

С.А. Викторова

## ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН, ОСКАР УАЙЛЬД И ФЕНОМЕН ЭСТЕТИЗМА В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Проблема эстетизма – одна из первостепенных в истории символизма, пронизывающая собой все более частные проблемы. Это проблема внутрисимволистская (не «декадентство и символизм», но декадентство в символизме): грех безнадежности и безверия, эстетизма и нигилизма, эстетская игра с «вечными» ценностями, утверждение приоритета искусства над жизнью.

Проблема эстетизма в России на рубеже XIX–XX вв. оказывается в центре споров русских философов и художников. Сергей Булгаков предостерегает символистское искусство от «ложного самосознания», что оно само творит красоту, тогда как красота мира создает, вызывает к жизни искусство; иначе возникает, по его мнению, «эстетический иллюзионизм, мир сладостных грез» [1]. Сходные мысли развивал Вяч. Иванов. Обвинения в эстетизме звучат как самое суровое осуждение: «эстетизированная мистика» (А. Блок), «артистическое народничество» (С. Франк о Вяч. Иванове), «стилизованное православие» (Н. Бердяев о П. Флоренском) и т. д.

В этом выразилась и действительная противоречивость основных положений символизма и всего его образного мира. Мифологическое искусство, замышляемое как соединение с соборной народной душой, не могло не оказаться, в конечном счете, лишь эстетическим событием, утопической теорией. Принципиальная инаковость художника-символиста, утверждаемая В. Соловьевым, Вяч. Ивановым, Д. Мережковским, была «обречена на эстетизм».

Дистанцированность эстетизма от реальности критиковалась символистами как созерцательно-теоретическое отно-

шение к жизни (созерцательность); ему противопоставлялось творчество, обращаемое в жизнь (жизнетворчество).

Теория эстетизма и, в частности, взгляды на искусство Оскара Уайльда оказали решающее воздействие на игровой характер творчества и поведения Игоря Северянина.

Эстетизм Оскара Уайльда – феномен конца XIX века. Эстетизм, по Уайльду, – «цвет и красота нашей цивилизации, единственное, что ограждает мир от пошлости, грубости, дикости». Он вписан в контекст 80-90-х годов, в его круг, где задавали тон прерафаэлиты (английские поэты и художники, ориентировавшиеся в своем творчестве на дорафаэлевское искусство раннего Возрождения).

И в России Серебряного века наблюдается устремление художников к творчеству Уайльда, Бодлера, Верлена и Малларме, к графике Обри Бердслея и художникам-импрессионистам и постимпрессионистам, Родену и Дебюсси, философам и поэтам Ницше, Рильке и Метерлинку. Уайльдовская мода на эстетизм, которая не всегда совпадала с идеями самого Уайльда, в начале 900-х годов встречает все больше приверженцев не только в Европе, но и в России, сопровождаясь (не только в поэтической речи, но и в быту) внедрением в обиход экзотического словаря англицизмов: *ростбиф, митинг, сленг, ленч, лаун-теннис, сквер, рекорд*, которыми так и сыпали почитательницы Оскара Уайльда, к неописуемому гневу борцов за чистоту языка, таких, как Эдмон Гонкур или Анатоль Франс.

Статья Уайльда «Упадок лжи» из книги «Замыслы» (Oscar Wilde, *The Decay of Lying*, 1889) создана в форме

игрового эссе-диалога между обывателем Сирилом и эстетом Вивианом.

Когда «искусство принимает жизнь, как часть своего исходного материала, воссоздает ее, придает ей свежие формы <...>, изобретает, придумывает, мечтает и ограждает себя от реальности непроницаемой преградой из изящного слога», считает Уайльд, тогда художник достигает истинных целей. Но когда «жизнь берет бразды в свои руки, и Искусство отправляется в изгнание», то это и есть настоящий упадок, от которого страдают люди искусства и само искусство. «Совершенство Искусства заложено в нем самом, а не вовне, – писал Уайльд. – К нему нельзя применять внешнее мерило сходства. Искусство – скорее покров, чем зеркало. Его *цветы и птицы* неведомы полям и лесам, оно создает и разрушает миры и может достать с неба луну пурпурной нитью. У него – «формы, что людей живей», и оно есть великое собрание оригиналов, когда все существующее – лишь недоделанные копии. В его глазах Природа не обладает ни законом, ни постоянством. Оно может творить чудеса, когда ему вздумается, и по его зову чудища выползают из своих глубин. По его воле ореховые рощи зацветут зимой и снег покроет спелые кукурузные поля. По одному его слову мороз приложит свою серебряную ладонь к горящим устам июня, и крылатые львы выползут из пещер в лидийских холмах. Дриады подглядывают из-за кустов, когда оно проходит мимо, и темнокожие фавны загадочно улыбаются при его приближении. Его окружают боги с ястребиными головами и скачущие кентавры» [2].

Хрестоматийное «жизнь – игра» или «мир – театр» имело для Уайльда значение вполне конкретное. По Уайльду *ложь – игра, ложь – тончайшее искусство трансформации.*

«Художник, обратившись к нереальному и несуществующему, стремится создать путем своего воображения нечто восхитительное и прибегает для этого к

украшению, не имеющему никакой прикладной цели». Искусство и жизнь здесь постоянно меняются местами.

«Искусство воспринимает жизнь как часть своего сырого материала, пересоздает ее и перестраивает, придавая необычные формы; оно сотворяет посредством воображения и грезы, а от реального отгораживается непроницаемым барьером прекрасного стиля, декоративности». Художник, по Уайльду, творит не только декоративную реальность в своих произведениях, но и жизнь, так как «Жизнь подражает Искусству куда более, нежели Искусство следует за Жизнью».

Уайльд был одним из первопроходцев нового искусства, утверждая, что Искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь. Поднятая Уайльдом тема оказала огромное влияние на последующее развитие европейской эстетики, эстетики, определяющими чертами которой являлись *рафинированность, элитарность и эпатаж.*

Молодой Уайльд сформулировал свое credo: гении всегда возвышаются над толпой и подчиняются лишь собственным законам; в демократическом обществе ум, необычность и талант имеют двойную цену, а единственным критерием истины и морали является эстетика.

Чрезвычайно важной для Уайльда (и, как мы увидим, для эстетики и творчества Игоря Северянина) являлась глубоко продуманная и разработанная им теория (и философия) красоты. Уайльд считал, что нет ничего выше совершенства красоты, ощущения, испытываемого при виде зрелища, каким бы оно ни было. Именно философия красоты является философией творчества (и жизни) Уайльда.

Уайльд создавал миф прежде всего из своей собственной жизни. Он обожествлял себя как Творца Красоты, отнюдь не из гипертрофированного эгоизма. «Я был символом искусства и культуры своего века, – пишет он в «De Profundis». – ...Все, к чему бы я ни прикасался, – будь

то драма, роман, стихи или стихотворение в прозе, остроумный или фантастический диалог, – все озарилось неведомой дотоле красотой... Я относился к Искусству как к высшей реальности, а к жизни – как к разновидности вымысла; я пробудил воображение моего века так, что он и меня окружил мифами и легендами... [3].

Всё в Уайльде, начиная с его внешности и одежды и кончая неиссякающим остроумием, волновало воображение современников. «Принц Парадокс» обладал природным артистизмом, страстью к поэзии, подчеркнутым аристократизмом, унаследованными от матери и воспитанными с детства. Это позволило Уайльду блестяще играть роль апостола Красоты.

Экстравагантный костюм, который помог Уайльду завоевать Лондон: короткая бархатная куртка, короткие – до колен – атласные штаны, жилет в цветочках, лакированные туфли с серебряными пряжками, берет на длинных каштановых кудрях, лилия или подсолнух в руке – призван был эпатировать чопорную викторианскую публику и одновременно сеять интерес к его эстетизму.

Северянин многое позаимствует у Оскара Уайльда. Правда, бархатную куртку Уайльда заменит бархатный плащ, – но экстравагантность останется как ведущий принцип облика, манер и костюма.

*Отныне плащ мой фиолетов,  
Берета бархат в серебре.  
Я избран королем поэтов  
На зависть нудной мошкаре.*  
(«Рескрипт короля»)

Берет и лилия в петлице или в руке полностью перейдут от Уайльда к Северянину, при этом лилия станет цветком-символом в его лирике, а лилейно-лиловые тона будут доминировать в его колористике. Конечно, ни берет, ни лилия не были, в отличие от викторианской эпохи с ее чопорностью, элементами эпатажа (эпатажа не занимать было футуристам), и все-таки то, что мы знаем об

Уайльде, помогает полнее представить облик русского Уайльда – Северянина.

Вскоре (так же, как и у футуристов) на смену этому маскарадному одеянию пришли безупречные сюртуки и фраки, живописные плащи с атласными подкладками, ослепительной белизны сорочки с жабо, элегантный цилиндр, трости. Он стал настоящим dandy. Подобными dandy (каждый по-своему) были и Брюсов, и Северянин, и Маяковский.

Без фразы *"I put my genius to life – I put only my talent into literature"* («Я отдал мой гений жизни – и только мой талант я отдал литературе») – не обходится ни одно упоминание об Уайльде.

В разное время Уайльда называли имморалистом (А. Жид), гедонистом (И. Аксельрод), эстетом (И. Северянин), борцом с викторианской моралью (М. Горький), всякий раз выхватывая какую-то одну, наиболее явную в том или ином проявлении черту. Широко распространенным является взгляд на путь Уайльда – как на трагедию человека, поставившего красоту выше морали и жестоко поплатившегося за это. Уайльд познал все – он был чародеем и любимцем аристократических салонов, он прошел через двухлетний тюремный ад, стал отверженным, изгнанником, парией, мучительно умиравшим в парижском отеле... Не возмездие, но единственно возможный путь истинного эстета, как предсказал самому себе Уайльд в самом начале пути. Жизнь и творчество для Уайльда были неразделимы. Именно жизнь адепта «нового гедонизма» предполагалась изначально наиболее значительным и единственно значимым произведением, которое Уайльд должен был создать. Целью же парадоксализма, эпатажности Уайльда, называвшего себя «святым куртизаном», выражаясь его собственными словами, было *«показать грех под его расписною личиною и смерть в одежде бесславия»*.

И Уайльд, и Северянин осознают собственную жизнь как феномен искус-

ства, создают свою жизнь по образу и подобию искусства.

Поэтическое преобразование реального мира в антимир Северяниным нивелировало ценности реального мира, поэтому в поэзии Северянина появляется ирония, травести – основы *comedia dell'arte*. Но если Уайльд видит обнаженный трагизм действительности и в противовес реальности создает иной *эстетический* мир, то в творчестве Северянина дореволюционной поры открытая социальная рефлексия чрезвычайно редка. Лишь в 1919 году появляется цикл стихотворений, в котором поэт сбрасывает маски, – это «Вервэна».

Уайльд считал, что проблема выживания искусства куда более важная, нежели ответ на вопрос, кто победит в политической схватке:

*Нет, я не с теми, кто, сжимая камень,  
Вздымают красный флаг над мостовой.  
Под грубой их пятой померкнет  
пламень  
Искусств, Культуры, Благородства,  
Чести...*

(Уайльд; «*Libertatis sacra fames*»,  
пер. Н. Пальцева)

Жизненное кредо Северянина, так же как и Уайльда, – *theoretikos* – наблюдатель и созерцатель. Северянин вслед за Уайльдом считает, что не в силах изменить исторический ход событий, хоть и «жалко» «наш островок»: «ему уже не сродно/Теперь все то, что гордо, благородно,/И лавр его похитил некий враг» (О. Уайльд). Не веря в человека – создателя реальности, Уайльд обращается к поэту:

*Торгуют мудростью, благоговеньем,  
А чернь идет с угрюмым озлобленьем  
На светлое наследие веков.  
Мне жалко это; и, поверив чуду  
Искусства и культуры, я не буду  
Ни с Богом, ни среди Его врагов.*

(Уайльд; «*Theoretikos*»,  
пер. Н. Гумилева)

Оставаясь созерцателями реальности, поэты уходят в свой вымышленный мир – поэзию и прозу, в котором искус-

ство и культура – всегда и извечно – непреходящие ценности.

Итак, можно считать, что *в основу житнетворчества Игоря Северянина легла эстетическая идея возможности преобразования мира в художественном творчестве, принадлежащая Оскару Уайльду.*

Кроме идеи *житнетворчества* Уайльд разрабатывает закономерное ее продолжение – вытекающую из нее идею *мифотворчества*, что нашло отражение в цикле стихов Уайльда «*Impressions de Theatre*» («Театральные впечатления»), а особенно, – в стихотворении «*Phedre*» («Федра»), посвященное выдающейся французской актрисе Саре Бернар, исполнительнице роли Федры.

На первый взгляд, в статье о Федре – Саре Бернар Уайльд выступает перед читателем в качестве оригинального театрального критика, делится впечатлениями от сыгранной актрисой роли, описывает мастерскую игру Сары Бернар в роли Федры в трагедии Расина. Но это лишь надводная часть айсберга.

Поэт создает образ актрисы, которую отождествляет с Федрой. Именно Федрой XIX столетия видит Уайльд Сару Бернар. По сути, поэт создает новый миф о Федре в современном ему мире, который будет потом развит и подхвачен в русской поэзии и драматургии Серебряного века [4].

*Как скучно, суетно теперь тебе со  
всеми,  
Тебе, которой следовало быть  
В Италии с Мирандоло, бродить  
В оливковых аллеях Академий.*

Федра – Сара Бернар – актриса, человек, попадает по воле рока не в свое время.

*О да! Наверно, некогда твой прах  
Таился в урне греческой, и снова  
Ты в скучный мир направила свой шаг,  
Возненавидев сумрака оковы,  
Унылых асфоделей череду  
И холод губ, целующих в Аду.*

(О. Уайльд; «Федра»,  
пер. Н. Гумилева)

Итак, Уайльд творит миф о Саре Бернар – Федре, отчасти этот миф рожден вдохновением актрисы и совпадает с ее внутренним «Я».

Но, конечно, прежде всего, миф о Федре глубоко родственен самому Уайльду. Не столько для Сары Бернар в жизни, сколько для Уайльда оказались важными три пространства «Федры», совпавшие с его собственной ролевой деятельностью в жизни – пространство смерти, пространство бегства, пространство События.

Миф о Федре, преступно любящей, осужденной и обреченной на одиночество, парадоксально отразился в судьбе самого Уайльда.

Уход со сцены (из творчества) для героя, так или иначе, равнозначен смерти. В жизни Уайльда было немало «пороговых», или пограничных ситуаций. Арест и тюремное заключение Уайльда – не что иное, как уход со сцены. Это пространство смерти, за которым следует пространство бегства из Великобритании во Францию, в Париж.

В дореволюционной биографии Северянина не было трагических потрясений, однако поэт любил надевать маску русского Оскара Уайльда. Театральный мир поэзии Северянина так же, как и Уайльда, – рефлексия на мир реальный. В лирике Уайльда за веревочки марионеток дергает Некто, фантом:

*Порою фантом заводной  
Обнимет нежно плясуна.*

*Марионетка из дверей  
Бежит, покурит поскорей,  
Вся как живая, но страшна.*

(О. Уайльд; «Дом блудницы»,  
пер. Ф. Сологуба)

В лирике Северянина марионетками управляет либо сам поэт, либо «гривузная» героиня, как в «Марионетке проказ». Но и в «Доме блудницы» Уайльда, и в «Марионетке проказ» Северянина за ниточки дергает все тот же Некто. У Северянина он в облике «кружевной, капризной властелина жены», «самки»,

«капризницы», прихотью которой стал «оборванец, красивее всех любовников замка»:

*Повелела капризница посадить  
оборванца*

*На подушку атласную прямо рядом с  
собой...*

(«Марионетка проказ»)

Итог таких дьяволических игрищ и у Уайльда, и у Северянина схож – «марионетки проказ» просто выбрасываются как старые, ненужные куклы, и как куклы они мертвы изначально, их гримасы и движения страшны в своей механичности... Уайльд говорит о них: «Пришли покойники на бал», а северянинская

*Утомленная женщина, отивырнув  
голенища,*

*Растоптала коляскою марионетку  
проказ...*

Эстетика игры Северянина – наследница эстетики Уайльда. И Уайльд, и Северянин, в отличие от Бодлера, с его эстетикой безобразного, видят пошлый и уродливый мир в его подробностях, но не осуждают его. Чувствовал ли Северянин дисгармоничность мира, в котором жил?

В жизни, по Уайльду, все цельно, – и уродство, и красота. Человек платит за свои желания, прихоти, причем часто – жизнью.

Смелости, вызову, едкой иронии Северянин научился у великого и парадоксального англичанина Оскара Уайльда. В стихотворении «Оскар Уайльд. Ассо-сонет» поэт создает портрет художника.

*Вселенец, заключенный в смокинг дэнди,  
Он тропик перенес на вечный ледник, –  
И солнечна была его тоска!*

*Палач-эстет и фанатичный патер,  
По лабиринту ихер к морям фарватер,  
За красоту покаранный Оскар!*

В теоретических работах О. Уайльда важную роль играет внешний покров эпатажа, антивикторианской бравады, склонность к парадоксам. С их помощью теоретик эстетизма стремится сломать существующие догмы, стереотипы об искусстве. Автор эссе «Упадок лжи» заяв-

ляет читателю коренной принцип своей эстетики: «Искусство не выражает ничего, кроме самого себя!». Искусствовед, критика того времени такое заявление вряд ли удивило, так как еще с середины XIX века появилась «Парнасская» школа поэзии, принципом которой было: «Искусство для искусства». Но Уайльд идет дальше: он утверждает, что «искусство – это наш духовный протест, наша галантная попытка указать природе ее истинное место». Именно эта идея вызывает бурю споров, критики.

Поэтические программы Уайльда и Северянина во многом близки.

Северянин восхищался Уайльдом-эстетом и чтит его как певца Красоты. Так же, как и Уайльд, Северянин возводит Красоту в идеал. Жить ради Красоты, наслаждаться Красотой – вот гедонистический принцип эстетизма Северянина, доставшийся по наследству от Уайльда. Эстет Уайльд «любил Любовь» («Апология», пер. А.Парина), красоту женщины, влюбленность, любовные страдания ставил выше святого таинства причастия к

плоти и крови Бога («*Quia multum amavi*», пер. Ю. Мориц). По-уайльдовски звучит в стихотворениях Северянина богохульный мотив превознесения себя над Богом, своих мирских страстей над страстями Господними:

*Когда священник пылкий, молодой  
Из тайны тайн вкушает в первый раз  
Плоть Бога – узника гармонии святой –  
И с хлебом пошло пьет, войдя в экстаз,*

*Нет, даже он не в силах испытать,  
Что было в ночь, когда глаза мои  
Метались на тебе, и протоптать  
Я пред тобой колени мог свои.*

(О. Уайльд; «*Quia multum amavi*»,  
пер. Ю. Мориц)

Северянин, конечно же, не заходит в богохульстве так далеко, как Уайльд или Бодлер, он не эпатирует попиранием святынь, но восклицает: «Я Богом пренебрег», то есть «пренебрег» этикой ради эстетики, ради «Наслаждения и Красоты» (Эгополонез), и жертвы приносятся Северяниным не во имя бога, а во имя Эго: «Все жертвы мира во имя Эго!/Живи живое! – поют уста», то есть во имя себя-эстета Эгобога.

#### Примечания

1. Булгаков С. Искусство и теургия// Русская мысль. 1916. Декабрь. С.17.
2. Уайльд О. Избранные произведения. В 2 т. Т.2. М., 1993.
3. Уайльд О. Эссе// Уайльд О. Избранное. В 2 тт. Т. 2. М., 1993. С. 218-343.
4. Стоит указать на мотивы «Федры» в творчестве И. Анненского (переводившего трагедию Еврипида об Ипполите), по мотивам «Федры» Н. Гумилевым была создана пьеса «Отравленная туника»; О. Мандельштам сравнил с Федрой Ахматову («Вполоборота, о печаль...») и также пробовал переводить трагедию Расина; М. Цветаева создала пьесу с тем же названием. В русле этой традиции и спектакль А.Я. Таирова «Федра» в Камерном театре с Алисой Коонен в заглавной роли – перевод трагедии Ж.Расина был выполнен К. Бальмонтом (1922). Мифообразующий элемент в этих произведениях был стержневым и центральным.