух, земля и небо, а также боги и люди»<sup>1</sup>. То есть все, что мы называем теперь только природой, для греков было еще и одухотворено, исполнено живой силы и движимо божественной силой. Потому-то Фалес и говорит: «Все полно богов». Кроме того, *physis* подразумевал под собой нахождение всего на своем месте, т. е. полный порядок (*kosmos*), соответствие предмета занимаемому им месту. В итоге получалось, что все в природе размерено, одухотворено и непротиворечиво.

Чтобы вплотную подойти к теме настоящего исследования, нужно в понятии *physis*'а рассмотреть именно эту одухотворенность; это облегчит в дальнейшем понимание проблемы в целом.

Живой античный досократический мир за редким исключением не мыслил абстрактно. Фалес говорит: «Все есть вода»; Анаксимен говорит: «Начало всего сущего — воздух»; Гераклит провозглашает основой всего огонь. На этом фоне, конечно, резко выделяется Анакси-

<sup>1</sup>Сергеев К. История античной философии: Учеб. пособие. СПб., 2005.

мандр, полагавший первоначалом всего «беспредельное» (*apeiron*). Но все они не сомневались в совершенной конкретности первоначала, к тому же божественного. Я здесь не буду разбирать предпосылки выдвигания именно таких основ всего сущего — этого исследование не требует — скажу только, что в греческой философской мысли неизбежно присутствуют элементы мифологического мышления, даже если они носят чисто иллюстративный характер. Дальше я укажу на отголоски их у Платона.

Имеет место смысловая параллель этого элемента греческой культуры с подобным же в культуре Рима. Там каждому богу приписывался непреложный смысловой эпитет, фиксирующий «область ведения» этого бога. Примером могут служить имена Юпитера: *Jupiter Stator* — Останавливающий войска; *Jupiter Victor* — Победитель (Дарующий победу); *Jupiter Fulgur* — Посылающий молнии и т. д. Правильным обращением к богам перед каким угодно делом, будь это поле боя или сбор урожая, считалось «Бог ли, богиня ли...», и дальше излагалась просьба; очевидно, в этом сказывалась колоссальная путаница римлян в своем пантеоне. Обычной была надпись *genio loci* на камне перед домом или на специальной табличке — посвящение божеству этого дома, бани, театра, местности и тому подобного, поскольку считалось, что у каждого предмета и живого существа есть свой гений.

Теперь очевидно, насколько одухотворен был античный мир. Что касается человека как такового, а, скажем, не ремесленника или полководца, то личным божеством у греков выступал *daimon*<sup>2</sup>, а аналогичную функцию в римской культуре выполнял *genius*<sup>3</sup>. Особо следует подчеркнуть отождествление *daimon'a* с совестью.

Здесь я подхожу непосредственно к Сократу. Будучи греком, Сократ осознавал свой *daimon* как нечто божественное, некую сверхъестественную силу, предостерегающую и оберегающую его. Вот один из примеров действия *daimon'a*, который приводит нам Платон (*Федр*, 242с): «Сократ: Лишь только собрался я, мой друг, переходить речку, мой гений подал мне обычное знамение, — а оно всегда удерживает меня от того, что я собираюсь сделать: мне будто послышался тотчас же какой-то голос, не разрешавший мне уйти, прежде чем я не искуплю некий проступок перед божеством».

---

<sup>2</sup>*Daimon* (греч.) — демон («даймон») — внутренний голос, иногда — совесть. Вообще в греческой мифологии — низшее божество, дух. Для Сократа — внутренний голос (божественная сила), предостерегавший его от различных поступков.

<sup>3</sup>*Genius* — латинский эквивалент *daimon'a*. В Риме — гений, дух-хранитель, сопутствовавший человеку от колыбели до могилы и различным образом влиявший на него в продолжение всей жизни. Гений желает продления веселой, но умеренной жизни охраняемого человека. Со смертью человека прекращалось существование и его гения.

Как видно из этого фрагмента, *daimon* («*гений*» в тексте диалога) является божественным посланником человеку (в «Пире», 202e, Диотима утверждает: «... гении представляют собой нечто среднее между бессмертным и смертным», а в «Апологии Сократа», 27d, Сократ прямо говорит: «А не считаем ли мы гениев либо богами, либо детьми богов?»), т. е. несущими всю полноту божественной мудрости, причем охраняя, предостерегая от нечестивых поступков, отстраняющих от по- и до-стижения блага (*arete*). Краеугольным в нравственной концепции Сократа становится этический момент, который также делает краеугольным и Платон, чье построение идеального государства подчинено в основе своей нравственным принципам. Эту мысль подтверждает способствование Сократом «постановки проблемы нравственности на эпистемологический фундамент, а именно: чтобы делать добро (благо), надо *знать*, что такое добро»<sup>4</sup>. Достижение блага, какое для Сократа неразрывно связано со знанием (*episteme*), жизнь по совести, т. е. в гармонии со своим *daimon*'ом, ощущение себя частью *physis*'а, или находящейся на своем должном месте частью природы, означает достижение счастья (*eudaimonia*)<sup>5</sup>. Таким образом, получается, что знание непосредственно способствует достижению счастья, иначе — гармонии с самим собой и природой в целом.

### Теория красноречия Сократа (по диалогам Платона)

Среди прочего, сказанного выше, упоминалась божественная природа *daimon*'а. Я также говорил об одухотворенности греческого мира, наполненного демонами — местными божествами. Еще раз подчеркнув эти ключевые понятия, обосную теперь необходимость особого разбора теории красноречия, или риторики, Сократа.

Известно, что Сократ только беседовал со своими спутниками, он не оставил после себя ни единой рукописи. Только устное слово для него было носителем мудрости. Так, рассказывают, что Тимей спросил его: «О учитель, почему ты не запишешь свою мудрость на бумаге?». Сократ ответил: «О Тимей, сколь прочно все же твое доверие к шкурам мертвых зверей и сколь сильно твое недоверие к живым, вечным мыслям»<sup>6</sup>. Живое слово — это не только носитель мудрости, но и божественного смысла. Воспринимая природу как *physis*, нельзя было относиться к словам, таким же сущностям, как и человек,

<sup>4</sup> Скурбежж Г., Гилье Н. История философии: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Пер. с англ. В. И. Кузнецова; под ред. С. Б. Крымского. М., 2001.

<sup>5</sup> *Eudaimonia* — буквально «хорошо» (*eu* и *daimon*).

<sup>6</sup> Таранов П. С. 120 философов: В 2 т. Т. 1. Симферополь, 2002. С. 108.

и дерево, и бог, неосмотрительно, все, иначе это привело бы к разрушению *kosmos*'а, мировой гармонии и порядка. Более того, слово демагога, оратора играло огромную роль в жизни греческого полиса: словом поднимал афинян против Македонии Демосфен, словом добивался власти Перикл. Поэты Гесиод и Гомер были обожествлены не в последнюю очередь благодаря своим мудрым стихам, в которые они обращали слова. Отношение к речи как к средству максимально сильного воздействия на слушателя и собеседника, для наиболее адекватного выражения своих мыслей, присуще и Сократу. Недаром для Платона основополагающим является такой принцип, как необходимость соответствия речи своему предмету.

Другая сторона, с которой я хочу взглянуть на необходимость риторики (собственно говоря, *риторического искусства* — *rhetorike technē* по-гречески), — это понимание ее как способа борьбы с софистами их же средствами. Сколько ни свидетельствовал Сократ о своем косноязычии на суде (*Апология Сократа*), он был прав, говоря, что он оратор, и добавляя: только не на их (софистов. — А. Л.) манер. Да, конечно, его сила не в речевых оборотах и не в искусной фразе, но в истине, а истина становится истиной только и единственно в адекватном своем выражении. Едва ли мог косноязычный человек, состязаясь в красноречии со знаменитым ритором и логографом Лисием, обойти последнего, произнеся на одну и ту же тему две восхитительные речи подряд (*Федр*). Кроме того, Сократ несколько лукавит, говоря о своем косноязычии, поскольку и у него имеются характерные риторические приемы, как, например, предельная понятность дискурса, очевидный запрет на метабазис и др. Особенно ярко они проявлялись, конечно, в устной беседе, и это один из резонансов того, что философские работы Платона имеют форму диалога.

Теперь присмотримся пристальнее к самим принципам риторики Сократа (по Платону).

Один из главнейших приемов речи Сократа — это *ирония*. Подмеченная еще древними авторами и блестяще охарактеризованная в магистерской работе С. Киркегора, ирония выполняет в сократовском дискурсе сразу несколько функций: во-первых, это средство борьбы с однозначностью и безоговорочностью учения софистов — первых оппонентов Сократа, во-вторых, это способ заставить собеседника включиться в дискурс, заставить размышлять (в этом случае мы можем уже здесь увидеть подступы к так называемой майевтике), в-третьих, это своеобразная игра с собеседником, направленная на создание только дружеской, гармоничной («космической») атмосферы беседы. Такая полифункциональность иронии отнюдь не случайна: она исходит непосредственно из понятий *physis*'а и *daimon*'а (это видно из третьей

функции), а потому возможно признать ее наличие не только как создаваемой непосредственно Сократом, но и естественно необходимой; теперь ясно, почему иронию он не признавал за риторический прием — ведь под приемами софисты как главные риторы понимали механизмы воздействия на слушателя (заметьте, не собеседника!). Примером сократовской иронии может служить диалог «Гиппий Большой», в котором Сократ, обращаясь за советом к «мудрецу Гиппию», обнаруживает не только его незнание предмета, в котором он слышет знатоком (это предмет Прекрасного «самого по себе»), но и его неспособность признаться в своем незнании. Тут я вплотную подхожу к еще одной важной особенности сократовского дискурса — к «незнанию».

«Незнание» — важнейший прием беседы, которую предлагает Сократ. Заключается этот прием в том, что Сократ играет роль не только не знатока, как это делали софисты, но профана. Для получения наибольшего эффекта от своего «незнания» Сократ надевает ироническую маску, с помощью которой пытается вывести истину по интересующему его вопросу у того, кто таковым знатоком слышет (это, как правило, какой-нибудь софист). Предлагая собеседнику опровержение любого из его положений, Сократ на основе общеизвестных принципов и определений вместе с собеседником подходит к пониманию того, что лежало в основе беседы. Такое сопутствование в мысли Сократ называет «майевтикой», т. е. искусством принятия родов, а метод ведения беседы — диалектическим.

Неверно было бы понимать сократовский *диалектический метод* (собственно, *dialektike technē* — греч. «искусство вести беседу») только как способ выяснения понятий<sup>7</sup>, поскольку понятия, обнаруженные в ходе беседы, не являются ее целью, но только средствами для достижения главной цели. Главная цель — не просто определение Прекрасного (я продолжаю следовать содержанию «Гиппия Большого»), но понимание идеи Прекрасного именно с этической точки зрения. С чем связана здесь этика? Со смещением оси философского поиска с *physis*'а на человека — о нем будет особо сказано ниже; кроме того, Сократ в отличие от софистов заботился об адекватном понимании всего сказанного в ходе беседы (= забота о плоде), о том, как все сказанное приживется в душе собеседника, как повлияет на него — здесь чисто этический подход. Вот почему диалектический метод Сократа совпадает с диалогическим<sup>8</sup>, т. е. с беседой.

Я уже упоминал о майевтике как о еще одной отличительной черте сократической беседы. Теперь подошло время остановиться на ней подробнее. *Майевтика* (от греч. *maieutike technē* — «повивальное ис-

<sup>7</sup> Философский энциклопедический словарь. М., 2003. С. 134–135.

<sup>8</sup> *Dia* (греч.) — «посредством», *logos* (греч.) — «речь».

кусство») представляет собой такой прием беседы, когда собеседник с помощью Сократа озвучивает собственные мысли, прежде уже появившиеся у него, но не воплотившиеся в слово, в речь, не выношенные (отсюда аналогия с матерью, вынашивающей дитя). Майевтика предпологается Сократом главным приемом его диалектического метода, он сам иронично замечает: «К тому же и со мной получается то же, что с повитухами: сам я в мудрости уже неплоден, и за что меня многие порицали, — что-де я все выпрашиваю у других, а сам никаких ответов никогда не даю, потому что сам никакой мудрости не ведаю — это правда. А причина вот в чем: бог (курсив мой. — А. Л.) понуждает меня принимать, роды же запрещает» (*Тезетет*, 150с)<sup>9</sup>. В тексте бог дан со сноской, а в примечаниях сказано: «О каком боге здесь идет речь, не совсем ясно. Этот бог не может быть гением (даймоном) Сократа, ибо гений только накладывал запрет, но никогда не побуждал к действию. Правда, Сократ говорит в “Апологии” о своем исследовании человека как о служении богу, имея в виду Аполлона Дельфийского». Несомненно одно: майевтика есть не что иное, как проявление божественного, и Сократ, как осуществляющий свою божественную миссию, находится в состоянии экстаза (от греч. *ekstasis* — «быть вне себя»).

Таким образом, все относящееся к риторике Сократа, к его диалектическому методу, пронизано сознанием божественно данного, явленного, одухотворенного («демонического»). Все в его беседах подвержено принципу космичности — ибо истина, по определению, не может быть хаотичной. Это, в свою очередь, обусловлено осознанием *physis*'а как естественной среды существования человека и его «плотных» (от слова «плоть») мыслей, а значит, подчинено «этическому отбору», поскольку к жизни Сократом допускается только полезное в воспитании души и нравственное в человеке.

В заключение этой части хочу повторить слова Д. Антисери и Дж. Реале из их книги «Западная философия от истоков до наших дней»: «Диалектика Сократа совпадает с диалогом (диалогос), который состоит из двух существенных моментов — “опровержения” и “майевтики”. Чтобы осуществить это, Сократ применяет маску “незнания” и наводящее страх оружие — иронию».

### **Эстетизм: предпосылки возникновения, характеристика в контексте времени**

Эстетизм как своеобразное движение, открывшее новые горизонты творчества и культуры, генетически связан непосредственно с романтической традицией. Однако нельзя говорить об эстетизме только

<sup>9</sup> Платон. Диалоги. М., 2008.



как национальном феномене (как в случае с дендизмом), поскольку создание принципов эстетизма не только межнациональное, но и растянувшееся во времени предприятие. Тем не менее у нас имеются все основания считать эстетизм явлением сугубо европейским.

В соответствии со сказанным рассматривать эстетическое движение в контексте XIX столетия я буду по следующему плану: во-первых, обозначу генезис эстетизма из романтизма, во-вторых, укажу создателей принципов эстетического движения и, наконец, выявлю характеристические свойства его как такового.

В начале XIX в., а точнее в 10–20-х его годах, в Европе зарождается такой культурный феномен, как романтизм. Идеологической силой этого движения следует признать школу йенских романтиков, таких как Новалис (псевдоним Фридриха фон Гарденберга), Гофман и другие, и сочувствовавших им (Фридрих Шиллер, Фридрих Гёльдерлин, Гёте), давших философское основание новому движению, озвучив два главнейших принципа романтизма: прежде всего романтический персонаж представляет собой необыкновенного человека в обыкновенных обстоятельствах (отсюда — сильная личность, встречающая на своем пути непробиваемую стену всеобщего непонимания), затем — обожествление природы. Самым ярким примером произведения, соединяющего в себе эти характерные черты, можно, пожалуй, считать роман «Гиперион, или Отшельник в Греции» Гёльдерлина (начат в 1792, закончен в 1799 г.). Однако романтизм развивался не только в Германии, а во всей Европе, в поступательном назревании общественных перемен. В Англии яркими представителями этого направления были Байрон, Китс и Шелли.

Лорд Джордж Гордон Байрон принадлежал к высшему слою английского общества, тем не менее рано отдался сочинительству, уже в юности выпустив две книги стихов — «Стихи к разным случаям» (*Poems on Various Occasions*) и «Часы досуга» (*Hours of Idleness*). Главной силой, подвигнувшей его к этому, была неразделенная любовь к прекрасной Мэри Энн Чаворт (1786–1832). Так он сам с ранней юности стал необычным героем, неразделенное же, но глубокое чувство уже становилось в культуре своего рода маркером, «визитной карточкой» героя-романтика. С этим согласуются будущая однозначная либеральная позиция Байрона в палате лордов, его выступления против тех или иных биллей, направленных на обогащение аристократии, например знаменитая речь по поводу принятия билля против ноттингемских ткачей-луддитов, а также последовавший за ней известный стихотворный памфлет «Ода авторам билля против разрушителей станков» (*An Ode to the Framers Bill*). Такая политическая экзальтированность не могла не превратить лорда Байрона в изгоя, несмотря на его аристо-

кратическое происхождение и успех, которым пользовались его художественные произведения.

Байрон известен также своими путешествиями по Востоку, пребыванием при дворе Алипаши в Албании, посещением Греции, находящейся под гнетом турок-осман. Результатом этих поездок становятся поэма «Паломничество Чайльд Гарольда» (*Child Harold's Pilgrimage*) и так называемые «восточные поэмы» — «Гяур» (*The Giaour*), «Абидосская невеста» (*The Bride of Abydos*), «Лара» (*Lara*), «Корсар» (*The Corsar*), «Осада Коринфа» (*The Siege of Corinthe*). Их объединяет герой-романтик, не находящий счастья на родине и пытающийся изменить мир. Очень важно обратить внимание на восточный колорит, которым насыщены все эти произведения. Ходили слухи, распускаемые недоброжелателями, что истинная цель восточных путешествий Байрона — испытать «истинные наслаждения», т. е. содомию, практиковавшуюся в османской Турции. Потом, уже женившись, Байрон будет оправдывать свои интимные отношения с сестрой, Августой Ли (1784–1851)<sup>10</sup>, тем, что подобные отношения были естественными в Древней Греции.

Байрон, движимый своей мечтой освобождения поработанного несправедливым правительством народа, активно участвовал сначала в движении карбонариев в Италии, затем командовал освободительными отрядами повстанцев в Миссолунги в Греции. Он умер на чужбине, похоронен на греческой земле, которой отдал последние годы своей жизни, оторванный от родины, не понятый обществом — больше того, народом. Байрон представляет собой фигуру, в общем равную по страстности фигуре Сократа; он готов умереть за свои принципы, романтические идеалы, но не предать их, не дать банальности и повседневности сковать себя, не поступиться даже частицей своей вдохновенной мечты.

Итак, байронизм, разновидность романтизма в Англии, имеет в своем основании сходные с древнегреческими этические идеи, побуждающие героя на собственной «шкуре» доказать справедливость и жизнеспособность самой смелой своей мечты.

Говоря о байронизме, нельзя не упомянуть дендизм, который развивается синхронно с ним и является чисто английским культурным феноменом. Свободная творческая личность, которая возводилась романтизмом в определенного рода культ, требовала яркого самовыражения для еще более эффектного противопоставления себя толпе. Для раскрытия индивидуальности наиболее полным образом необходим

---

<sup>10</sup>Этот сюжет нашел отражение в художественном фильме BBC 2003 г. «Байрон» (реж. Дж. Фарино, в главных ролях Джонни Ли Миллер, Ванесса Редгрейв, Наташа Литгл и др.).

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 воспринимается как *tabula rasa* именно в таком смысле, в каком использует чистый холст художник. Политически, экономически, культурно Англия оказалась именно той страной, которая могла породить денди, продукт современности, причем в его создании участвовало все общество, а не какой-то обособленный социальный слой. Яркий пример подобного денди — выходец из среднего класса Джордж Брайан Бораммелл (1778–1840).

Романтизм и дендизм соединяются во Франции благодаря формированию принципов эстетизма поэтами Шарлем Бодлером, Теофилом Готье и в целом французской творческой интеллигенцией — как революционное направление в литературе и искусстве. Модернистов той эпохи объединяет в известной степени отстраненное, созерцательное отношение к окружающему миру, они как будто теряют надежду изменить ее внешнюю сторону, поэтому интенция их творческого поиска направлена внутрь себя, квинтэссенцией чего становится появление таких художественных школ, как парнасцы (*Les impassibles*) во главе с Леконтом де Лилем, и импрессионизм. Бодлер находил красоту в хандре, меланхолии, страдании человека, а Готье строил свою поэзию на знаменитом принципе «искусства для искусства». Еще раз подчеркну: на передний план выходит внимание к себе, своим чувствам, настоянию, наваянному созерцанием жизни вокруг, т. е. обращение не вовне, а в себя.

Шарль Бодлер, глубоко прочувствовавший и дендистскую культуру Англии, и мистический поиск великого американского поэта Эдгара По, воспринимал творческий акт поэта как исключительное по своей силе действие, сакральное и трансцендентное обыденности — отсюда и враждебное и непримиримое отношение к толпе, и эпатаж, выразившийся в названии сборника стихов — «Цветы зла» (1857), и создание им образа денди-эстета как идеального поэта, несущего на себе печать божественного откровения.

Какое же философское основание подводили Бодлер и Готье под эстетизм как образ жизни? Прежде всего, будучи продолжением традиций романтизма и дендизма, французский эстетизм имеет дело с оторванным от реального мира героем, не понятым и не принятым обществом. Однако герой этот — творец, творец в том смысле, что его отношение к действительности — созерцательное, схожее с романтическим, когда жизнь предстает как полотно для самовыражения, но главная борьба происходит теперь не на поле битвы, как это было у Байрона или Гюго, а в душе поэта, который, подчиняясь своему вдохновению,

всевластен в творчестве, но часто совершенно не приспособлен к обычной жизни (как было с Бодлером).

Таким образом, в основе эстетизма, выразившегося в вычурном слого и новизне образов в искусстве, красных жилетах и гипертрофированных интимных деталях туалета, эпатаже в жизни, лежит не что иное, как углубление идей романтизма, поиск подлинного бытия уже не вовне своего существа, но непосредственно в нем самом. Созерцательное же отношение ко всему происходящему вокруг — переосмысление принципа созерцательности, заложенного еще Платоном и Аристотелем, и доведение его в известной степени до абсурда, что выражалось порой в абсолютном недеянии (*apatia*) и полной аполитичности.

Самым, пожалуй, известным провозвестником эстетизма стал Оскар Уайльд. Среди его предшественников можно назвать Бодлера, Готье, Верлена, французских модернистов, а также Джона Рёскина (Раскина, 1819–1900) и Уолтера Пэйтера (Патера, 1839–1894). Два последних были наставниками Уайльда в Оксфордском университете, оба они в значительной степени повлияли на понимание им прекрасного. Однако их мысли 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. Подобное расхождение приоритетов стимулировало развитие философских и эстетических принципов Уайльда, который значительно переосмыслил французский эстетизм, творческое отношение к жизни, но не как у романтиков — в смысле поиска случая для раскрытия своих способностей, а 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 идее 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 мире. Вот на чем целиком и прочно стоит Уайльд. Таковы принципы, которые получили название эстетических, имевшие своим началом романтизм и сформировавшиеся в результате синтеза французской и английской модернистской мысли.

И Сократ, и Оскар Уайльд жили во времена наивысшего расцвета и скорого заката своих государств. Золотой век Афин, начавшийся при Перикле, достиг своего апогея именно в эпоху софистов и Сократа. А середина и конец XIX в. в Англии, названные Викторианской

эпохой, отмечены прерафаэлитским движением эстетизма и главным образом появлением такого феномена в культуре, как Оскар Уайльд. Неуклонное развитие не только эстетической, но и философской мысли вообще было обострено именно в это, по сути переломное, время, когда еще недавно считавшиеся незыблемыми основы культуры становились объектом не просто дискуссий, но едва ли не переоценки.

Похожий культурно-философский процесс будет иметь место и в Германии, но несколько позже, через двадцать лет, когда начнут осмыслять работы великого современника Уайльда и еще одного имморалиста — Фридриха Ницше.

Я показал, что и греческий *daimon*, и римский *genius* в сущности имеют одну и ту же природу, более того, одну и ту же «область деятельности». Сейчас, однако, мне предстоит выявить сходства и различия между этими понятиями с тем, чтобы, проследив различия, можно было сопоставить характер творчества Сократа и Уайльда.

### *Daimon* и гений: принципиальные отличия

Выше уже указывалось, что *daimon* Сократа трактуется (сам Сократ так его трактовал) как посредник между богом и человеком, не только охраняющий своего обладателя, но и предостерегающий его от некоторых поступков, опрометчивых действий или направляющий его. Известен такой случай с Сократом. Однажды он шел со своими друзьями, но на перекрестке «вдруг остановился, углубился в себя, а затем, ссылаясь на указания *демония* (*daimon'a*), свернул на другую улицу, позвав с собой остальных. Однако некоторые из спутников не послушали его и, желая доказать лживость *демония*, пошли прежним путем. Внезапно дорогу им преградило стадо покрытых грязью свиней, одних свиньи опрокинули, других выпачкали грязью»<sup>11</sup>. Что касается гения, то здесь следует подчеркнуть именно творческую его природу. Гений в отличие от *daimon'a* не останавливает (хотя и оберегает), но побуждает к деятельности — к творчеству. Вот почему для Европы, особенно романтической Европы, гениальность почти тождественна безрассудству, безумству и неистовству. Уместно здесь привести слова из эссе К. Д. Бальмонта «Поэзия Оскара Уайльда», в котором дан поразительный по силе очерк его личности и творческого пути: «Он был гениальным поэтом — значит, был безрассудным»<sup>12</sup>. К. Д. Бальмонт встретил «безумного Оскара», «прошедшего через строй», «развенчанного гения, увенчанного славой», в Париже незадолго до его

<sup>11</sup> Таранов П. С. 120 философов. Т. 1. С. 113.

<sup>12</sup> См.: Бальмонт К. Поэзия Оскара Уайльда // Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / Сост., вступит. ст. и коммент. Д. Г. Макогоненко. М., 1990.

смерти, узнав в толпе по выражению лица — «так мог бы смотреть... человек... который несет в себе свой мир, полный красоты, глубины и страдания без слов».

Еще одно существенное отличие гения от *daimon'a* состоит в том, что гений находится в родственной связи со своим обладателем. Я объясню это так: латинские слова *genius* (гений) и *generation* (происхождение), а еще дальше — *generosus* (благородный, отличной породы, нравственно благородный) — однокоренные слова. Эта их грамматическая общность как нельзя лучше показывает представление римлян о крепости родственных связей членов семьи на духовном уровне. Принимая это во внимание, а также тот факт, что мать Уайльда, леди Франческа (в девичестве Элджи), считала, что принадлежит к потомкам творца «Божественной комедии» Данте и полагала свою фамилию производной от Алигьери (хотя это маловероятно), можно все-таки допустить ее влияние на младшего сына, на его отношение к миру и восприятие себя в этом мире. Стоит указать также на близость раннего Уайльда к прерафаэлитам, которые осознавали себя наследниками искусства Ренессанса, отметить увлечение отца Оскара, сэра Уильяма Уайльда, ирландским фольклором, собиранием и изданием старинных ирландских преданий.

Нельзя оставить без внимания и третью особенность, существенно сближающую понятия *daimon'a* и гения. Заключается она в следующем: гений, как творческое начало человеческой души, как побуждающее начало, не имеет прямым своим источником *physis*, а находит его в противоположность *daimon'u* в личности своего обладателя. Это и понятно, ведь космическое восприятие природы как *physis'a* могло быть только у греков. У римлян, которые были создателями своих судеб, ощущали себя хозяевами мира и у которых человек уже начинает занимать центральное место в философском его осознании, такое отношение к природе сформироваться не могло. Латинский термин *natura*, при своем смысловом многообразии, не может адекватно передать всего содержания, которым греки наделяли слово *physis*. Оставляю это различие без комментариев, но в дальнейшем оно мне пригодится.

### Отношение к творчеству и жизни

Выяснив, в каких отношениях друг к другу находятся *daimon* и гений, теперь я могу на основаниях сходного и различного в них сопоставить фигуры Сократа и Оскара Уайльда. Оговорюсь сразу, по каким критериям я буду проводить сопоставление, таковых два: во-первых, по характеру философских взглядов и, во-вторых, по характеру жизни и творчества.

Оскара Уайльда правомерно, на мой взгляд, назвать платоником; еще в дублинском колледже св. Троицы (Trinity College) он тщательно изучал греческую культуру и историю, познакомился с платоновским учением об идеях, а немногим позже в оксфордском колледже св. Магдалины (Magdalen College) стал ярким последователем и проповедником учения Платона о Красоте. Подпитывали эту приверженность греческим идеалам (в том числе и к культу однополрой любви) не только книги, но и преподаватели «степенного Оксфорда» — Джон Рёскин и Уолтер Пэйтер, а в еще большей степени — путешествие уже после первого семестра учебы в колледже св. Магдалины сначала в Италию, а затем в Грецию. Стремление к Красоте стало для Уайльда не просто позой, не просто даже культом, но именно способом существования, раскрытия себя как художника, чье искусство воплощается прежде всего в слове. Я думаю, что осознание Уайльдом превосходства прекрасного над нравственным хорошо проявляется в следующих двух случаях из его биографии. «Оскар собирался покинуть Оксфорд, и публичный выпускной экзамен стал для него возможностью лишний раз продемонстрировать едкое острословие вкупе с высокомерной иронией, которые позднее принесли ему как успех, так и несчастье. К столу экзаменационной комиссии для выставления итоговой оценки были приглашены профессор Аткинсон и Оскар Уайльд.

— Как вы оцениваете работу мистера Уайльда? — спросил декан.

— Мистер Уайльд периодически пропускает мои занятия, не давая никаких объяснений, — раздраженно ответил преподаватель.

— Разве позволительно так относиться к джентльмену? — заметил декан Уайльду.

Тот ответил с обезоруживающей улыбкой:

— Но, господин декан, мистер Аткинсон не джентльмен!»<sup>13</sup>.

Второй случай — речь Уайльда на суде, когда его спросили о том, что означает «the love that dare not speak its name» из стихотворения лорда Альфреда Дугласа «Две любви» (*Two Loves*): «Любовь, не смеющая назвать себя вслух, — речь идет, разумеется, о нашем веке, — это глубокое чувство мужчины, старшего годами, к младшему, чувство Давида к Ионафану, чувство, составляющее основу философии Платона, заключенное в сонетах Микеланджело и Шекспира. Это глубокое духовное чувство, столь же чистое, сколь совершенное. Оно порождает великие произведения искусства, такие, как творения Микеланджело и Шекспира <...>. Это прекрасное чувство, чувство возвышенное, благороднейшее. Это чувство интеллектуальное, и возникает тогда, когда старший наделен интеллектом, а младшему еще присущи радость и лучезарная надежда жизни. Мир этого не понимает, мир бесчестит и

<sup>13</sup> *Ланглад Жак де*. Оскар Уайльд, или Правда масок. М., 2006.

пригвождает к позорному столбу все, что с этим связано»<sup>14</sup>. Представив теперь тот культ красоты, под влиянием которого Уайльд вырос в непревзойденного писателя, можно обозначить и различия между философскими позициями Сократа и Уайльда. Но прежде следует определить интенции их философского дискурса. Для этого я сначала остановлюсь на исторических контекстах, в которых развивались взгляды Уайльда и Платона.

Я уже упоминал, что и Сократ, и Уайльд жили в период наивысшего расцвета и скорого заката своих государств. В золотой век Афин имевшее место движение софистов перенесло внимание с природы на человека; прежняя досократическая натурфилософия была не способна объяснить человеку как его назначение, так и его местоположение в мире, крайне изменчивом и нестабильном (это был период Пелопонесской войны). Потому софисты и вводят спасительный на тот момент времени релятивизм, позволяющий греку сместить ось своего умозрения с *physis'a*, направив на определение себя в мире. Можно считать сакральным (в известной степени) тезис, выдвинутый Протагором, — «человек есть мера всех вещей: существующих, что они существуют, несуществующих, что они не существуют». Именно этот тезис позволял формировать отношение к тому, что происходило вокруг — и с самими людьми, и с афинским полисом. заслугой Сократа и Платона было то, что они противостояли тотальному релятивизму, понимая, что при таком положении вещей никакое объективное, научное знание невозможно. Но, как замечает В. Йегер, «софисты — это феномен столь же необходимый, как Сократ и Платон, последние без первых невозможны»<sup>15</sup>. Именно софисты и Сократ/Платон вместе способствовали смещению оси философского поиска с *physis'a* и *kosmos'a* на человека.

Что же касается Уайльда, то его мыслительный опыт — я уже говорил об этом — приходится на период расцвета прерафаэлитского движения и постепенного угасания романтизма, того самого, к которому принадлежали Байрон, Шелли и Гюго. Прерафаэлиты декларировали преемственность искусства Джотто и Перуджино, мастеров итальянского Ренессанса, сочетая характерные черты этой традиции, например предельный лаконизм и символизм, с преклонением перед прекрасным. Романтизм выдвигал на первый план лирического героя, субъекта, рефлектирующего по поводу обыденности и своей несвоевременности. Уайльд, подобно софистам и Сократу, акцентирует свое внимание на личности творца, движимого в своих поисках только пре-

---

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Реале Дж., *Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. Т. 1. СПб., 2006. С. 80.



красным, только своими представлениями о произведении искусства и старающегося все вокруг подчинить своему творческому порыву. Это стремление «все обращать в золото», как царь Мидас, идейно совмещает в себе эстетические концепции и прерафаэлизма, и романтизма. Таким образом, если для Сократа принципиально важным было обоснование отказа от релятивизма, в условиях которого невозможно существование знания как такового, то для Уайльда основополагающим является положение художника, по определению, действующего и осознающего себя в мире субъективно — как необыкновенного героя в обычных обстоятельствах.

Для Сократа важна прежде всего этическая компонента философского рассуждения. Все его беседы так или иначе, прямо или косвенно, касаются проблемы хорошего и плохого, добра и зла. Даже построение идеального государства имеет в своем основании этический принцип справедливости, и внутри государственного устройства этому принципу все неукоснительно подчинено. Обращаясь к Уайльду, нельзя не отметить ярко выраженный имморализм многих его произведений. Создается такое впечатление, будто проблема нравственности для него и его героев остается за рамками дискурса! Лорд Генри Уоттон, один из самых колоритных уайльдовских персонажей, — выразительный носитель такого презрения к морали. Более того, во вступлении к «Портрету Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Grey*) Уайльд провозглашает оглушительно смелое положение: «Не бывает моральных или аморальных книг. Бывают книги хорошо или плохо написанные. Вот и все» («There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written or badly written. That is all»)<sup>16</sup>. Когда на суде 1895 г. Эдуард Карсон спрашивал, действительно ли таков его взгляд на искусство, Уайльд ответил примерно так же: «Если книга хорошо написана, то она создает ощущение красоты, а это — высшее чувство, на которое способен человек. А если книга написана плохо, то она не вызывает ничего, кроме чувства отвращения». Здесь, конечно, уместно упомянуть один из тезисов, прозвучавших в Нобелевской лекции Иосифа Бродского: «Эстетика выше этики». Но было бы несправедливо говорить об имморализме как таковом, не обозначая при этом его корни. Итак, откуда же берет свое начало превосходство эстетического над этическим?

На мой взгляд, уже сам метод, характер дискурса — *small talk* (светская беседа, застольный разговор), каковым выглядит философский дискурс Уайльда, неизбежно содержит в себе недостатки, присущие всякому светскому разговору. Это, во-первых, самолюбование

---

<sup>16</sup>Перевод приводится по изд.: Уайльд О. Перо, полотно и оправа: Письма, эссе. СПб., 2009.

говорящего и, во-вторых, поза и такой художественный подход, который предполагает скорее эпатаж, чем законы логики. Необходимо отметить, что «эстетический имморализм» Уайльда обосновывается несомненным превосходством поэта над природой, отношением ко всему как к материалу для творчества. Таким образом, встает проблема, сходная с проблемой Пигмалиона — создавая свою Галатею, он стремится изобразить самого себя, поскольку он — как творец — выше всех участников жизни, и ничто другое для него значимым быть не может. Поэтому конечная цель творчества определяется как самолюбование, созерцание во всем окружающем своего гения (или иначе: «искорки своего таланта»). Кстати сказать, формирование представлений о гении как особого рода вдохновении, побуждающем к новаторству в ремесле или (как в нынешнем случае) в искусстве, сформировалось в эпоху Возрождения, т. е. в эпоху возрождения античных традиций. Вполне вероятно, что к осознанию в себе такого мощного творческого потенциала Уайльд пришел в процессе общения со своим учителем У. Пэйтером.

Нельзя, впрочем, говорить о тотальности уайльдовского имморализма. На мой взгляд, он стоял на этических позициях, близких позициям эпикурейства и гедонизма — классического эллинизма, которым он искренне восхищался. В чем это выражалось? В разделении им таких тезисов, как: 1) «смерть не страшна» (Уайльд был большой жизнелюб); 2) «страдания временны и конечны» (пережитое Уайльдом горе в связи со смертью любимой сестры Изолы послужило поводом к созданию прекрасной эпитафии «Покойся» (*Requiescat*); 3) «удовольствие есть высшее благо» (тут оговорюсь, что для Уайльда удовольствие — это отсутствие потребностей, которые нужно удовлетворять; и едва ли Уайльд принимал ту градацию потребностей, которую вводили и которой придерживались эпикурейцы); 4) «боги нас не пугают» (едва ли человек, относящийся к своей судьбе творчески, боится Бога). Последние два тезиса находят свое отражение не только в контексте произведений Уайльда, но и в контексте его жизни: действительно, наивысшее удовольствие для него представляли беседы с друзьями, а он сам, да и человек искусства, виделись ему теоморфными; здесь перед нами, на мой взгляд, параллель с идеальным сверхчеловеком Ницше.

Теперь перейдем непосредственно к рассмотрению отношения Сократа и Уайльда к жизни и творчеству. Мне сразу могут возразить — но ведь Сократ в отличие от Уайльда ничего никогда не писал; правомерно ли в таком случае предлагаемое сопоставление? Мой ответ на это замечание таков: тот факт, что Сократ ничего не писал, а его философский дискурс представлен исключительно устными беседами, уже

впоследствии записанными его учениками, дает нам основание заметить уже у Сократа интенцию на непосредственное живое общение, в котором ощущается присутствие собеседника, в котором каждый собеседник важен. Вот почему многие диалоги Платона, в большей степени «Федр», посвящены теории красноречия и направлены против теории красноречия софистов. Поскольку я ранее уже охарактеризовал принципы платоновской риторики, теперь на них можно не останавливаться. Продолжая мысль о важности именно бесед как наиболее адекватной формы существования философской мысли, я предлагаю следующий тезис: для Сократа жизнь и творчество философа неразрывно связаны. Другими словами, необходимо жить именно так, как ты провозглашаешь правильным; долг мыслителя состоит в том, чтобы на личном примере подтверждать истинность своих взглядов. Вот почему для Сократа неприемлемо было поддаться уговорам друзей и бежать из Афин от суда и гибели<sup>17</sup>. Кроме того, необходимо отметить авторское отношение Сократа к своим размышлениям, ибо в отличие от гомеровских героев, которым «явилась Афина и сказала», он уже сам становится творцом своих взглядов, а *daimon* только ограждает его от тех или иных выводов. Здесь уже корни сократовской майевтики.

Что касается Уайльда, то для него характерна не философская, а светская беседа — *small talk*, о которой уже упоминалось. Неверно, однако, понимать «характерна» как «существенна», поскольку это понимание не отображает всей глубины, доступной уайльдовскому разговору. Особенно хорошо это видно на примере его светских комедий, где наряду с фарсом (но никогда не пошлостью!) бриллиантами блистают шедевры *small talk*. Верно, тем не менее, и то, что главным способом существования мысли Уайльда является монолог; иллюстрациями этого моего тезиса могут служить лекции по английскому искусству, читанные им во время американского турне 1882–1883 г., монологи главных героев его произведений и его собственные афоризмы, будто бы выхваченные из ткани непрерывной беседы. С чем это может быть связано? На мой взгляд, прежде всего с «несвоевременностью» уайльдовского способа вести беседу. Собеседник очаровывается им и, плененный тончайшей игрой мысли «принца парадокса», даже не пытается дальше участвовать в беседе. Уайльду же интересен прежде всего интеллектуальный разговор, такой, который заинтересовал бы его самого — и в этом ему помогают неистощимая фантазия и поразительный артистизм, находящие свое отражение в философско-художественных диалогах «Критик как художник» (*The Critic as an Artist*)

---

<sup>17</sup> Справедливости ради замечу, что это осознает и Уайльд, оказавшись перед очевидной угрозой тюрьмы в 1895 г., когда друзья будут советовать ему покинуть Англию.

и «Упадок лжи» (*The Decay of Lying*). На его артистизме я бы хотел заострить свое внимание, поскольку это еще одна черта Уайльда-философа, отличающая его от Сократа.

Речь идет об отношении к природе. Важно помнить, что гений в отличие от *daimon'a* — не столько хранитель, сколько созидатель. Уайльд не мог воспринимать природу такой, какая она есть, он «любил все искусственное. Оранжереи были ему милее лесов, духи — милее запаха осенней земли. Он недолюбливал природу. Она казалась ему грубой и утомительной. Он играл с жизнью, как с игрушкой»<sup>18</sup>. Самым ярким проявлением такого «творческого подхода» к природе стали знаменитые зеленые гвоздики, которые эстеты старательно перекрашивали, желая изменить их кричащий и, как они считали, вульгарный природный цвет. Сократ, конечно, такого отношения к природе был чужд. Пожалуй, стоит признать, что имморализм Уайльда обусловлен еще и чрезмерной экзальтированностью в творческом поиске. Однако Европа, вышедшая в большей мере из римской, нежели греческой культуры, не знала *physis'a*, а восприятие космического порядка, «всего на своем месте», отражалось исключительно в социальном неравенстве.

Уайльду, как поклоннику греческого идеала, претила такая интерпретация «порядка», однако его творческая натура не могла предложить ничего иного, кроме мечты о социалистической утопии, спрятаться в которой от социальной несправедливости было удобно и которую он столь искусно описал в работе «Душа человека при социализме» (*The Soul of Man Under Socialism*): «A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which humanity is always landing. And when humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail. Progress is the realization of Utopias» («Что это, Утопия? Но если в мире она отсутствует, на такую карту мира не стоит и смотреть, потому что не увидим той земли, куда все время стремится Человечество. Однако, лишь ступив на этот берег, оно оглядывает горизонт и, завидев лучшие земли, устремляет свой парус в иные пределы. Прогресс есть претворение Утопий в жизнь»).

Отвлекаясь от социально-политических воззрений Уайльда, хочу обратиться к уже упомянутому выше диалогу «The Decay of Lying», в котором один из героев, Вивиан, высказывает основные тезисы, раскрывающие послышки к «эстетскому» отношению к природе. Они — в поклонении искусству: «Lying and poetry are arts — arts, as Plato saw, not unconnected with each other — and they require the most careful study, the most disinterested devotion» («Ложь и поэзия — искусства, как бы

---

<sup>18</sup> Паустовский К. Оскар Уайльд // Паустовский К. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1958. С. 596.

ло известно уже Платону, не зависимые друг от друга, и заслуживают наиболее тщательного и беспристрастного рассмотрения»). Или: «My own experience is that the more we study art, the less we care for nature. <...> Nature has good intentions, of course, but, as Aristotle once said, she cannot carry them out. <...> Fortunate for us, however that nature is so imperfect, as otherwise we should have no art at all. Art is our spirited protest, our gallant to teach nature her proper place» («Мой же опыт показывает, что чем более мы изучаем Искусство, тем менее нас заботит Природа. <...> Природа полна добрых намерений, но, как сказал Аристотель, она не в состоянии их исполнить. <...> Нам, однако, повезло со столь несовершенной Природой, потому что иначе у нас и вовсе не было бы искусства. Искусство являет собой наш воодушевленный протест, нашу отважную попытку поставить Природу на свое место»). Иначе говоря, Творец, он же поклонник прекрасного, — изящный лгун и софист, творящий вне природы и способный саму ее подчинить своим художественным замыслам. Напомню, что Уайльд в таком понимании искусства ни в коем случае не противоречит Платону, полагавшему искусство видом деятельности человека, трижды удаленным от истины (*Государство*, кн. 10, 599e–600e). Впрочем, такое творческое отношение распространяется и на область красноречия, когда любование словом ставится на первое место, а изящный парадокс уступает позиции логически верному умозаключению. Вот принципы уайльдовского *small talk*, заморозившего не только современников, но и не одно поколение потомков. Смеею предположить, что такого рода эпатаж становится непосредственным предтечей драмы абсурда, примером которой может служить «В ожидании Годо» С. Беккета.

Но только ли в афоризмах и парадоксах Уайльда заключена «игра мысли»? Разумеется, нет. Самое известное его произведение, «Портрет Дориана Грея», содержит такие *mind games* в каждом пассаже, а любая речь лорда Генри просто испещрена оригинальными суждениями, очевидно, принадлежащими самому автору. Кроме того, даже построение произведения парадоксально, ибо сюжет строится на том, как модель меняется местами с портретом. Необходимо, однако, учитывать один из главнейших тезисов романа, а именно: уничтожить, испортить, нанести непоправимый вред произведению искусства — если не худшее, то не меньшее преступление, чем нанесение вреда человеку или даже его убийство.

Теперь я в достаточной мере обозначил сходства и различия отношения Уайльда и Сократа к жизни и творчеству, которые суть не что иное, как производные от сходств и различий *daimon'a* и гения. Следующая и заключительная часть будет посвящена подведению итогов всего сказанного.

## Философское и общекультурное значение творчества Оскара Уайльда (вместо заключения)

Оскар Уайльд — прежде всего великий поэт, мэтр эстетизма и мастер изящной словесности. Все это так, но перечисленные, порой умышленно навешиваемые ярлыки часто скрывают подлинную философскую ценность его произведений.

Во-первых, в Викторианскую эпоху были переосмыслены греческие идеалы, составляющие незабываемые основы европейской культуры. Переживание Уайльдом того, что предрасполагало греков к занятиям философией — материальный достаток, интеллектуальная любовь к младшему (в греческом понимании), диалектический метод философского дискурса — все это потом составило обвинительный список на судебном разбирательстве 1895 г. Публику, увлеченную грязными сплетнями, опутавшими ее недавнего любимца, не интересовала греческая созерцательность, ее переполняла жажда скандала и зрелищ. Таким образом, Уайльд раз и навсегда мог убедиться, что идеалы античности, которые он разделял и которым был верен всю жизнь, не своевременны, а потому и воспринимаются агрессивно. Замечательное подтверждение великого платоновского мифа о пещере! Подобно тому счастливцу, с которого «снимут оковы, заставят его вдруг встать, повернуть шею, пройтись, взглянуть вверх — в сторону света», Уайльд, вдохновленный поиском Прекрасного — интеллектуального наслаждения, вышел из пещеры или, вернее сказать, викторианского болота, прошел нелегкий путь становления, формирования идеалов, и потом, пораженный божественной гармонией Прекрасного, вернулся к своим прежним товарищам по пещере. Он был подобен Прометею, несущему свет знания и красоты людям — и турне по США это подтверждало как нельзя лучше. Но Платон оказался прав, устами Сократа спрашивая Главкона: «А кто принялся бы освобождать узников, чтобы повести их ввысь, того разве они не убили бы, попадись он им в руки?». Уайльд хорошо понимал все последствия своих «эстетических проповедей» и осознанно шел и к позорному судилищу, и к великой «Балладе Редингской тюрьмы» (*The Ballad of Reading Gaol*). Но в своем неистовстве он был готов ничего не замечать, движимый гением, а не охраняемый *daimon'*<sup>19</sup>; тем горше его признание А. Жиду: «Величайшая драма моей жизни в том, что свой гений я вложил в мою жизнь, и только талант — в мои произведения».

Заключение в тюрьму, сначала в Холлоуэе, а затем в Рединге, стало толчком к духовной эволюции, отразившейся на отношении Уайльда

<sup>19</sup>В эссе К. Д. Бальмонта об Уайльде — очевидная реминисценция сократовского отношения к суду и казни: «Он хотел или оправдаться, или оправдаться по закону».

к бедноте, в обществе которой он вынужден был доживать свои дни во Франции, и к миру вообще. Суть этой эволюции — осознание значимости в духовной жизни человека сострадания, нравственного начала. «Много прекрасных людей — рыбаков, пастухов, крестьян и рабочих — ничего не знают об искусстве, и, несмотря на это, они — истинная соль земли», — вот характерное признание Уайльда последних лет жизни. Теперь исключительно забота о ближних занимает его мысли, как на том и настаивал Сократ. Итак, переосмысление прежних идеалов и всей своей жизни привело Уайльда от риторической позы софистов к сократовскому дискурсу и, что стоит подчеркнуть, это был путь эволюции самой античной философской мысли.

Во-вторых, имморализм Уайльда еще раз остро поставил перед культурой Европы проблему отношений художника и действительности. Творец, выведенный на передний план, показывал тем самым свое творческое превосходство перед замершей природой — скорее натурой, чем фюзисом. Дальше проблема гениальности будет предметом рассмотрения и в психоанализе (например, в трудах З. Фрейда, в частности, в работе «Достоевский и отцеубийство»), и в художественной литературе («Защита Лужина» В. В. Набокова). Но наиболее сильным примером взаимоотношений художественного гения и окружающего мира стал, несомненно, пример самого Оскара Уайльда, творившего свою жизнь как изысканное произведение искусства. Уместно здесь вспомнить знаменитый уайльдовский афоризм: «Преступника общество часто прощает, мечтателя — никогда». Но еще важнее здесь заметить сами последствия того, что художник занимает высшее положение сравнительно с миром: это оправдание имморализма, ниспровержение прежних нравственных и культурных устоев общества, вместо которых предлагаются собственные культура и мораль. Парадоксальную несвоевременность, но в то же время современность мысли Уайльда демонстрирует его современник Ф. Ницше в работе «По ту сторону добра и зла», когда показывает, что не существует раз навсегда установленных общекультурных норм. Каждый должен быть сам за себя, должен сам себя сделать; не к кому больше апеллировать, никого над нами нет — Бог умер, и убили Его мы — я и ты. Поразительным и неожиданным воплощением ницшеанского сверхчеловека и предстает Уайльд, столь сильная художественная личность, что окажется в состоянии заявить потом в «De Profundis»: «Я был символом искусства и культуры своего века. Я понял это на заре своей юности, а потом заставил и свой век понять это». Разумеется, мы имеем в виду более или менее синхронное развитие двух философских дискурсов — Ницше и Уайльда, касающихся, в сущности, одного предмета.

Наконец, Уайльд продемонстрировал приверженность мыслителя

своим идеям настолько убедительно (в том числе и благодаря слиянию жизни и творчества), что вызвал долгий резонанс в обществе — равно среди современников и потомков. Напомню о великих современниках и земляках Оскара — Бернарде Шоу и Уильяме Батлере Ййтсе. Эти «слишком ирландские ирландцы», оба хорошие знакомые Уайльда, оба Нобелевские лауреаты, всячески стремились помочь «бедному Оскару» избежать позорного судилища и находились почти в явной оппозиции к тем, кто, в согласии с английским характером, надменно и упорно, игнорировал горстку прямо объявлявших себя гениями людей. Сохранились письма Уайльда к Шоу и Ййтсу, датированные периодом 1893–1894 гг.: два письма к Шоу, одно — сопровождающее подарочное издание «Salome», другое — похвальные отзывы о пьесе «Дома вдовца»; письмо к Ййтсу по поводу включения им произведений Уайльда в «Антологию ирландской поэзии». Из их содержания очевидно стремление внешне холодного эстета, интенционированного только на поиски красоты, если не упрочить, то поддержать связь со своими собратьями по перу. Показательно обращение к Шоу: «... мы с Вами оба кельты, и мне хочется думать, что мы друзья». Это уже не просто любезности, какими одаривал Бодлера и Верлена престарелый Гюго, здесь кроется подлинная трагедия одиночества — того, которое переживают поэты, особенно перед толпой, осознавая, что у них нет иного выхода, как только «писать хорошо» (У. Х. Оден).

Упоминание Уайльдом «великой кельтской школы» во втором письме к Шоу, на мой взгляд, как нельзя лучше демонстрирует обращение Художника-Творца к истокам любого творчества — фольклору, духу народного творчества, заметим, как-то по-особому осязаемому в Ирландии. В этом тоже можно видеть проявление *daimon*'а, но Уайльд был непоследователен в своем обращении к истокам, иначе он был бы мудрым, а мудрым он не был — он был неистовым и безрассудным. Вот и снова появляется предпосылка трансформации *daimon*'а в гения — неугасимую жажду творчества, раскрытия себя, когда художник рассматривает все вокруг — и людей, и обстоятельства, и условия жизни — как средство достижения этой цели.

Творческий путь Оскара Уайльда и как великого художника, и как выдающегося мыслителя, и как растратившего себя, с точки зрения обывателя, человека — уникальный прецедент явления творческой личности обществу, заставившего считаться с собой, а не наоборот. В его основе, можно думать, античное понимание и творчества, и мысли, и душевных сил человека. Это позволяет говорить о европейском эстетизме как о диалоге с античностью, воплотившемся в шедеврах новой, вышедшей непосредственно из романтической традиции художественной культуры. Таким образом, если вспомнить ироничную манеру Ос-



кара Уайльда мыслить, можно сформулировать тезис, который представляется мне очевидным: Оскар Уайльд, лелеявший эпикурейское отношение к жизни, — великий платоник Викторианской эпохи.

## Литература

*Бальмонт К.* Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / Сост., вступит. ст. и коммент. Д. Г. Макоговенко. М., 1990.

*Вайнштейн О. Б.* Денди. Мода. Литература. Стиль жизни. М., 2005.

*Гилье Н., Скирбекж Г.* История философии. М., 2001.

*Ланглад Жак де.* Оскар Уайльд, или Правда масок. М., 2006.

*Платон.* Диалоги / Под общей ред. А. Ф. Loseва. М., 2008 (сер. Антология мысли).

*Реле Дж., Антисери Д.* Западная философия от истоков до наших дней. СПб., 2006.

*Таранов П. С.* 120 философов: В 2 т. Симферополь, 2002.

*Уайльд О.* Перо, полотно и оправа: Письма, эссе. СПб., 2009.

*Холланд М.* Ирландский павлин и багровый маркиз. Подлинные материалы суда над Оскаром Уайльдом. М., 2006.

*Wilde Oscar.* The Collected Works. Wordsworth Editions Limited, 1997.

А. А. ФЕДОРОВ

## ГЛАВА ИЗ РОМАНА «СТОРОНА НОЧИ»

### Сонник

### С. XIII–XIV

Собиралась ночь. На Керженце этим летом, жарким и знойным, словно в тропическом лесу, умирающем от великой суши, она была похожа на роскошную холеной полнотелостью пышную красавицу, истомившуюся в бане, скрипящую от чистоты и, словно рыжая крутобокая крынка парного молока, выставленную в холодильник лесной речки. Она была прекрасна своей избыточной довольностью и спокойствием, и звездное небо домашней черной с белыми крошками кошкой, спешащее на ее посиделки, пылающее остроконечными ушами черных дыр и квазаров, укладывалось к ногам, такое же довольное и домашнее — и Бастинский, который через два часа выйдет к реке покурить и проветриться, решит, что выпустивший полтора десятка миллиардов лет назад эту кошку из своего крохотного тесного рая сильно по ней скучает и когда-нибудь заберет обратно.