

Даниэль Сальваторе Шиффер



# ФИЛОСОФИЯ ДЕНДИЗМА

ЭСТЕТИКА ДУШИ И ТЕЛА  
(Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер)



# **ФИЛОСОФИЯ ДЕНДИЗМА**

Даниэль Сальваторе, Шиффер



# ФИЛОСОФИЯ ДЕНДИЗМА

ЭСТЕТИКА ДУШИ И ТЕЛА

(Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер)

Москва

Издательство гуманитарной литературы

2011

УДК 13  
ББК 71.0  
Ш 65

Руководитель проекта – *В.А. Никитин*

**Перевод с французского Б.М. Скуратова**

**Шиффер Д.**

**Ш 65** **Философия дендизма. Эстетика души и тела (Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер) / Пер. с франц. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2011. – 296 с.**

ISBN 978-5-87121-041-3

Эта книга, ведущая изложение на перепутье философии и литературы через анализ произведений Ницше, Бодлера, Уайльда и Кьеркегора, сосредоточивает внимание на том, что ее автор называет «эстетикой души и тела». Она раскрывает философию дендизма, в центре которой свободная творческая личность с характерным для нее сознанием собственной исключительности, поклонением красоте во всех ее формах – существо, по определению Бодлера, «живущее перед зеркалом».

Автор – известный бельгийский ученый, специалист по эстетике и философии искусства, автор полутора десятков произведений.

*Для философов, филологов, культурологов, специалистов по эстетике, а также для всех, интересующихся историей мировой культуры.*

УДК 13  
ББК 71.0

*Ouvrage publié avec l'aide  
de Ministère français chargé de la Culture –  
Centre national du livre*

*Издание осуществлено при поддержке  
Министерства культуры Франции  
(Национального центра книги)*

© Presses Universitaires de France, 2008

© Б.М. Скуратов, перевод на русский язык, 2011

ISBN 978-5-87121-041-3 © Издательство гуманитарной литературы, 2011

## МАТЕРИАЛИЗАЦИЯ ДУХА

*К публикации на русском языке  
книги Д. Шиффера «Философия дендизма»*

Предлагаемая книга – первый из двух трудов Даниэля Сальваторе Шиффера, посвященных дендизму<sup>1</sup>. Название говорит само за себя: автор видит свою задачу в том, чтобы поставить концепцию дендизма в контекст истории идей и «предоставить дендизму философскую опору, достойную этого имени»<sup>2</sup>. Для этого он анализирует тексты дендистской традиции от Бодлера и Барбе д’Оревиля до Ницше и Кьеркегора, вовлекая в свой анализ как историю философии (Платон, Кант, Шопенгауэр), так и современных мыслителей (Кайуа, Левинас, Деррида). В результате ему удается удержать очень трудное равновесие между нынешней метафизикой и текстами прошлых веков, выстроить свою парадоксальную аналитику дендизма.

Свои рассуждения Шиффер разворачивает в сугубо отвлеченном ракурсе, как обзор философских категорий: «нигилизм», «чувство абсолюта», «эстетический гений», «смыслы трансценденции» – сплошь возвышенные абстракции. Но материалом для него служат не только философские трактаты, но и художественные тексты, очерки, биографические свидетельства, – т.е. практически все жанры, в которых прямо или косвенно отражались дендистские теории жизни, моды и искусства.

Зарождение философии дендизма Шиффер справедливо относит к рубежу XVIII–XIX веков, когда воцарилась

---

<sup>1</sup> Вторая книга Шиффера опубликована совсем недавно: *Schiffer D. Le dandysme, dernier éclat d'héroïsme*. P.: PUF, 2010.

<sup>2</sup> Настоящее издание, с. 23.

романтическая эстетика. Именно романтизм возвел на пьедестал свободную творческую личность и санкционировал ее право диктовать свою волю толпе. Недаром многие герои поэм Байрона так охотно принимали дендистские позы, а культ оригинальности, апологетика индивидуальной свободы нередко ставили романтических мечтателей на грань экзистенциального бунта, и первоначальный энтузиазм нередко завершался разочарованием – отсюда мотив «мировой скорби», выразительно представленный в творчестве великого пессимиста Джакомо Леопарди и в философии Артура Шопенгауэра.

«Мировая скорбь» предполагала не только отказ от просветительских идей относительно разумной и доброй природы человека, но и интенсивное исследование ранее недооцененных эмоциональных ресурсов – всего диапазона тончайших переживаний от просветленной печали и «снов наяву» до отчаяния, скептицизма и чувства собственного превосходства. В этом комплексе чувств – истоки дендистского нигилизма, позднее подробно развернутого в концепции «сверхчеловека» у Ницше. Благодаря романтизму созерцательная меланхолия начинает рассматриваться как знак внутренней зрелости личности – и, как следствие, модники охотно разыгрывают ее в качестве новой «интересной» позы. Но существенно, что изливание эмоций у романтиков отнюдь не исключало установки на жесткую саморефлексию.

Такая способность дистанцироваться и как бы со стороны следить за своими переживаниями и выступает в качестве предпосылки дендистской философии. Она уже предполагает сложную автономию внешне сдержанного субъекта, который культивирует собственные эмоции, не теряя при этом аналитического контроля. Это стремление подняться над страданием – первичный тренинг невозмутимости, школа владения собой. Парадоксальные «правила» дендистского поведения «ничему не удивляться», «сохраняя спокойствие, поражать неожиданностью» во

многим вытекают из этой науки романтического самопознания<sup>3</sup>.

В предельном развитии поза мировой скорби дает образ «демонической природы» – человека, проникнутого разочарованием, бросающего вызов не только высшим силам (байроновские герои: Манфред, Каин), но и всем людям. Апофеоз этой линии – демонический циник, этакый денди-Мефистофель в безупречном фраке (нередкий типаж в творчестве Теофиля Готье, Фредерика Сулье и Барбе д'Оревиля). Не случайно наиболее сильно тема «цветов зла» разрабатывается у Бодлера, создавшего последовательную теорию дендизма. Более сниженный, «бытовой» вариант «демонической природы» – рефлектирующий фат, роковой соблазнитель, аморалист (Дон Жуан, Печорин, Адольф), чье тщеславие нередко базируется на особой «теории успеха».

Сознание собственной исключительности у романтического героя диктует изощренные формы косвенного выражения своего превосходства: среди них – ирония и сарказм; житнетворчество (включающее, между прочим, и стилистику внешности); критика дурного вкуса. Презрительная интонация разоблачения меркантилизма также берется на вооружение денди: романтический протест против пошлости массового вкуса оборачивается эстетской позой «арбитра элегантности»: таким образом денди дистанцируются от неумелых подражателей и филистеров. Идеал владения собой предполагает одновременно как некоторую инструментальность, взгляд на себя как на объект, так и горделивое самосознание субъекта, лично изобретающего и разыгрывающего свои жизненные роли. Романтическая ирония, фиксируя неизбежное противоречие между бесконечными творческими интенциями субъекта и его ограниченными исполнительскими возможностями, все же обеспечивает временами позицию вневходимости

---

<sup>3</sup> Подробнее см.: *Вайнштейн О.Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: НЛЮ, 2005, 2006, с. 52–55.

или по крайней мере ее иллюзию. Эта «трансцендентальная буффонада», по выражению Фридриха Шлегеля, предполагает постоянный самоконтроль и органично подразумевает некоторую долю цинизма, поскольку мораль оказывается при таком раскладе только одной из возможных систем.

Итак, дендизм изначально роднит с романтической эстетикой культ сильного индивида (включая комплекс мировой скорби и демонизм), программа жизнетворчества и установка на иронию.

Если в английской культуре концепция дендизма находила выражение главным образом в художественных текстах, то во Франции дендистская философия разрабатывалась в жанре трактатов и эссе. Во французской традиции дендизм интересен прежде всего как особый тип эстетического сознания, интеллектуальная поза. Теоретической базой для философии французского дендизма в эпоху Реставрации была теория способностей, выдвинутая Гизо: каждый человек наделен способностью мыслить, что позволяет ему участвовать в политической жизни государства. Аналогично и «дендизм представляет из себя светский вариант понятия способности»<sup>4</sup>, если исходить из предположения, что каждый человек при определенном стечении обстоятельств может освоить азы элегантности.

Формализация канона началась с «Трактата об элегантной жизни» Бальзака (1830) и продолжилась эссе Барбе д'Оревиля «О дендизме и Джордже Браммеле» (1845). В этих текстах «острый галльский смысл» уже отчеканил основные постулаты новой эстетики, но оставалось совершить последний шаг. Его сделал Бодлер, набросавший в известных очерках «Поэт современной жизни» (1863) свою аналитику дендизма.

Его эссе превосходно выражают позицию французских денди второго поколения, пытавшихся извлечь из дендизма философию жизни и эстетику современного городского

---

<sup>4</sup> *Мартен-Фюжсье А.* Элегантная жизнь, или Как возник весь Париж. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998, с. 368.



стиля. Согласно Бодлеру, денди – это прежде всего эстет, проповедник хорошего вкуса, борец с вульгарностью. Но он создает не произведения искусства, а свою собственную жизнь, подчиняя ее творческому принципу оригинальности. Денди превращает себя в адепта эстетической чувствительности: «Единственное назначение этих существ – культивировать в самих себе утонченность, удовлетворять свои желания, размышлять и чувствовать»<sup>5</sup>.

Эстетизм, с точки зрения Бодлера, противоположен вульгарности: «Главное – денди никогда не может быть вульгарным»<sup>6</sup>. Борьба с вульгарностью составляет внутреннее призвание денди и служит основой его «профессиональной» гордости: «Как бы ни назывались эти люди – щеголями, франтами, светскими львами или денди, – все они сходны по своей сути. Все они воплощают в себе наилучшую сторону человеческой гордости – очень редкую в наши дни потребность сражаться с пошлостью и искоренять ее. В этом источник кастового высокомерия денди, вызывающего даже в своей холодности»<sup>7</sup>. В этом ракурсе бодлеровский денди выступает как прямой наследник романтической философии. Но денди, сражающийся против пошлости, содержит в себе потенциальный аморализм, ставя красоту превыше всего, в том числе добра. «Совершив преступление, он может не пасть в собственных глазах, но, если мотив преступления окажется низким и пошлым, бесчестье непоправимо»<sup>8</sup>. В этом тезисе уже заключается в зародыше вся фабула «Дориана Грея».

Бодлер очень проницательно определяет социальные предпосылки возникновения дендизма: «Дендизм появляется преимущественно в переходные эпохи, когда демократия еще не достигла подлинного могущества, а аристократия лишь отчасти утратила достоинство и почву под ногами. В смутной атмосфере таких эпох немногие

---

<sup>5</sup> Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986, с. 303.

<sup>6</sup> Там же, с. 304.

<sup>7</sup> Там же, с. 305.

<sup>8</sup> Там же, с. 304.

оторвавшиеся от своего сословия одиночки, праздные и полные отвращения ко всему, но духовно одаренные, могут замыслить создание новой аристократии; эту новую аристократию будет трудно истребить, поскольку ее основу составляют самые ценные и неискоренимые свойства души и те божественные дарования, которых не дадут ни труд, ни деньги. Дендизм – последний взлет героики на фоне всеобщего упадка»<sup>9</sup>.

Эта мысль Бодлера чрезвычайно важна для Шиффера, недаром она послужила ему заголовком для его последнего труда о дендизме. Неслучайно Шиффер подчеркивает, что фигура денди воплощает в себе недостающее звено между «художником, суть которого – в его гении, и аристократом, суть которого – в его превосходстве»<sup>10</sup>.

На долю бодлеровского денди, таким образом, остаются внешние признаки аристократического воспитания без фиксированной социально-материальной базы. Дендизм берет на вооружение аристократический кодекс поведения – праздность, холодность, надменность, подчеркнутую простоту обращения, страсть к прекрасному, – но снимает идею родовитости. Получается несколько амбивалентная поза форсированной уверенности в себе для «немногих оторвавшихся от своего сословия одиночек». Итак, под пером Бодлера денди становится эстетом, своего рода виртуальным аристократом.

Бодлеровские идеи по поводу аристократизма были подхвачены в культуре европейского декаданса. Фридрих Ницше в сочинении «По ту сторону добра и зла» (1886) развивает сходные темы, рассуждая об аристократической морали. Но в его философии тенденции, намеченные у Бодлера, будут предельно абсолютизированы и, по сути, станут наброском к образу сверхчеловека. «Люди знатной породы чувствуют себя мерилom ценностей, они не нужда-

---

<sup>9</sup> Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970, с. 305.

<sup>10</sup> Настоящее издание, с. 248.

ются в одобрении... Знатный человек чтит в себе человека мощного, а также такого, который властвует над самим собой, который умеет говорить и безмолвствовать, который охотно проявляет строгость и суровость по отношению к самому себе»<sup>11</sup>. Аристократизм у Ницше, следовательно, также требует владения своими страстями, опираясь на аскетическую заповедь «*nīl miṅarī*»<sup>12</sup>: «Жить, сохраняя чудовищное и гордое спокойствие; всегда по ту сторону. – По произволу иметь свои аффекты, свои “за” и “против”, или не иметь их, снисходить до них на время»<sup>13</sup>. Однако подобное самообладание в пределе оборачивается закрытостью и недоверием к людям: «Вера в самого себя, гордость самим собою, глубокая враждебность и ирония по отношению к “бескорыстию” столь же несомненно относится к морали знатных, как легкое презрение и осторожность по отношению к сочувствию и “сердечной теплоте”»<sup>14</sup>.

Осуждаемая Ницше «сердечная теплота» еще в полной мере была представлена в трактатах Бальзака. Бодлер же смещает акценты в сторону холодности, санкционируя табу на удивление. Это полюс холодного высокомерного дендизма, который отрицает возможность всяких проявлений теплых непосредственных чувств.

Именно по этой причине в философии дендизма так часто звучит мотив неприятия женского начала. Бодлер писал, что женщина вульгарна и потому составляет полную противоположность денди. Любопытно, однако, что в своих экспериментах с феминизацией внешности Бодлер порой заходил дальше других: носил длинные кудри, розовые перчатки, отращивал ногти. По мнению Сартра, в образе Бодлера совершается незаметный переход от мужественного дендизма к женскому кокетству. А если сформулировать

---

<sup>11</sup> *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990, с. 382.

<sup>12</sup> Дендистское правило «Ничему не удивляться».

<sup>13</sup> *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла, с. 398.

<sup>14</sup> Там же, с. 382.

это различие в историческом плане, то это скорее переход от пуристского неоклассицизма английских денди первого периода с их акцентом на мужественности и традиционном джентльменстве, к традициям более эстетского и игривого щегольства середины века, от которого уже тянется ниточка к элитарно-дерзкому декадансу *fin de siècle*, жаждущему познать всю гамму прятных чувственных наслаждений.

Эти тенденции с наибольшей полнотой воплощены в творчестве Оскара Уайльда, который испытывал в своих текстах возможности разных моральных метаморфоз для денди. Так, Дориан Грей, не боясь утратить свое «Я», действует как две абсолютно разные личности. Он совмещает походы по сомнительным притонам в бедных районах Лондона со светским времяпрепровождением в клубах и салонах, чем постепенно восстанавливает против себя весь круг своих друзей.

Мировоззренческая основа подобной практики – философия нового гедонизма, согласно которой в жизни надо все попробовать, все испытать, в том числе и сомнительные с точки зрения традиционной морали вещи. Обычные удовольствия очень скоро начинают казаться денди-эстету пресными, и изощренная чувственность на следующей стадии начинает находить наслаждение в дозированных инъекциях нигилизма. Они необходимы, чтобы поддержать уровень и расширить гамму его жизненного гурманства за счет контрастности ощущений.

В романе «Портрет Дориана Грея» провозглашается неизбежность «нового гедонизма» как грядущей жизненной философии: «Да, прав был лорд Генри, предсказывая рождение нового гедонизма, который должен перестроить жизнь, освободив ее от сурового и нелепого пуританства, неизвестно почему возродившегося в наши дни. Конечно, гедонизм этот будет прибегать к услугам интеллекта, но никакими теориями или учениями не станет подменять многообразный опыт страстей. Цель гедонизма – именно этот опыт сам по себе, а не плоды его, горькие или сладкие.

В нашей жизни не должно быть места аскетизму, умерщвляющему чувства, так же как и грубому распутству, притупляющему их. Гедонизм научит людей во всей полноте переживать каждое мгновение жизни, ибо и сама жизнь – преходящее мгновение»<sup>15</sup>.

Уайльдковский гедонизм подразумевает важность любых чувственных впечатлений для «опыта страстей» независимо от их источника и морального потенциала, и оттого для эстетического гедонизма «цветы зла» столь притягательны. Так постулаты гедонистической философии дендизма превращаются у Уайльда в императив эстетизированной чувственности.

Подобные дилеммы неизбежно повторяются вновь и вновь в философии дендизма. Так, датский философ Сёрен Кьеркегор говорил о трех стадиях восхождения личности к подлинному существованию: эстетической, где главное – ориентация на удовольствие; этической – признание требований морали; религиозной – понимание мира через страдание, когда человек идентифицируется с Христом. В рамках этой системы денди все время колеблется между первой и второй стадиями, но очень редко «дотягивает» до третьей. Исключение составляют два выдающихся автора – Барбе д'Ореви́льи и Ж.-К. Гюйсманс – оба обратились в католичество.

Портрет денди в раннем трактате Барбе д'Ореви́льи еще вполне романтичен<sup>16</sup>, однако в нем уже сквозят интонации *fin de siècle*, когда говорится о силе, холодной жестокости и властности денди. Местами кажется, что денди – нищеанский сверхчеловек, презирающий мораль как изобретение слабых натур. Даже лексика Барбе в описании дендистской власти над обществом избилует

---

<sup>15</sup> Уайльд О. Избранное. М.: Художественная литература, 1986, с. 140–141.

<sup>16</sup> Подробнее см.: Вайнштейн О.Б. О дендизме и Барбе Д'Ореви́льи // Барбе Д'Ореви́льи Ж. О дендизме и Джордже Браммелле. М.: Независимая газета, 2000, с. 5–42.

военно-политическими метафорами: «счастливая и смелая диктатура», «приговоры властелина», «личным авторитетом устанавливают иные правила», «самодержец мнений», «тирания, не повлекшая за собой восстание», «властвовал всем своим обликом», «независима и царственна эта власть». В интерпретации Барбе д'Оревиля бросаются в глаза подчеркнутая мужественность денди-воителя, тирана, культ его силы и влияния.

Самый, наверное, интересный в философском плане фрагмент у Барбе – рассказ о том, как денди «вздумали, прежде чем надеть фрак, протирать его на всем протяжении, пока он не станет своего рода кружевом или облаком. Они хотели ходить в облаке, эти боги. Работа была очень тонкая, долгая и для выполнения ее служил кусок отточенного стекла. Вот настоящий пример Дендизма! Одежда тут ни при чем. Ее даже почти не существует больше»<sup>17</sup>. Следующий естественный виток мысли – трансценденция уже не только одежды, но и тела: Барбе настойчиво говорит о Браммеле, что красота его была по преимуществу духовной и что «божественный луч играл вокруг его телесного облика». И вот кульминация: «Они хотели ходить в облаке, эти боги» («*Ils voulait marcher dans leur nuée, ces dieux!*»). В этих эфирных, воздушных созданиях и чудится Барбе высшая сущность дендизма, осененность благодатной грацией. Так происходит, по словам Шиффера (который опирается на Сартра), материализация духа и одухотворение тела<sup>18</sup>.

Было бы прямолинейной натяжкой видеть в этом образе перо Барбе-католика, который, кстати, в 1860-е годы успешно играл в жизни оригинальную роль денди-священника. Но нельзя не отметить, что в эстетическом плане Барбе, возможно, одним из первых в XIX в. почувствовал вкус к исчезающему, испаряющемуся объекту, чья прелесть – в вибрирующем контуре, в нежном мерцании

---

<sup>17</sup> Барбе Д'Оревиля Ж. О дендизме и Джордже Браммелле, с. 72.

<sup>18</sup> См.: настоящее издание, с. 44.

формы на грани бытия и небытия. Наш век только довел до конца этот игровой нигилизм, придумав после Ницше деконструктивизм в философии и небрежно-рваный шик авангардной богемы. От поношенных фраков мода сравнительно быстро пришла к потертым джинсам, чтобы потом достичь кульминации в стиле «grunge», где живописные прорехи в одежде предстают как синдром иронического нонконформизма.

Закономерно, что тема дендизма постоянно привлекает все новых исследователей<sup>19</sup>: эта проблематика обладает неисчерпаемым потенциалом современности. Книга Шиффера – один из последних трудов в этом ряду. Вполне естественно, что автор во многом опирается на традицию французских трактовок дендизма. До этого среди подобных обобщающих трактатов выделялся труд Роже Кемпфа «Денди. Бодлер и компания»<sup>20</sup>: проигнорировать его было невозможно, и Шиффер по ходу дела «выясняет отношения» с предшественником: он свысока упрекает Кемпфа за непоследовательность и поверхностный стиль изложения<sup>21</sup> и тем не менее цитирует отрывки из его книги на восьми страницах подряд<sup>22</sup>.

Учитывая опыт французских предшественников, Шиффер, однако, демонстрирует явную небрежность в том, что касается британского дендизма и английской литературы. К сожалению, это весьма типично для многих французских авторов – незнание английского и пренебрежение англоязычной критикой. Из всего огромного моря англоязычной критической литературы в примечаниях Шиффера упоминается только книга Донны Стэнтон<sup>23</sup>, да

---

<sup>19</sup> *Walden G. Who is a Dandy? // Barbey d'Aurevilly J. On dandyism and George Brummell (translated by George Walden). L.: Gibson Square books, 2002; Kelly I. Beau Brummell: The Ultimate Dandy. L.: Hodder & Stoughton, 2005.*

<sup>20</sup> *Kempf R. Dandies. Baudelaire et compagnie. P.: Seuil, 1977.*

<sup>21</sup> См. настоящее издание, с. 215.

<sup>22</sup> См.: там же., с. 216–225.

<sup>23</sup> *Stanton D. The aristocrat as art. N. Y.: Columbia U.P., 1980.*

и то в самом общем плане. В обеих своих книгах, включая последнюю, Шиффер упорно повторяет фактическую ошибку, именуя знаменитого британского денди Джорджа Браммела «лордом» (которым тот никогда не был).

Тем не менее очерк дендистской философии, данный в этой книге, заслуживает внимательного и вдумчивого чтения. Сам выбор темы содержит дразнящий парадокс: трудно писать об интеллектуальных конструкциях в сфере, где главные эффекты базируются на видимых вещах. Ведь миражная интрига философии дендизма столь же эфемерна, как и доведенный до полупрозрачности фрак денди.

*Ольга Вайнштейн*



*Моему сыну Александру  
Моему брату Марку  
Моему отцу*

Искусство, религия и философия  
различаются лишь формой;  
их предмет один и тот же.

*Г.В.Ф. Гегель. Эстетика*

# ВВЕДЕНИЕ

## Определение темы

Денди должен стремиться непрерывно быть возвышенным; он должен жить и спать перед зеркалом.

Денди – вечное чувство превосходства.

Что такое денди?

*Шарль Бодлер. Моя обнаженная душа*

То, что дендизм со дня своего появления в начале XIX в. рассматривался как предмет, скорее, литературы, нежели философии, по всей вероятности, объясняется редкостью исследований, посвященных этой тематике. Между тем, в них есть и ошибки перспективы, и ошибки анализа. Хуже того: удивительная поверхностность суждений! Ибо денди, особенно если его рассматривать пристально и заглядывать вглубь, по правде говоря, оказывается фигурой гораздо более сложной, чем об этом слишком часто говорят, как это случается со всяким клише. Впрочем, Мари-Кристин Натта в книге «Величие без убеждений. Опыт о дендизме» справедливо, хотя и не найдя окончательного ответа, уже поставила этот трудный вопрос – следствие множественности точек зрения, как и чересчур растяжимого многообразия определений этого термина: «Кто такой денди? Браммел – этот шедевр британского здравомыслия? Барбе д'Оревильи, “облаченный в латы из старого золота” [bardé d'or vieilli: игра слов. – Прим. пер.], агент-provokator хорошего вкуса? Бодлер – аскет в черном, носящий “траур по своей страдающей эпохе”? Бони де Кастеллан, любящий роскошь

хозяин Розового дворца? Дез Эссент – великий отшельник, замкнувшийся в своей фиваиде? Прекрасный Алкивиад, влачащий по улицам Афин свои пурпурные одежды, а на досуге калечащий роскошную красоту собственных собак? Или же Дэвид Боуи – таинственный рокер с презрительной усмешкой? Ответить на это невозможно. Денди – всегда очаровательные, всегда разные – насмеваются над академиями и избегают всего, что интересно другим. Разнообразие индивидуальностей превращает их в совершенно нетипичные существа. А маска тайны затуманивает секрет их характеров. Стало быть, слово “денди” предполагает бесконечное множество толкований и нечто неуловимое. А вот слово “дендизм” пробуждает в памяти некую весьма иллюзорную обобщенность. Играя на нескольких досках, оно совершенно не поддается догматическим попыткам одного-единственного определения<sup>1</sup>.

Таким образом, совершенно справедливо продолжает Натта, мы колеблемся между двумя диаметрально противоположными взглядами, хотя, как ни парадоксально, приемлемы оба: «Исключительный – взгляд Барбе д'Оревиля, представляющий Браммела как ослепительную фигуру, – непревзойденный образец того, кто всегда отдалается, если рассматривать его как нечто приблизительное; это также взгляд Байрона, считавшего, что всех денди можно перечест по пальцам одной руки. Противоположный взгляд – признающий множественность денди и утверждающий, что денди бывают здравомыслящими, эксцентричными, любезными светскими людьми и мрачными мизантропами. У каждого своя истина: две эти точки зрения предполагают различные, но одинаково приемлемые концепции дендизма»<sup>2</sup>. И недаром «прежде чем воплотиться в легендарных фигурах Байрона, Браммела или графа д'Орсэ, это слово издевалось над кропотливыми тру-

---

<sup>1</sup> *Natta M.-C. La Grandeur sans convictions. Essai sur le dandysme. Paris: Félin, 1991, p. 13.*

<sup>2</sup> *Ibid., p. 13–14.*

дами этимологов»<sup>3</sup>, – провозглашает Натта, добавляя, что именно «отсутствие устойчивой понятийной референции»<sup>4</sup> в гораздо большей степени, чем упомянутое разнообразие персонажей, фактически делает проблематичным всякое определение дендизма, и даже всякую идентификацию денди как такового.

Как раз отсюда, чтобы избавиться от этой понятийной расплывчатости и от этой невозможности уловить идентичность, возникает конкретизированная здесь впервые в истории идей необходимость: наконец-то разработать теорию дендизма, чтобы предоставить дендизму философскую опору, достойную этого имени.

Первым, кто ощутил необходимость заполнить эту философскую пустоту вокруг понятия дендизма, был денди среди денди – Оскар Уайльд. Преодолевая здесь единственные и слишком упрощенческие рамки дресс-кода, а, стало быть, самой моды, он пишет без обиняков в том подлинном манифесте дендизма, какой представляет собой его «Портрет Дориана Грея» (1890), шедевр литературы *fin de siècle*: «Конечно, он отдавал дань и Моде, которая на время может осуществить любую фантазию, добившись всеобщего ее признания, и Дендизму, как своего рода определению доказать абсолютность условного понятия о красоте. Его манера одеваться, те моды, которыми он время от времени увлекался, оказывали заметное влияние на молодых щеголей. <...> Они подражали ему во всем, пытаясь достигнуть такого же изящества даже в случайных мелочах, которым сам Дориан не придавал никакого внимания. <...> Но в глубине души он желал играть роль более значительную, чем простой «arbiter elegantiarum» [лат. – законодатель мод. – *Прим. пер.*], у которого спрашивают совета, как завязать галстук или как носить трость. Он мечтал создать новую философию жизни, у которой будет свое разумное

---

<sup>3</sup> *Natta M.-C. La Grandeur sans convictions*, p. 14.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 13.

обоснование, свои последовательные принципы, и подлинный смысл жизни видел в одухотворении чувств и ощущений. <...> Дориану Грею казалось, что истинная природа этих чувств еще до сих пор не понята и они остаются животными и необузданными лишь потому, что люди старались их усмирить, не давая им пищи, или убить страданием, вместо того, чтобы видеть в них элементы новой духовной жизни, в которой преобладающей чертой должно быть утонченное стремление к Красоте»<sup>5</sup>.

Какая реальная метафизика, а не просто феномен моды, о котором писал Ролан Барт в своем семиотическом труде «Система моды» (даже если в том, что он называет «поэтикой одежды»<sup>6</sup>, запечатлены интересубъективные «отношения чувств»<sup>7</sup>)! Ведь мы видим, как здесь водяными знаками проступает, по сути дела, не что иное, как реабилитация того, что два тысячелетия философской традиции – наоборот – пытались стереть с картины западной цивилизации: направленный против платоновского дуализма (а вслед за ним и против картезианского рационализма) союз души и тела! Доказательство здесь принадлежит тому же Уайльду – это афоризм (очень малоизвестный), фигурирующий в его подрывных, но весьма недвусмысленных «Формулировках и максимах для употребления молодыми людьми»: «У тех, кто видит хотя бы малейшее различие между душой и телом, нет ни той, ни другого»<sup>8</sup>. А спустя несколько лет, на пороге смерти, он, только что в печальном настроении вышедший из знаменитой Редингской тюрьмы, назвал ужасы бесчестия более страшными, нежели ужасы застенка: «Нет другого ада, нежели этот: душа без тела или тело без души»<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Уайльд О. Портрет Дориана Грея / Пер. М. Абкиной. СПб., 2010, с. 173–175.

<sup>6</sup> Barthes R. *Système de la mode*. Paris: Seuil, 1967, p. 139–148.

<sup>7</sup> Ibid., p. 30–37.

<sup>8</sup> Wilde O. *Formules et maximes à l'usage des jeunes gens // Wilde O. Œuvres*. Paris: Gallimard, p. 969.

<sup>9</sup> Ellmann R. *Oscar Wilde*. Paris: Gallimard, 1994, p. 620.

Если это – подлинная эстетика души и тела, тонкая, но концентрированная смесь эпикурейского гедонизма и стоической аскезы, то это означает, что философия дендизма развивается в своего рода «спиритуализацию тела» и «материализацию духа», как указывает Сартр в самом начале своей книги «Бодлер».

Однако в этой философии дендизма для того, кто умеет читать между строк, есть и нечто большее. Ведь подобное видение Бытия, если говорить в хайдеггеровских терминах, предполагает (как пишут Патрик Фаварден и Лоран Буэксьер в их собственном «Дендизме»), ни больше ни меньше, как то, что провозгласил в ту же эпоху, что и Уайльд, сам Ницше в «Веселой науке» и во второй части книги «Так говорил Заратустра»: смерть Бога, о которой мы знаем, до какой степени она иллюстрирует у него (иногда даже при внешней легкости), по правде говоря, бездонную трагедию Человека, в особенности человека постромантического, чуть ли не постмодернистского.

И действительно, Фаварден и Буэксьер весьма справедливо пишут: «Наперекор своему столетию, денди изливает душу перед другими. Он мстит за себя с наглостью, нарушающей их ценности и утверждающей его ни к чему не сводимую уникальность. Его подчинение строгим правилам некоего кодекса, который он навязывает самому себе, и оттенки которого претерпевают мелкие изменения вместе с веком, представляет собой единственное средство, каким он обладает для разрушения реальности и жизни в пространстве своего мифа. Завязывание галстука в течение нескольких часов, чтобы добиться той степени совершенства, какую может признать только денди, напоминает туалет приговоренного к смерти и позволяет заподозрить, что под этой маской скрываются ужасающие последствия какого-то странного недуга. Этот недуг, напоминающий трагедию, поражает поколения, затронутые ужасным потрясением всего культурного фундамента Запада: это романтизм. Лишенный Бога, предоставленный абсолютной

свободе, колеблющийся перед неопределенностями эпохи идущих полным ходом изменений, лишенный славы в тот век, что сделал из либерализма идеологию денег, – индивид с кипящей кровью предается подтачивающей его смеси нетерпения и разочарования»<sup>10</sup>.

Именно так вся философия дендизма в глубинном измерении – от Бодлера до Уайльда – подводит в конечном итоге к той самой пресловутой «смерти Бога», одним из наиболее драматически явных, а то и извращенных, последствий которой служит то «расколдовывание мира», о котором писал Макс Вебер. Ведь что делает Ницше, как не следующее: в динамике, прямо противоположной динамике Кьеркегора (хотя она происходит от такого же состояния духа), выдвигает теорию «трех стадий», отправляясь от религиозного, чтобы – после этой смерти Бога, а, стало быть, и критики самих иудео-христианских ценностей (иными словами, этики) – прийти к эстетике: вот уж действительно эстетика души и тела!

Итак, именно ницшеанский прием – «переоценку всех ценностей», как квалифицирует ее Ницше в «Воле к власти», взывая к ней во время своих любовных увлечений – в первую очередь, со всей строгостью понятийного анализа, стремится рассмотреть данная *философия дендизма*. Однако это происходит не без предварительной разметки пути, противоположного в метафизическом плане – пути как раз кьеркегоровской диалектики, потому что путь Кьеркегора, наоборот, начинается с эстетической стадии, где фигура обольстителя (в лице Йоханнеса из «Дневника обольстителя») предстает как архетип денди эпохи модерна, чтобы в «Этапах на жизненном пути», как называет Кьеркегор одно из своих наиболее знаменитых эссе, завершиться стадией религиозной.

---

<sup>10</sup> Favardin P., Boüexière L. Le Dandysme. Lyon: La Manufacture, 1988, p. 15.



И еще мы рассмотрим чисто метафизическое понятие трансцендентности, которое внезапно оказывается понятием, близким к дендизму, коль скоро у Кьеркегора оно становится «трансасцендентностью» (трансцендентностью, движущейся по вертикали ввысь, от эстетической стадии к стадии религиозной), а у Ницше – «трансдесцендентностью» (трансцендентностью, движущейся по вертикали вниз, от религиозной стадии к стадии эстетической).

Кроме того, именно это имел в виду Бодлер в «Моей обнаженной душе», когда говорил об «одновременно свершающемся двойном просительстве», действующем в каждом человеке: о просительстве, ориентированном на «Бога» (как у Кьеркегора), и в то же время на «Сатану» (как у Ницше).

Поэтому для нашего исследования Бодлер так же важен, как и Уайльд – неоспоримые певцы дендизма: так что дендизм здесь рассматривается как одно из наиболее легитимных в поэтико-литературном плане применений априори философских понятий. Ведь как раз в точке того подлинного пересечения метафизического хиазма, который образуют диалектика Кьеркегора («трансасценденция») и диалектика Ницше («трансдесценденция»), располагаются Бодлер и Уайльд: на этом основании, лишь выделив эстетику души и тела, действующую у Кьеркегора и у Ницше, хотя и в противоположных направлениях, мы сможем в полной мере уловить истинный диапазон уайльдовского и бодлеровского дендизма так, как указано в плане нашего исследования.

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### Следствие «смерти Бога», или Сумерки зла

Бог мертв! Но такова природа людей, что еще тысячелетия, возможно, будут существовать пещеры, в которых показывают его тень... И мы... должны победить еще его тень.

*Фридрих Ницше.* Веселая наука

#### 1. Смерть Бога

Если это – тема, на которую очень много рассуждала современная философия, особенно – французские «постмодернисты» (Жиль Делёз, Жан-Франсуа Лиотар, Мишель Фуко, Жак Деррида), то можно вспомнить, что Ницше высказывался о «смерти Бога» в одном из самых знаменитых параграфов (№ 125) третьей книги «Веселой науки» (1882).

Итак: *«Безумный человек.* – Слышали ли вы о том безумном человеке, который в светлый полдень зажег фонарь, выбежал на рынок и все время кричал: “Я ищу Бога! Я ищу Бога!”? Поскольку там собрались как раз многие из тех, кто не верил в Бога, вокруг него раздался хохот. Он, что, пропал? – сказал один. Он заблудился, как ребенок? – сказал другой. Или спрятался? Боится ли он нас? Пустился ли он в плавание? Эмигрировал? – так кричали и смеялись они вперемешку. Тогда безумец вбежал в толпу и пронзил их своим взглядом. “Где Бог? – воскликнул он. – Я хочу сказать вам это! *Мы его убили* – вы и я! Мы все его убийцы! <...>

Разве мы не слышим еще шума могильщиков, погребаяющих Бога? Разве не доносится до нас запах божественного тления? – и Боги истлевают! Бог умер! Бог не воскреснет! И мы его убили! Как утешимся мы, убийцы из убийц!” <...> Рассказывают еще, что в тот же день этот безумный человек ходил по различным церквям и пел в них свой *Requiem aeternam Deo* [лат.: вечная память Богу. – *Прим. пер.*]. Его выгоняли и призывали к ответу, а он ладил все одно и то же: “Чем же еще являются эти церкви, если не могилами и надгробиями Бога?”<sup>11</sup>. Вот что провозглашает Ницше, превращая киника Диогена в существо, ищущее, скорее, божественность, нежели человечность.

Итак, это положение в философском плане имеет массу последствий, которые история мысли эпохи модерна наших дней может усвоить лишь по примеру Жиля Делёза, написавшего примечательную книгу «Ницше и философия» (1962), или по примеру Жака Деррида с его изобилующей недоговорками работой «Шпоры. Стили Ницше» (1978), где анализируется глубокий смысл, а также конечные следствия этих слов.

И тому есть причины: ведь здесь был положен конец более чем двухтысячелетней платоновской метафизике, и в то же время иудео-христианской религии – т.е. и цоколю, и остову западной цивилизации – которую достопамятный автор книг «Так говорил Заратустра» и «Генеалогия морали» окончательно похоронил там, в пространстве афоризма – как писал Мартин Хайдеггер в исследовании, озаглавленном «Слова Ницше “Бог мертв”» и включенном в его бесплодные, но решительные «Неторные тропы» (*Holzwege*), сборник из шести текстов, написание которых пришлось на период между 1934 и 1946 годами.

К тому же Ницше, который в написанной в молодые годы работе «Рождение трагедии» (1870) уже упомянул эту

---

<sup>11</sup> *Ницше Ф.* Веселая наука / Пер. К.А. Свасьяна // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 1. М., 1990, с. 592–593.

сногшибательную (в первом смысле слова) «смерть Бога»<sup>12</sup>, снова выскажет уже в первом афоризме (№ 343) книги пятой той же «Веселой науки» дерзкую, но решительную мысль: «Величайшее из новых событий – что “Бог умер” и что вера в христианского Бога стала чем-то не заслуживающим доверия – начинает уже бросать свои первые тени на Европу»<sup>13</sup>, а затем в параграфе без заглавия Ницше эмблематично набавляет себе цену: «Мы, бесстрашные».

И действительно, Хайдеггер в упомянутой важной статье о Ницше уточняет: «Отсюда ясно, что слова Ницше подразумевают смерть христианского Бога. Однако не менее достоверно, и о том следует знать с самого начала, что у Ницше в его мысли слова “Бог” и “христианский Бог” служат для обозначения сверхчувственного мира вообще. “Бог” – наименование сферы Идей, Идеалов. Эта область сверхчувственного, начиная с Платона, а, точнее, с позднегреческого и христианского истолкования платоновской философии, считается подлинным и в собственном смысле слова действительным миром. В отличие от него, чувственный мир лишь поосторожен и изменчив, – потому он кажущийся и недействительный. <...> Если, подобно еще Канту, называть мир чувственный миром физическим в более широком смысле, тогда сверхчувственный мир будет миром метафизическим»<sup>14</sup>. И в заключение: «Слова “Бог мертв” означают: сверхчувственный мир лишился своей действительной силы. Он не дает уже жизнь. Пришел конец метафизике – для Ницше это вся западная философия, по-

---

<sup>12</sup> В заметке, которая датируется годом, когда Ницше работал над «Рождением трагедии» (1870), он, уже имплицитно предвосхищая свой тезис о «смерти Бога», впервые написал следующую фразу: «Я верю в эти слова древних германцев: все боги должны умереть». Об этом см.: *Ницше Ф. Рождение трагедии* / Пер. Г.А. Рачинского // *Ницше Ф. Соч.:* В 2 т. Т. 1. М., 1990, с. 592–593.

<sup>13</sup> *Ницше Ф. Веселая наука*, с. 662.

<sup>14</sup> *Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв»* // *Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет* / Пер. А.В. Михайлова. М., 1993, с. 174.

нятая как платонизм, подошла к концу. Свою же собственную философию Ницше понимает как движение против метафизики – для него это значит против платонизма»<sup>15</sup>.

Это рассмотрение Хайдеггером ницшевской критики платонической метафизики блестяще! Впрочем, разве сам Ницше не признал в одном из своих знаменитых афоризмов, что его философия на самом деле представляет собой «перевернутый платонизм»?

Итак, благодаря этому отрицанию всех ссылок на какую бы то ни было трансцендентность, наступает конец теологической эпохи, как его уже предвидел молодой Гегель в трактате «Вера и знание», ведь он, как весьма удачно отмечает Хайдеггер в упомянутой статье, говорит о «чувстве, на котором зиждется новая религия: о чувстве, что сам Бог мертв». Но, прежде всего, основополагающий диагноз по отношению к самой истории философии, диагноз, поставленный Ницше в его «Веселой науке» – потому что именно к смерти платонического идеализма, этой матрицы западной метафизики (вплоть до картезианского рационализма, решительно релятивизированного таким памятником философской мысли, как «Критика чистого разума, с первого издания 1781 г.), по словам Хайдеггера, фактически сводится то, что Ницше назвал «смертью Бога». А за ней и как ее неизбежное следствие следует столь же неумолимый закат традиционной этики: как раз то, что упоминает автор «Воли к власти», сообщая тем самым глубочайший смысл также стратегически важному эссе – в рамках той радикальной и систематической «деконструкции», какая проводится в книге «По ту сторону добра и зла», происходит «переоценка всех ценностей», и в ее первом ряду фигурируют именно ценности моральные.

---

<sup>15</sup> Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет, с. 174.

## 2. Нигилизм

Мы рассмотрели относительно известные вещи. Но хайдеггеровский анализ особенно превосходит и заслуживает того, чтобы его сочли образцовым там, где Хайдеггер определяет ту особенность Ницше, которую откровенный и язвительный подзаголовок книги «Сумерки идолов» (1888) определяет как философствование молотом. Это и есть, по мнению Хайдеггера, сущность нигилизма, движения, которое в рассматриваемой статье названо историческим: основополагающая для Хайдеггера формулировка, если мы подумаем о важности, приобретаемой ею в таком фундаментальном и для истории идей, и для самой мысли произведении, как «Бытие и время» (*Sein und Zeit*), вышедшем в 1927 г.

«Область, где совершается сущность и разверзается событие нигилизма,— это сама же метафизика, при непрелюбимом условии, однако, что мы, употребляя это слово “метафизика”, будем понимать под ним не философское учение и тем более не какую-то отдельную дисциплину, а будем думать об основополагающем строе сущего в целом, о том строе, при котором различаются чувственный и сверхчувственный миры и первый опирается на второй и определяется им. Метафизика — это пространство исторического совершенно, в котором судьбою становится то, что сверхчувственный мир, идеи, Бог, нравственный закон, авторитет разума, прогресс, счастье большинства, культура, цивилизация утрачивают присущую им силу созидания и начинают ничтожествовать. Мы такое сущностное распадение всего сверхчувственного называем тлением (*Verwesung*)»<sup>16</sup>, — указывает Хайдеггер в изначальном во многих отношениях тексте, так и озаглавленном «Слова Ницше “Бог мертв”». И если иметь в виду ницшеанский пессимизм, о котором известно, что он является сразу и

---

<sup>16</sup> *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет, с. 177–179.

производным, и критикой (в этом его сущностная амбивалентность) экзистенциального пессимизма Шопенгауэра (см. его «Мир как воля и представление», опубликованный в 1818 г.), то мы видим сразу и в высшей степени краткое, и самое полное определение нигилизма, а именно: «В одной из записей 1887 года Ницше ставит вопрос (Воля к власти, афоризм 2): “Что означает ‘нигилизм’?” И отвечает: “То, что высшие ценности обесцениваются”»<sup>17</sup>.

Итак, опять-таки делает вывод Хайдеггер, Ницше, согласно этой заметке, понимает нигилизм как «исторический процесс», истолковываемый как «обесценивание высших ценностей, которые существовали прежде»<sup>18</sup>, т. е., в конечном счете, как «переоценка всех прежних ценностей». Отсюда следует парадоксальный, но логический вывод: нигилизм, понимаемый как «промежуточное патологическое состояние», сам становится, как утверждает Ницше в афоризме 14 из «Воли к власти» (1887), «идеалом бьющей через край жизни», так как он соответствует тому, что Ницше называет там еще, приближаясь в этом к Бергсону и его знаменитой теории «жизненного порыва» (см. такие его труды, как «Творческая эволюция» или «Духовная энергия») «наиболее мощными и плодотворными жизненными инстинктами»<sup>19</sup>.

Следовательно, мастерский гимн жизни, исполненной *Nybris* [греч.: гордыня. – *Прим. пер.*], которая играет в нем гигантскую и могущественную роль: такова философия Ницше, которую во весь голос провозгласил языческий гедонизм этого немецкого «Антихриста» и которая по всем пунктам противопоставила себя смертному греху христиан, как он выражался в католическом культе страдания, в протестантском пиетизме или даже в светском чувстве виновности!

---

<sup>17</sup> *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет, с. 178–179.

<sup>18</sup> Там же, с 179.

<sup>19</sup> *Nietzsche F.* La volonté de puissance (Essai sur la transmutation de toutes les valeurs). Livre Ier. Chap. 1 (Le nihilisme européen), Paris, 1991, p. 52.

Но там, где эта чудесная переоценка иудео-христианских ценностей, которую неутомимый мастер подозрений (еще в большей степени, нежели Маркс или Фрейд) обобщает в родовом понятии нигилизма, оказывается наиболее революционной (из-за конца метафизического реализма), именно там она восстанавливает антиплатонизм: внезапный, но предвидимый – после более чем двухтысячелетнего теолого-философского дуализма – обновленный союз души и тела, т.е. бытия, если воспользоваться термином, дорогим для хайдеггеровской онтологии, в его неделимой тотальности.

Конечно же, у нас будет повод вернуться к этим важным аспектам мысли Ницше в третьей части данного исследования, где мы поговорим о них более пространно, а подчас и входя в детали. Но пусть нам все-таки на этой стадии нашего анализа позволят подчеркнуть, что как раз в союзе души и тела, о котором мы уже здесь без труда замечаем, что его новое появление в философии имеет причиной ницшевскую критику платоновского дуализма и что эта критика, проходя через все чувственное восприятие эпохи модерна и пронизывая собой даже современное искусство, заполняет ту весьма специфическую и отчетливо отграниченную часть романтической эстетики (романтизма, который сам Ницше считал, в общем и целом, «декадентским» искусством), ту, что многие называют «декадентством»: художественное течение, одним из наиболее заметных выражений которого является как раз «дендизм», хотя он известен пока еще очень мало и зачастую служит предметом столь же поверхностных, сколь и ошибочных истолкований, потому что он был основной жизненной системой таких значительных в плане литературного и поэтического творчества людей, как Шарль Бодлер во Франции или Оскар Уайльд в Англии, – притом, что оба были прилежными читателями и иногда тонкими комментаторами великих европейских философов во главе с Ницше и Кьеркегором.



Ведь то, что в данном случае и в конечном счете подразумевает эта смерть Бога и что весьма уместно не преминул подчеркнуть Делёз в своей книге «Ницше» (учитывая, что надо любой ценой заполнить оставленную тем самым пустоту и по возможности скорее найти замену утраченному; таков закон компенсаторных сил и принцип сообщающихся сосудов), есть рождение нового типа абсолюта, а то и идола, пусть даже сейчас же – критика в таком диапазоне и с такой интенсивностью, как у Ницше, земная, а уже не небесная, имманентная, а уже не трансцендентная, привела к тому, что, в свою очередь, был обожествлен Человек. Последствием этого стала неизбежная цепочка психо-физиономических характеристик, среди которых культ «Я», смесь нарциссического идеализма и умственного элитаризма, законченный синтез дионисийской необузданности и аполлонической элегантности; этот глубокий и тонкий философский гибрид эпикурейского гедонизма и стоической аскезы служит сразу и наиболее броским, и наиболее обобщенным выражением такого синтеза.

И в самом деле: *exit Deus* [лат. – уходит Бог. – *Прим. пер.*], но *Esse homo* [лат. – се человек. – *Прим. пер.*], если не сам сверхчеловек, этот новый герой эпохи модерна в метафорической фигуре Заратустры, как пророчествовал Ницше в 1888 г. в той интеллектуальной автобиографии, что была опубликована лишь в 1908 г. (т.е. спустя восемь лет после его смерти) под тем же заглавием *Esse homo*.

### 3. Черный романтизм

Итак, несмотря на это обожествление Человека, в этой безмерной и ошеломляющей атмосфере траура, поскольку отныне, по словам Ницше, над Европой витает лишь тень Бога, в этой второй половине XIX в. родится загадочное, но чарующее литературно-художественное течение, декадентство: движение, близкое к наиболее трансгрессивному

символизму. Его прихотливые, но скабрзные эстетические очертания, о которых свидетельствуют литературные произведения Гюйсманса, Суинберна и Д'Аннунцио или картины Гюстава Моро, Фелисьена Ропса и Фернана Кнопфа; и даже болезненные причуды Жозефа Пеладана (с его «Верховным пороком») и Мориса Роллина, (чей стихотворный сборник «Неврозы» из-за чрезмерной дерзости своих тем стал притчей во языцех для литературной хроники своего времени), подвигли Марио Праза, автора великолепного произведения, содержащего настоящую гору сведений по рассматриваемому предмету, – «Плоть, смерть и дьявол в литературе XIX века» (1948), на то, чтобы квалифицировать декадентство с помощью формулировки, справедливость которой сравнима лишь с силой производимого ею впечатления: это «черный романтизм», тесно связанный с тем, что Праз называет также «эротической чувствительностью».

Таким образом, «в большей части этой книги первоочередной целью ставится изучение романтической литературы (причем декадентство конца прошлого века рассматривается лишь как продолжение романтизма) в одном из ее характернейших аспектов – в аспекте эротической чувствительности. Стало быть, это исследование состояний души, причудливости нравов. Оно ориентировано в направлении определенных типов и тем, настойчиво повторяющихся в мифах, порождаемых в самом бурлении крови»<sup>20</sup>, – так уже в самом начале этот итальянский университетский ученый формулирует различие между собой и тем знаменитым гегельянцем, каким был Бенедетто Кроче.

Конечно, Марио Праз в своей стране, в колыбели и бастионе иногда чрезмерно воинственного католицизма, был не единственным из интеллектуалов, с безукоризненной методичностью рассмотревшим тематическое присутствие в западной художественной культуре того пахнущего серой

---

<sup>20</sup> *Praz M. La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*, Paris: Denoël, 1977, p. 13.

существа, которое здесь для краткости мы будем называть дьяволом, так как Джованни Папини, философ, несправедливо известный настолько мало, что сегодня его следы таинственным образом теряются, тоже – в 1953 г. – посвятил этой гибельной фигуре христианского воображаемого свое эссе, столь же примечательное по форме, сколь всеохватное по содержанию, под простым названием «Дьявол» (*Il diavolo*). История демона, написанная Папини (которому, тем не менее, можно поставить в упрек его приверженность в определенную жизненную пору к фашизму Муссолини), между прочим, гораздо более амбициозна, чем аналогичная книга Прази, потому что, начинаясь с известных стихов Евангелия и заканчиваясь той атеистической мистикой, что задействована у Пазолини (проходя через Петрония, Оригена, Боккаччо, Данте, Эразма, Бранта, Мора, Лютера, Рабле, Сервантеса, Чосера, Шекспира, Мильтона, Спенсера, Марло, Захер-Мазоха, Гёте, По, Стивенсона, Свифта, Дефо, Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Есенина, Достоевского, Кафку и Джойса), история Папини охватывает две тысячи лет западной культуры, и даже – в последних главах – культуры восточной, а именно мусульманской, потому что Коран в разных сурах также упоминает Сатану.

Но Марио Праз действительно вводит инновации, и даже доказательства, обладающие неоспоримой оригинальностью, именно тогда, когда он утверждает, разумеется, сосредоточиваясь только на XIX в., что центр тяжести, а также средоточие и дух декадентства, самой сложной и изысканной разновидностью которого является дендизм, находится, как мы уже утверждали, где-то между Францией, где мэтром символизма был Бодлер, и Англией, где магистром викторианской эстетики (одним из самых значительных вариантов которой стала прерафаэлитская живопись) был Уайльд. Итак, имея в виду исключительно декадентство (первым крупным теоретиком которого был Поль Бурже с его «Эстетическими диалогами», а первыми авторами – например, Горацио Уолпол и Анна Рэдклифф; косвенно

с ними соотносился даже Брэм Стокер с легендарным «Дракулой»), Праз в предисловии к эссе «Плоть, смерть и дьявол в литературе XIX века» весьма недвусмысленно пишет: «Центр этой системы располагается между Парижем и Лондоном: другие европейские готические литературы вращаются вокруг него подобно спутникам»<sup>21</sup>.

Как раз отсюда – в рамках нашего собственного исследования – проистекает важность, которой мы наделяем, помимо какого бы то ни было неуместного субъективного произвола, таких писателей, как Бодлер и Уайльд, чей литературный, и даже просто художественный гений, конечно же, объективно неоспорим. И делаем мы это с тем бóльшим основанием, что они постоянно оказываются в окружении весьма серьезных философских ссылок на столь значительных мыслителей, творивших в рамках современной эстетики (если отвлечься от строгости их концепций), как Ницше и Кьеркегор, достойных, хотя и конфликтных представителей этой культуры – ведь их часто раздирают их собственные демоны, а они, преодолев изъяды, причиненные платоновским дуализмом (конечно, в плане сугубо человеческом, физическом или психическом), стремятся обрести священный во многих отношениях союз души и тела.

Впрочем, разве опять-таки не Ницше, который, располагаясь (разумеется, метафорически) между Богом и Сатаной, первым сотворенным Богом существом и в то же время падшим ангелом, в знаменитом афоризме 44 из трактата «По ту сторону добра и зла» (1886) говорил, что мы, «свободомыслящие», «люди, находящиеся в поисках знания» и «избавленные от всяческих предрассудков», должны быть «благодарными овце; любопытными до порока, исследователями до жестокости, с пальцами, способными охватывать неуловимое, с зубами и желудками, могущими перерабатывать самое неудобоваримое; готовыми на всякий промысел, требующий острого ума и острых

---

<sup>21</sup> Praz M. La chair, la mort et le diable, p. 21.

чувств; готовыми на всякий риск, благодаря чрезмерному избытку свободной воли; с передними и задними душами, в последние намерения которых не так-то легко проникнуть; с передними и задними планами, которых ни одна нога не посмела бы пройти до конца; сокрытыми под мантиями света; покорителями, хотя и имеющими вид наследников и расточителей <...>; порой ночными совами труда даже и среди бела дня, а при случае даже пугалами <...><sup>22?</sup>

И, быстро рассмотрев этот феноменальный и волнующий портрет тех, кого Ницше определяет здесь как «новых философов» – ведь удивительная книга под названием «По ту сторону добра и зла», как указано в самом ее подзаголовке, стремится стать *прелюдией к философии будущего*, – он, в пароксизме экзальтации, добавляет, что «наше сознание», «наш дух», «наша воля к жизни» и «наша воля к власти» полагают, что «тонкость и неустрашимость <...> суровость, насилие, рабство, опасность на улице и в сердце, скрытность, стоицизм, хитрость искуителя и чертовщина всякого рода, все злое, ужасное, тираническое, хищное и змеиное в человеке также способствуют возвышению вида “человек”, как и его унижению»<sup>23</sup>.

#### 4. Двойное просительство

Вот что говорит Бодлер, этот безупречный денди, в параграфе XI трогательной «Обнаженной души» (1862–1864): «В каждом человеке и во всякий час одновременно пребывают два просительства: одно из них устремлено к Богу, другое – к Сатане. Обращенность к Богу, или духовность, есть стремление к восхождению; обращенность к Сатане, или животность, есть радость от нисхождения»<sup>24</sup>, – при-

<sup>22</sup> Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / Пер. Н. Полилова // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990, с. 275–276.

<sup>23</sup> Там же, с. 275.

<sup>24</sup> Baudelaire Ch. Mon cœur mis à nu // Baudelaire Ch. Œuvres complètes. Vol. I. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1975, p. 682–683.

знает он там, тем самым делая и из райского восхождения к Богу (которое Жан Валь называет «трансценденцией»), и из адского падения к Сатане (которое тот же Жан Валь называет столь же уместным неологизмом: «транседенденцией») два центробежных, но противоположно направленных движения в душе человека: антагонистических, но все-таки остающихся одновременными, с постоянным напряжением, а то и с непрерывными муками!

Что же касается Оскара Уайльда, другого «неисправимого», но подлинного денди, то вот во всех отношениях тождественное, буквально слово в слово, мнение, которое он выразил в своем единственном, но определяющем романе, в «Портрете Дориана Грея», потому что, рассуждая там о союзе души и тела, он писал следующее: «Душа и тело, тело и душа – какая это загадка! В душе таятся животные инстинкты, а телу дано испытать минуты, одухотворяющие чувственные порывы, способные стать утонченными, а интеллект способен отупеть. Кто может сказать, когда умолкает плоть и начинает говорить душа?»<sup>25</sup> И, ссылаясь по тому же поводу на философско-религиозные теории Джордано Бруно (о котором мы знаем, до какой степени он вместе с Томмазо Кампанеллой повлиял на сенсуалистский материализм Пьера Гассенди, ожесточенного, но педантичного отрицателя «Метафизических размышлений» Декарта, а также наставника «либертенов» классической эпохи, а именно – таких мыслителей, как Сирано де Бержерак или Габриэль Ноде, или таких поэтов, как Теофиль де Вьо или Сент-Аман), Оскар Уайльд тут же добавляет: «Действительно ли душа человека – лишь тень, заключенная в греховную оболочку? Или, как полагал Джордано Бруно, тело заключено в духе? Разъединение духа и материи – такая же непостижимая загадка, как их слияние!»<sup>26</sup>

И Уайльд, недалеко ушедший здесь от бодлеровской позиции «двух одновременных просительств», которые, как

<sup>25</sup> Уайльд О. Портрет Дориана Грея, с. 82.

<sup>26</sup> Там же.

считается, свойственны каждому человеку, возвращается к этой теме несколькими годами спустя, в пронзительной исповеди «*De Profundis*», длинной и напряженной эпистолярной исповеди, которую он адресовал в 1897 г., в последние месяцы заключения в Редингской тюрьме (где в тяжелых условиях он искупал вину, будучи приговоренным за гомосексуализм к двум годам принудительных работ), своему юному любовнику Бози (его настоящее имя – лорд Альфред Дуглас, сын маркиза Куинсберри), ставшему косвенной причиной падения Уайльда: «Отбросить то, что ты пережил, – значит положить конец своему совершенствованию. Отречься от того, что ты пережил – значит осквернить ложью уста своей собственной жизни. Это все равно что отречься от своей Души. Точно также, как тело усваивает все – скверное и нечистое, также как и то, что было очищено священником или видением – и превращает это в стремительность или мощь, в игру великолепных мускулов и в ласку пленительной плоти, – так и Душа, в свой черед, тоже способна питаться и может превращать в благородные помышления то, что само по себе низменно, жестоко, унижительно, – нет, более того, может найти в этом наиболее величественные формы самоутверждения и зачастую проявляет себя во всем совершенстве через то, что должно было осквернить ее или разрушить»<sup>27</sup>, – признает Уайльд.

В нашем исследовании остается охарактеризовать знаменательный случай Кьеркегора, датского мыслителя с характерно протестантской чувствительностью, потому что, будучи сыном скромного, но строгого пастора (совсем как Ницше), после эстетского образа жизни, посвященного одним лишь чувственным удовольствиям (см. знаменитый «Дневник обольстителя»), написанный Кьеркегором в возрасте 30 лет), он становится, может быть, величайшим теологом своего времени.

---

<sup>27</sup> Уайльд О. *De Profundis* / Пер. Р. Райт-Ковалевой и М. Ковалевой. СПб., 2010, с. 104.

И как раз сам путь всей его философии, пространно изложенной в таких произведениях, как «Или...или...» (опубликовано в 1843 г.) и «Этапы на жизненном пути» (1845), дает нам наилучшее из объяснений, потому что именно там Кьеркегор с редкостной остротой понятийного анализа и в то же время с поразительной силой психологического проникновения формулирует свою знаменитую теорию трех стадий – хронологических, следующих друг за другом этапов развития всякой человеческой жизни: «эстетической стадии», «этической стадии» и «стадии религиозной».

Итак, философский путь Кьеркегора полностью противоположен пути Ницше, пусть даже в экзистенциальном отношении в нем запечатлен тот же принцип: первый начинает с эстетической стадии и приходит через стадию этическую к стадии религиозной, а второй начинает с религиозной стадии, чтобы добраться до эстетической, минуя этическую!

И задача нашей «Философии дендизма» в том и состоит, чтобы подробно рассмотреть этот экзистенциальный (в философском смысле термина) путь, ведущий от Кьеркегора к Ницше, привлекая на помощь столь репрезентативных (согласно критериям эстетики модерна) писателей, как Бодлер и Уайльд.

## 5. Одухотворение тела и материализация души

Таким образом, перед нами впечатляющая философская перестановка: этот путь, связывающий Кьеркегора и Ницше, хотя их таланты развивались в прямо противоположных направлениях! Тем более, что такие авторы, как Бодлер и Уайльд, в поэтико-литературном плане послужили для них особенно подходящими посредниками.

При таких условиях остается узнать, в чем дендизм, наиболее заметный и рафинированный вариант дека-



дентства, усвоил – по примеру Кьеркегора и Ницше – это здоровое и благотворное возвращение к союзу души и тела, так как (правда, лишь на первый взгляд) можно было бы предположить, что – в противоположность тому, о чем рассказывают в ту же эпоху Жюль Барбе д’Оревилли с его увлекательными «Дьяболиками» (1874) или Жорис-Карл Гюйсманс с его не менее занимательным романом «Наоборот» (1884) – существовала всего лишь жалкая и нелепая череда сатанинских оргий, столь же тягостная, сколь и беспрерывная последовательность всевозможных извращений и низкопробных фетишей, пошлый и отвратительный набор самых затертых вариантов разврата, также как бурная и вульгарная борьба между Эросом (импульсы жизни) и Танатосом (импульсы смерти) – грубая смесь бесплодной и мучительной борьбы с плутовскими приемами (тоже дурного вкуса), борьбы между садизмом и мазохизмом вплоть до истощения плоти и мозга.

Однако такая моральная оценка и такое ценностное суждение представляют собой грубую и злосчастную ошибку перспективы! Ведь мы втиснуты в исчезающие и невыразимые пределы души и тела, и именно поэтому, держась поблизости от Жан-Поля Сартра с его великолепным «Бодлером» (1947) или с не менее превосходным «Святым Жене, комедиантом и мучеником» (1952), мы отныне будем называть дендизм «одухотворением тела» и параллельно протекающей «материализацией духа»; а, может быть, дендизм, о котором с незапамятных времен выдвигают догадки и соблазнительный блеск которого оказывается всего лишь фасадом, в глубинном измерении – по примеру того, что однажды поведал Декарт в письме к П. Мерсенну, – представляет собой «нечто замаскированное»? Впрочем, не признавал ли сам Ницше в одном из своих многочисленных искрометных афоризмов (№ 169) из книги «По ту сторону добра и зла», что «много говорить о себе может также служить средством для того, чтобы скрывать себя», по крайней мере – уточним – когда при этом умалчивают о существен-

ном? И еще один – столь же пронзительный – афоризм в конце § 40 той же книги: «Всякий глубокий ум нуждается в маске; – более того, вокруг всякого глубокого ума постепенно вырастает маска, благодаря всегда фальшивому, именно плоскому толкованию каждого его слова, каждого шага, каждого подаваемого им признака жизни!»

Итак, не наименьший ли из философских парадоксов (хотя он и был излюбленным для Ницше, Уайльда и даже Бодлера) открываем мы в этой подлинной феноменологии дендизма, коль скоро Бодлер, этот эстет, очень часто избличаемый горе-мыслителями, на самом деле, вопреки своему внешнему блеску и поверхностному фанфаронству, оказывается приверженцем отважной, хотя зачастую и отчаянной (ведь она столь противоречива и трудновыполнима для подавляющего большинства смертных) попытки: за пределами этого союза души и тела добиться синтеза двух идеалов, имеющих метафизическую сущность, но эстетическую природу: с одной стороны, эпикурейского гедонизма из афинской Греции, а с другой – стоической аскезы из античного Рима!

Так что же: дендизм – это самая великолепная из утопий и даже нечто гораздо большее, невозможные поиски абсолюта? Может быть, и так! Ведь, хотя дендизм, даже вопреки воле самих денди, управляется пока еще теократическим мирозданием, пусть даже дурным от природы, когда продуманное приятие Добра даже не рассматривается (таково фатальное, но необходимое моральное содержание дендизма, и таково присущее ему осознанное осуществление Зла), у автора изысканных, хотя и «болезненных» «Цветов Зла» (1857), нет ничего, включая сладострастие – это чрезвычайно напряженное, но «мозговое» и как бы развоплощенное чувственное удовольствие, – что не было бы на самом деле сродни тому, о чем писал Сартр в своем «Бодлере» (которому предпослана заметка Мишеля Лейриса), тому, что сами мы чуть выше назвали «одухотворением тела» и одновременно «материализацией души».

И действительно: «Не забудем, однако, что сознательно творя Зло и *погрузившись в это зло всем своим сознанием*, Бодлер тем самым утверждает свою приверженность Добру»<sup>28</sup>, – утверждает Сартр в начале книги. А затем продолжает: «Наслаждаясь самим собой, Бодлер тем самым создает созерцательную дистанцию между своим “я” и своим удовольствием. В его сладострастии есть некая сдержанность, он его не столько переживает, сколько разглядывает, он не бросается в сладострастие, но лишь слегка его касается, оно для него, конечно, цель, но также и повод; свобода и угрызения совести облагораживают бодлеровское сладострастие, а Зло как бы истончает его и лишает субстанции»<sup>29</sup>. В заключение приведем замечание редкой пронизательности: «Вот эта-то специфически бодлеровская смесь созерцания и удовольствия, это одухотворенное наслаждение, которое самому Бодлеру угодно было именовать “сладострастием”, и есть не что иное, как угощение, подносимое Злом, когда тело не сливается с телом, а ласка не переходит в судорожные объятия»<sup>30</sup>.

Великолепный и одновременно трагический портрет «Цветов зла» – что бы о нем ни думал Жорж Батай в своем полемическом «Бодлере», помещенном им в сборник «Литература и зло» (1957) – именно тот, что эскизно намечен здесь Сартром. Ведь то, что этот мэтр атеистического экзистенциализма вычерчивает в глубинном измерении, в этом мастерском описании бодлеровского удовольствия, и даже помимо этого столь же уникального, сколь и эмблематичного случая, – фактически представляет собой из ряда вон выходящую и роскошную фигуру денди, квинтэссенцию подлинного эстета, коль скоро настоящая красота, пусть даже красота дьявольская (если заимствовать выражение Жана Кокто), бывает для этого эксперта вкуса и стиля не

---

<sup>28</sup> Сартр Ж.-П. Бодлер / Пер. Г.К. Косикова // *Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе*. М., 1993, с. 356.

<sup>29</sup> Там же, с. 363.

<sup>30</sup> Там же, с. 364.

чем иным, как тем экстагическим сладострастием, которого добивается – когда душа и тело совпадают между собой в сердцевине Бытия (в хайдеггеровском смысле термина) – это духовное и совершенно интериоризированное созерцание («око духа», как сказал бы идеалист платоновского типа) своего собственного и уединенного чувственного удовольствия: вершина нарциссизма, если выражаться в духе фрейдистского и даже лакановского психоанализа (а они оба, по их собственному признанию, в который уж раз признаются в том, что многим обязаны ницшеанскому взгляду на человеческую психику)!

Впрочем, разве этот чрезмерный и сладострастный, почти божественный культ «Я», эгоцентрический в философском смысле, хотя и отнюдь не морально эгоистичный, не равносителен тому, что Мишель Фуко, вероятно, самый ницшеанский из современных мыслителей, назвал, в соответствии с заглавием одного из своих последних произведений, «Заботой о себе» (1984), вместе с тут же написанным «Использованием удовольствий» (1984), как он красноречиво назвал другой свой последний трактат? Во всяком случае, таково вполне здравое мнение, высказанное как Люком Ферри в «Человекобоге» (здесь заглавие парафразирует одно из центральных для Кьеркегора выражений из его «Понятия страха», датированного 1844 годом), так и Мишелем Онфрэ в «Трагической мудрости» (в этой книге он, в свою очередь, дистанцируется от делёзовской интерпретации Ницше, которую он считает слишком личной).

Что же касается восхитительного, хотя и болезненного портрета эстета, который набросал здесь Сартр, анализируя бодлеровское зло, то он, на сей раз используя столь же здравое рассмотрение зла у Жана Жене, достопамятного автора «Дневника вора» (1949), вновь вычертит и обобщенный профиль, и контуры этого портрета – так как этот портрет фактически применим ко всякому эстету, увлеченному дендизмом, – в своем впечатляющем «Святом Жене,

комедианте и мученике», который вышел спустя пять лет после сартровского же «Бодлера».

Итак: «Жене соскальзывает от этики Зла к черному эстетству. Метаморфоза поначалу происходит без его ведома: он полагает, что продолжает жить под солнцем Сатаны, и вот восходит новое солнце: Красота»<sup>31</sup> – пишет там Сартр, когда преступник заканчивает приближением святости (эта тема столь же дорога Жоржу Батаю в «Теории религии», тексте, который датируется 1948 г., и во втором варианте «Внутреннего опыта», эссе, вышедшего в 1943 г., а затем, вторым изданием, в 1954 г.), в главе, названной словно как раз для иллюстрации нашего собственного тезиса – «Странный ад Красоты»...

Это равносильно утверждению о том, что «черный эстетизм», характерный для писателей, названных Верленом «проклятыми поэтами», и представленный нам здесь Жан-Полем Сартром, до неразличения напоминает тот «черный романтизм», о котором нам говорил выше, в связи с теми, кого он объединил в категории «художников-декадентов», Марио Праз!

Ведь если справедливо то, что чересчур категорично говорит Сартр в той же книге, а именно, что «красота есть одновременно и объективная необходимость, и мораль чувствительности»<sup>32</sup>, то гораздо справедливее – как он непрерывно провозглашает на тех же страницах, – что «красота эстета есть Зло как потенциальный порядок»<sup>33</sup>. Отсюда (в этом третьем и последнем приложении к этому превосходному эссе) – блистательный вывод, опять-таки применимый как к Бодлеру, так и к Уайльду, которого автор «Бытия и ничто» (1943) называет здесь «князем эстетов»: «Переводите всё на язык Зла: Добро – это всего лишь иллюзия; Зло – Ничто, производящее само себя на руинах Добра»<sup>34</sup>. И вот

---

<sup>31</sup> *Sartre J.-P. Saint Genet, comédien et martyr. Paris: Gallimard, 1952, p. 397.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 424.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 690.

это-то и говорит Оскар Уайльд в суждении, столь же мастерском по лаконичности, о своем завораживающем, но трагическом (ведь он покончит жизнь самоубийством) литературном герое, каким является Дориан Грей: «И в иные минуты зло было для него лишь одним из средств осуществления того, что он считал красотой жизни»<sup>35</sup>, – заключает он в важной XI главе своего «Портрета Дориана Грея»!

Итак, эта смерть Бога, которую провозгласил Ницше в «Веселой науке» (причем постепенное, но неизбежное исчезновение иудео-христианской морали – то, что мы называем здесь «сумерками зла» – представляет собой одно из наиболее непосредственных последствий «смерти Бога»), является не чем иным, как возникновением того, что Сартр в своем «Бодлере» – в захватывающей своей драматической истинностью формулировке – называл «черным эстетизмом».

И денди, этот эстет высшего порядка, для которого искусство и красота представляют собой два осязаемых произведения одного и того же идеала возвышенного («вы были для меня воплощением того идеала, который всю жизнь витал перед художником как дивная мечта»<sup>36</sup>, – говорит Бэзил Хэллуорд, живописец, пишущий портрет своей молодой и прекрасной модели, Дориана Грея), достижимого именно так, через удовольствие для тела (*res extensa* [лат. – протяженная материя. – Прим. пер.] Рене Декарта), пусть даже посредством того, что общепринятая мораль считает «злом» – идеала в его реальном воплощении, а не посредством возвышения души (*res cogitans* [лат. – мыслящая материя. – Прим. пер.] того же автора «Метафизических размышлений») – идеала в его подлинной сущности. Словом, если индивид, в конечном итоге, достигнет реализации, взойдя на свои зияющие высоты (воспользуемся выражением, использованным в совершенно ином контексте

---

<sup>35</sup> Уайльд О. Портрет Дориана Грея, с. 197.

<sup>36</sup> Там же, с. 154.

Александром Зиновьевым), которыми являются произведения искусства в их благороднейшем выражении, безумная греза, и даже неразумное пари – человеческое, слишком человеческое пари того атеиста с мистической жилкой, каким был Ницше, этот индивид будет сколь угодно долго парить между бесконечностью небесного и конечностью земного, по ту сторону Добра и Зла.

## 6. Чувство абсолютного

Но существует и нечто большее! Ведь если верно, что человечество отныне будет ориентироваться на другой, новый тип абсолюта, после смерти Бога и обожествления Человека, с его неиссякаемым стремлением к бесконечному, то в итоге получается, что именно эстет в том смысле, в каком мы только что его определили, т.е. денди в его наиболее завершенном, а то и совершенном, выражении, отныне будет воплощать этот абсолют, конечно, уже не на религиозном уровне, но в высочайшей степени – единственно в плане эстетического.

Это измерение эстета, доведенное до «как бы совершенства» в личности денди, лучше всего понял, может быть, Цветан Тодоров (чьи замечательные статьи по сосюррианской лингвистике и структурной поэтике мы уже имели возможность оценить), что доказывает такое эссе, как «Авантюристы абсолюта» (2006) – исследование, посвященное трем великим трагическим, но страстным фигурам литературы модерна и современности, «исследователям крайностей» и «художникам, служителям красоты», как он совершенно справедливо называет Оскара Уайльда, Райнера Марию Рильке и Марию Цветаеву.

Итак, в связи с Уайльдом, поскольку именно он интересуется нас в этих ограниченных рамках наших собственных размышлений, – о философии дендизма как эстетике души и тела: «Уайльд прекрасно понял роль, которую ему отвела

судьба. Его современник и собрат по духу, Фридрих Ницше, перед тем, как погрузиться в страдания и безумие, воображал себя Дионисом. Сам же Уайльд любил представлять себя Аполлоном»<sup>37</sup>, – весьма изящно пишет здесь Тодоров, сравнив блестящего ирландского писателя с божественным немецким философом.

Уайльд выглядит как тот, кто без памяти влюблен в абсолют, и даже в зло божественности и мистицизма, если отвлечься от многочисленных и суровых упреков, которые он адресует умершему возлюбленному (молодому Бози) в своем «De Profundis»: в этом потрясающем эпистолярном завещании, тогда как, по словам Сартра из его «Святого Жене», «низменная реальность» Редингской тюрьмы, «внезапно обрушившись на него, отбила ему почки», превратив этого некогда закоренелого денди, которого лицемерная мораль викторианского общества называла «неприличным» автором столь же «опасного» «Портрета Дориана Грея», в едва ли не христианского автора, хотя Уайльд в том, что касается подлинного обращения в христианство, упорно пытался сублимировать, а то и трансцендировать дендизм.

И действительно: «Так было всегда, с самого моего детства. Нет ни единого оттенка, затаившегося в чашечке цветка или в изгибе раковины, который по какому-то созвучию с самой сутью вещей не нашел бы отклика в моей душе. Как и Готье, я всегда был одним из тех, *pour qui le monde visible existe*. Но теперь я понимаю, что за всей этой Красотой, за всем ее очарованием прячется некий Дух, для которого все расцветенные поверхности и формы – только способы выражения, и я хочу достичь гармонии именно с этим Духом. Я устал от членораздельных высказываний людей и вещей. Мистическое в Искусстве, Мистическое в Жизни, Мистическое в Природе – вот чего я ищу, и в великих симфониях Музыки, в таинствах Скорби,

---

<sup>37</sup> Todorov Ts. Les aventuriers de l'absolu. Paris: Robert Laffont, 2006, p. 77.



в глубинах Моря могу отыскать все это. Мне совершенно необходимо отыскать это где бы то ни было»<sup>38</sup>, – объявляет Уайльд, имея здесь в виду знаменитое предисловие к роману «Мадемуазель Мопен» Теофиля Готье (этого «безупречного поэта», которому Бодлер посвятил «Цветы Зла»), в конце «De Profundis», волнующей эпистолярной исповеди, порою душераздирающей как в своей глубокой искренности, так и в зачастую странной наивности.

Итак, вот что ясно: именно здесь, разумеется, при сохранении всех пропорций и при том, что мы, естественно, не можем долго говорить здесь на эту трудную тему, располагаются робкие зачатки известного типа трансцендентального идеализма, посткантианского и находящегося в русле гуссерлианской феноменологии (от эссе Макса Шелера «Природа и формы симпатии», относительно которого нельзя забывать, до какой степени его автор вдохновляется метафизической теорией Шопенгауэра, – до «Сущности манифестации» Мишеля Анри, о котором мы также знаем, чем он обязан христианскому экзистенциализму Кьеркегора): вот что можно разглядеть в тексте Оскара Уайльда!

Что же касается тех поисков абсолюта, каким Уайльд и Ницше, Бодлер и Кьеркегор посвятили всю жизнь при чуть ли не религиозной идеализации искусства, то, в сущности, разве не на это был устремлен тот чудесный и квазиутопический замысел, какому, *mutatis mutandis* [лат. – учитывая все различия. – Прим. пер.] предался Гегель? Это можно доказать знаменитой, но загадочной фразой из его мону-ментальной «Эстетики» (1818–1829): «Искусство, которое занимается истинным как абсолютным объектом сознания, принадлежит еще и к абсолютной сфере духа, и, на этих основаниях, оно – в строгом смысле слова – располагается на том же уровне, что и религия, и философия»<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Уайльд О. De Profundis, с. 195.

<sup>39</sup> Hegel G.W.F. Esthétique. T. I. Paris, 1997, p. 166.

Как бы там ни было, именно на эти мысли наводит выдающийся мэтр немецкого романтизма Фридрих Шиллер, друг великого Гёте, в «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1794), потому что искусство, эта встреча чувственного с умопостигаемым, а также материального с духовным, понимается в этих письмах, как некое «предоставление бесконечного». Также и ученейший Новалис, в свою очередь, в «Цветочной пылице» (1798) пишет, что «поэт и жрец поначалу представляли собой одно целое, а обособились лишь впоследствии, однако истинный поэт всегда остается жрецом подобно тому, как истинный жрец всегда остается поэтом», тогда как гениальный Гёльдерлин в «Гиперионе» (1797) утверждает, что «искусство – это первое дитя божественной красоты», а «второе дитя красоты есть религия», тем самым превращая религиозную сферу в иерархически второстепенную категорию в абсолютном теологическом порядке по отношению к сфере художественной, рассматриваемой как первая на уровне этой самой теологической шкалы. Что же касается эстетики в знаменитой «Программе» (1796) Шеллинга, в художественном замысле, вдохновленном еще Гёльдерлином, а затем исправленном самим Гегелем, то Шеллинг представляет своим читателям нечто вроде «новой религии», которая «будет последним и величайшим произведением человечества».

Но к этому важнейшему философскому вопросу об отношениях между искусством и религией в рамках трансцендентального идеализма мы более подробно вернемся во второй части нашего исследования, которая будет сосредоточена вокруг кьеркегоровской эстетики, хотя и в чрезвычайно конкретных обстоятельствах. Теперь в рамках наших размышлений несколько слов следует посвятить появлению тела в современном искусстве, с момента, когда тело вновь стало фигурировать в западной культуре, вместе с ницшеанской критикой платоновского дуализма (а вслед за ним и картезианского рационализма). Впрочем, это лишь подтверждает, до какой степени дендизм, для которого за-

боты о том, чтобы казаться, являются прерогативой такой же существенной, как и внимание, уделяемое стремлению быть, тесно связан с тематикой, фундаментальной для истории философии: с тематикой союза души и тела.

## 7. Художественное тело

И опять-таки именно Ницше задает тон не только в этом вопросе недооценки тела в западной цивилизации, но и в связи с крахом индивида, с презрением к человеку вообще. И всегда одушевляясь одним и тем же критическим пылом, и с каким блеском дерзости! Например: «Ваше Само хочет погибнуть, и поэтому вы стали презирающими тело! Ибо вы уже больше не в силах созидать дальше себя. <...> Я не следую вашим путем. О, вы, презирающие тело! Для меня вы – не мост, ведущий к сверхчеловеку!»<sup>40</sup> – изрекает у него Заратустра в шедевре, написанном в 1883–1885 гг., наперекор современникам Ницше.

Импульсу, заданному этой суровой отповедью тем, кого Ницше, высмеивая, характеризует как «презирающих плоть», предстояло вскоре дать целебные эффекты. А тело (в Европе) постепенно возвращало себе значение ценности, и это происходило также неуклонно, как и необратимо, прежде всего, конечно, в наиболее развитых социальных слоях и в самых передовых интеллектуальных сферах, а именно – у художников.

Как раз эта эволюция восприятия тела («собственное тело» и «переживаемое тело»), как квалифицировал их в одном из своих наиболее удачных феноменологических исследований Морис Мерло-Понти) в рамках западной мысли и характерного для Запада воображаемого прослеживается в примечательном как в историческом, так и в эстетическом плане труде «История тела» Алена Корбена, Жан-Жака Кур-

---

<sup>40</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Ю.М. Антоновского // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990, с. 25.

тина и Жоржа Вигарелло – никогда не погружаясь в пустую и скучную эрудицию и высвечивая наиболее значительные этапы и самые яркие события.

В пятой части, посвященной *взгляду и зрелищам*, третьего тома этого трактата получает изначальное вдохновение шестой и последний абзац этого введения к нашему собственному исследованию. А еще конкретнее мы находим его в главе под названием «Тело-медиум – тело-произведение», где Ив Мишо, автор этого раздела книги, подчеркивает то, что, как он считает, составляет специфичность и даже, по его выражению, «важнейший аспект» современного искусства – использование человеческого тела уже не как «потенциала *репрезентации*» (как это было в прошлом в живописи и в скульптуре), но как «потенциала *производства*».

Ведь, настаивает Ив Мишо, «основная новизна искусства XX века состоит в том, что тело само становится художественным средством; оно переходит от статуса предмета искусства к статусу действующего субъекта и материала художественной деятельности»<sup>41</sup>. Это означает, продолжает он, что «на протяжении XX века происходит отход от произведений в пользу тела как инструмента искусства и художественных переживаний»<sup>42</sup>.

И вслед за этим автор уточняет, в какой именно момент в истории искусства происходит этот переход от тела как «репрезентации» к телу как «производству». Фактически «это движение начинается в 1910-е гг. Дойдя до предела, оно полностью преобразует сцену искусства и свидетельствует о таких же значительных социальных трансформациях»<sup>43</sup>, – заключает он.

Отсюда – как образец для наших собственных размышлений – тезис, который развивает в той же самой главе

---

<sup>41</sup> Michaud Y. Visualisations. Le corps et les arts visuels // Histoire du corps (3. Les mutations du regard. Le XXe siècle / Sous la direction d'A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. Paris: Seuil, 2006, p. 431.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid.

Ив Мишо: «Присутствие художника как тела и как жизни длительное время остается невидимым или маргинальным. Какими бы ни были сила и видимость выражения, величие гения или устремленность произведения, “тело-художник” оставалось по сю сторону произведения и за его пределами. Оно могло быть темой произведения, но никогда – самым *материалом*, и оно не представляло как производящее тело, которым оно является. Художник был *развоплощенным* <...>. С 1910-х годов все изменилось с ошеломляющей и неумолимой силой. В сущности, все аспекты произведения изменились одновременно, с такой радикальностью, какую впоследствии будут эксплуатировать, продлевать, разрабатывать, даже до чрезмерности, на протяжении всего XX века»<sup>44</sup>, – пишет он там.

Мысль, с которой мы, конечно, можем только согласиться, тем более, что в поддержку своего тезиса автор приводит ряд примеров, столь же конкретных, сколь и репрезентативных. В их первом ряду в первой четверти XX в. (что также отметили до него такие марксистские мыслители, как Вальтер Беньямин или Теодор В. Адорно в «Призмах») три следующих основных художественных течения:

1) русский авангард, наиболее яркой и осязаемой иллюстрацией которого был между 1912 и 1915 гг. кубофутуризм, поскольку его представители не ограничивались написанием картин, но еще и ставили пьесы и занимались сценографией, практиковали фонетическую поэзию и хореографию, рассматривали костюм и моду. Поэтому искусство конкретным образом интересуется здесь именно личностью: ее жестами и речью, голосом и взглядом, мажором и привычками;

2) дадаизм, мощный и кратковременный кризис, возникший между 1915 и 1923 гг., как в живописи (Ганс Арп, Марсель Жанко, Рауль Хаусман, Франсис Пикабия, Макс Эрнст, Отто Дикс и др.), так и в поэзии (Рихард Хюльзенбек, Иоганнес Баадер, Курт Швиттерс, Хуго Балль и др.). Актом о

---

<sup>44</sup> Michaud Y. Visualisations, p. 431.

его основании стал «Манифест Дада», зачитанный в Цюрихе 23 июля 1918 г. Тристаном Тцара. Мы вспомним здесь, как совершенно справедливо замечает Марк Даши в работе под названием «Дада. Бунт в искусстве», что если то, что он, вслед за таким теоретиком, как Андре Бретон (см. два его «Манифеста», опубликованные в 1924 и 1930 гг.), называет «дадаистской революцией»<sup>45</sup>, возникло в авангардистской абстракции, в скрещении кубизма, конструктивизма и сюрреализма, то дадаизм известен, прежде всего, чрезвычайной язвительностью своих суждений (поэзией, декламировавшейся на, скорее, скандальных публичных сеансах), а также своими телодвижениями (танцы с нарушенной ритмикой, дерзкие переодевания и всякого рода провокации). Эта форма искусства нашла кульминацию у Антонена Арто в «театре жестокости» (см. опубликованную в 1938 г. работу «Театр и его двойник»), в своего рода театральных перформансах – хотя самого термина тогда не было, – скалькированных с символики так называемых «первобытных» или «дикарских» индейских ритуалов и трансов (к тому же, здесь работает понятие энергетической «траты», а именно – в жертвенном потлаче, этом стержне анализа Жоржа Батая из «Проклятой доли», которую он опубликовал в 1967 г.)<sup>\*</sup>;

3) Марсель Дюшан (если отвлечься от его знаменитых иконоборческих «ready-made»<sup>\*\*</sup>), загадочная, но относительно малоизвестная «Rose Sélavy»<sup>\*\*\*</sup>, портрет и двойник

---

<sup>45</sup> *Dachy M. Dada. La révolte de l'art.* Paris: Gallimard, 2005 (Découvertes-Arts) – труд, опубликованный в связи с выставкой «Дада», проходившей с 5 октября 2005 г. по 9 января 2006 г. в Париже, в Центре Помпиду.

<sup>\*</sup> Ошибка автора: Ж. Батай умер в 1962 г., а «Проклятая доля» вышла в 1949 г., т.е. еще при его жизни. Здесь и далее звездочками обозначаются примечания переводчика.

<sup>\*\*</sup> англ. – «готовые предметы» искусства, например, знаменитый фонтан Дюшана, представляющий собой писсуар.

<sup>\*\*\*</sup> *Rose Sélavy* (что можно прочитать и как «Eros, c'est la vie» – Эрос – это жизнь) – один из псевдонимов Марселя Дюшана. Он фигурирует в серии фотопортретов Дюшана, переодетого в женскую одежду, снятых Мэном Реем в 1921 г. «With my tongue in my cheek» (буквально: с языком у щеки; в переносном смысле: иронически) – так называется автопортрет Дюшана, представляющий эту метафору буквально.

переодетого художника, сделанный в 1920 г. Мэном Рэем; или возьмем еще знаменитый автопортрет «With my Tongue in my Cheek», выполненный самим Дюшаном из гипса в 1959 г. (об этом см., в особенности, работы Тьерри Де Дюва и, в частности, его эссе «Отзвуки “ready-made”»).

Словом, именно в первой четверти XX в., на стыке 1910–1920 годов, появляется то, что Ив Мишо, в соответствии с самим заглавием этой части его статьи, называет «художник как тело». И, разумеется, к этому списку, примечательному уже самому по себе, можно было бы добавить и другие, столь же значительные примеры, среди которых Сальвадор Дали, гениальная экстравагантность творчества которого иногда совпадает с совершенно нарциссической полнотой его собственной жизни, и очаровательный певец поп-арта Энди Уорхол, пользуясь занимательной и красноречивой игрой слов, некоторые (среди них – рок-певец, лидер культовой нью-йоркской группы «Velvet Underground», Лу Рид) называли его «Денди Уорхол».

Но, как подсказывает в своей статье и Ив Мишо, важнее всего здесь заметить, что если верно, что это художественное направление фактически возникло в 1910 г., то еще вернее то, что оно стало возможным лишь потому, что почти за столетия до этого, его как в теоретическом, так и в практическом плане, подготовили некоторые предшественники по части эстетики.

Итак, согласно Иву Мишо, уже с 1840 г. начинают действовать предпосылки этого перехода от тела как «потенциала репрезентации» к телу как «потенциалу производства», так как, указывает он, не углубляясь этой мыслью в данную конкретную проблему, «эта тема присутствовала уже у Бодлера и Кьеркегора: сама форма жизни может быть формой искусства. Кьеркегор с 1840-х годов говорит об *эстетической стадии* существования. А вот Бодлер говорит о *денди*»<sup>46</sup>. И столь же уместно Ив Мишо добавляет:

---

<sup>46</sup> Michaud Y. Visualisations, p. 431.

«Эта замена жизни искусством впервые осуществляется в дендизме конца века (...)»<sup>47</sup>.

Это и понятно: именно начиная с Шарля Бодлера в литературе и с Сёрена Кьеркегора в философии, определение искусства как такового начинает фактически применяться к самому художнику или, точнее говоря, к его существованию как искусству-в-себе. Отсюда, по существу на эстетическом уровне, возникает новая эстетика, практически до тех пор неизвестная: образ жизни как форма искусства, если не как само произведение искусства!

Как бы там ни было, не этот ли способ совпадения жизни и искусства или, точнее говоря, способ возведения удовольствий жизни на уровень красоты искусства, его чрезвычайную ценность и внутреннее достоинство утверждал в «Портрете Дориана Грея» Оскар Уайльд, этот образец дендизма, устами лорда Генри (литературное переосмысление Уолтера Пейтера, плодовитого автора опубликованных в 1873 г. «Исследований по истории Ренессанса» и учителя Уайльда), говоря: «Стать произведением искусства – и есть цель жизни»? Сам Уайльд откликнулся на эту фразу, описывая в главе IV «Портрета Дориана Грея» физическую привлекательность и духовное благородство юного Дориана: «Но бывает, что роль искусства берет на себя в этом случае какой-нибудь человек сложной души, который и сам представляет собой творение искусства, – ибо Жизнь, подобно поэзии или скульптуре, или живописи, также создает свои шедевры»<sup>48</sup>. И опять-таки, в знаменитой главе XI, на сей раз сосредоточивая свои рассуждения на роскошной и рафинированной жизни, которую ведет Дориан Грей, он пишет: «И несомненно, для Дориана сама Жизнь была первым и величайшим из искусств, а все другие искусства – только предверием к ней»<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> *Michaud Y. Visualisations*, p. 431.

<sup>48</sup> *Уайльд О. Портрет Дориана Грея*, с. 81.

<sup>49</sup> Там же, с. 173.



Вот две максимы, которые Уайльд непрестанно применяет к собственной личности: прежде всего, признание, сделанное за несколько дней до заключения в Редингскую тюрьму, Роберту Россу, другу, сохранявшему верность ему до такой степени, что на пороге смерти Уайльда он стал его душеприказчиком: «Я хочу сделать произведение искусства из самой жизни». Это высказывание является как минимум парадоксальным, если иметь в виду драматические обстоятельства, в которых оно было произнесено. Однако незадолго до этого Уайльд уже написал нечто подобное в форме афоризма, который можно прочесть в «Формулировках и максимах для употребления молодых людей»: «Необходимо либо быть произведением искусства, либо носить произведение искусства в себе»<sup>50</sup>.

Это основополагающее наставление Оскар Уайльд повторит, пусть даже *a contrario* [лат. – от противного. – Прим. пер.], в одной из своих прекраснейших комедий «Идеальный муж», когда, приближаясь к эстетике прерафаэлитства (о котором мы знаем, чем обязано это течение живописи, с такими художниками, как Данте Габриэль Россетти или Эдвард Бёрн-Джонс, флорентийскому Ренессансу), он будет описывать, женскую модель дендизма, ставшую одним из его главных персонажей: «Мейбл Чилтерн – совершенный образчик английской женской красоты, бело-розовый, как цвет яблони. В ней благоуханность и свежесть цветка. Волосы отливают золотом, словно в них запутались солнечные лучи, маленький рот полуоткрытый, как у ребенка, который ждет чего-то приятного. Ей присущ пленительный деспотизм молодости и ошеломляющая прямота невинности. Здравомыслящим людям она не напоминает никаких произведений искусства, но если разобраться, она похожа на танагрскую статуэтку <...>»<sup>51</sup>. И, спустя несколько страниц, но на сей раз о миссис Чивли, другом женском персонаже дендизма, преувеличивая те

<sup>50</sup> Wilde O. Formules et maximes à l'usage des jeunes gens, p. 970.

<sup>51</sup> Уайльд О. Идеальный муж / Пер. В. Чухно // Портрет Дориана Грея. М., 2010, с. 423.

самые каноны прерафаэлитства, о которых мы еще поговорим в четвертой, и последней части этого исследования, Уайльд пишет: «Миссис Чивли высокого роста и сухощава. Сухие, ярко накрашенные губы алой чертой перерезают бледное лицо. Золотисто-рыжие волосы, орлиный нос, длинная шея. Румяна только подчеркивают ее природную бледность. Серо-зеленые беспокойные глаза. Платье цвета гелиотроп, бриллианты. Похожа на орхидею и возбуждает любопытство. Все движения очень грациозны. В целом она – произведение искусства <...>»<sup>52</sup>.

И сам Андре Жид, которого Оскар Уайльд встретит в 1891 г. в Париже, уходя с одной из знаменитых «сред» Малларме, подтвердил в посмертном слове этому последнему, которое он посвятил ему в 1902 г., спустя два года после трагической и одинокой смерти Малларме (случившейся в Париже в 1900 г., в тот самый год, когда умер Ницше), насколько Уайльд, образцовый денди, послужил для него своего рода двигателем-наваждением именно в силу того, что его жизнь составляла с искусством единое целое: «Я вложил весь свой гений в жизнь, а в произведения вложил всего лишь свой талант»<sup>53</sup>. Вот чем Жид обязан Уайльду!

Таким образом, прежде всего, через Бодлера и некоторые из самых интересных литературных и поэтических аспектов его творчества теперь следует рассмотреть в глубинном измерении эту тему денди, которая, следовательно, найдет кульминацию в творчестве и жизни Уайльда. Предварительно же мы отметим у Кьеркегора, а затем у Ницше философские основы этой темы (хотя иногда и в противоположном смысле), потому что здесь мы имеем дело с подлинной феноменологией художественного тела, а, стало быть, с аутентичной философией дендизма, где в «гармонии духа и тела», как говорит Оскар Уайльд в «Портрете Дориана Грея», «сочетается вся страстность романтизма и все совершенство эллинства»<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> Уайльд О. Идеальный муж, с. 424.

<sup>53</sup> Gide A. Oscar Wild // Essais critiques. Paris: Gallimard, 1999, p. 837.

<sup>54</sup> Уайльд О. Портрет Дориана Грея, с. 19.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

### Кьеркегор. От эстетического к религиозному

Любовь, поистине ты – могучий бог зла.  
Ведь, в конечном итоге, мы не можем  
назвать тебя «дьяволом».

*Лорд Байрон. Дон Жуан*

#### 1. Построение эстетики

Из всех выдающихся философов XX в. именно близкий к марксизму германский мыслитель Теодор Визенгрунд Адорно, знаменитый представитель «Критической Франкфуртской школы» (наряду с Максом Хоркхаймером и Юргеном Хабермасом), написал, вероятно, самое прекрасное исследование эстетики Сёрена Кьеркегора: «Кьеркегор. Построение эстетики»<sup>56</sup>, габилитационная диссертация, защищенная во Франкфуртском университете в 1931 г., а затем опубликованная под тем же заглавием в 1933 г.\* Этот

---

<sup>55</sup> Adorno T. Kierkegaard. Construction de l'Esthétique. Paris: Payot & Rivages, 1995. Необходимо отметить, что это издание представляет собой осуществленный Элианой Эскубас французский перевод тома II Собрания сочинений Адорно, куда включены, помимо этого «Kierkegaard: Construction de l'Esthétique» (1933) и два других исследования: «La doctrine kierkegaardienne de l'amour» (1940) и «Encore une fois sur Kierkegaard» (1963).

\* В Германии диссертации бывают двух типов. Обычная диссертация дает только докторскую степень, или, как говорят немцы: Promotion (хотя по-русски нет выражения «промоционная диссертация»). Габилитационная диссертация дает возможность закрепиться в соответствующем университете в качестве ординарного, или штатного профессора.

текст, как напоминает Элиана Эскубас в предисловии к французскому изданию (озаглавленном «Адорно, Бенъямин и Кьеркегор»), оказался тем более фундаментальным, что он, по ее мнению, является «первым великим произведением» Адорно, несмотря на то, что, как она не преминула уточнить, у него уже были важные работы по музыкальной критике (о творчестве Рихарда Вагнера, Густава Малера, Арнольда Шёнберга и Альбана Берга), и даже на то, что он представил еще две важные диссертации («Трансцендентность вещи и нозмы в феноменологии Гуссерля» в 1924 г. и «Понятие бессознательного в трансцендентальном учении о душе» в 1927 г.).

Франс Фараго в своей работе «Понять Кьеркегора» пишет, что у Кьеркегора была «короткая и обжигающая жизнь»<sup>56</sup>, ведь он родился в 1813 г., а умер в 1855 г. (т.е. в возрасте всего 42 лет).

Впрочем, о постоянном присутствии творчества Кьеркегора и, в частности, его эстетики, свидетельствует весь философский путь Адорно; ведь он посвятил Кьеркегору две других работы: «Учение Кьеркегора о любви» (1940) и «Еще раз о Кьеркегоре» (1963), причем на оба эссе глубокое влияние оказал Вальтер Бенъямин, друг Адорно и другой великий марксистский мыслитель (с которым Адорно познакомился в 1923 г. и статью которого об «Избирательном родстве» Гёте он прочитал в журнале Гофмансталя «Новые немецкие доклады»), занимавшийся Кьеркегором, потому что в «Происхождении немецкой барочной драмы» (исследование 1928 г., сосредоточенное на трауэршпиле\*), сколь бы удивительным это ни могло показаться, он представляет Кьеркегора как «барочного мыслителя».

---

<sup>56</sup> Farago F. Comprendre Kierkegaard. Paris: Armand Colin, 2005, p. 21.

\* нем. – трагедия, термин, который в основном, относится к немецким трагедиям. Вальтер Бенъямин посвятил свою вторую, представленную к защите в 1925 г., но так и не защищенную диссертацию трауэршпилю (в переводе Сергея Ромашко – барочная драма). В 1928 г. эта диссертация вышла отдельной книгой.

Итак, именно Кьеркегора, близкого к Гегелю, или, по крайней мере, к некоторым тезисам, разрабатывавшимся в «Феноменологии духа», несмотря на отвращение, которое Кьеркегор испытывал к Гегелю, описывает Адорно, отодвигая Кьеркегора от Канта (в той мере, в какой он, меряя Кьеркегора аршином «Критики чистого разума», утверждает, что «отношение Кьеркегора к научному понятийному аппарату все-таки не соответствует требованию однозначной данности понятий как знаменательных единств»<sup>57</sup>) и выдвигая собственный подход к датскому мыслителю в своем первом эссе – «Кьеркегор. Построение эстетики», которое он посвятил ему между 1931 и 1933 годами: «Суть диалектического метода, к которому полностью принадлежит творчество Кьеркегора – вопреки всей его враждебности по отношению к Гегелю – скорее, в том, что эксплицирование индивидуальных понятий как их интегральное определение может осуществляться лишь в соответствии с тотальностью хорошо разработанной системы, а не через анализ того или иного конкретного и изолированного понятия. В “Предисловии” к “Феноменологии”, где все это подчеркнуто, Гегель открыто писал о возникновении такого поэтического элемента, который сопрягается со всяким философским начинанием»<sup>58</sup>, – Адорно утверждает это с первого параграфа («Поэзия и диалектическое понятие») своей первой главы («Изложение эстетики»).

Итак, хотя у Кьеркегора речь, прежде всего, идет о «качественной диалектике», как превосходно отметил в своих «Этюдах о Кьеркегоре» (1938) Жан Валь, – Адорно здесь фактически прав. Ведь если верно, что «Феноменология духа» образует в этом «историческом процессе», где «знание должно совершить длинный путь»<sup>59</sup>, «первую часть» гегелевской Системы Науки – иначе говоря,

---

<sup>57</sup> Adorno T. Kierkegaard: Construction de l'Esthétique, p. 12.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа / Пер. Г. Шпета. Ч. I. СПб., 2010, с. 14.

«становление науки вообще» по направлению к «абсолютному знанию», воспринимающемуся как «конечный результат»<sup>60</sup>, – то это потому, что пока еще не абсолютное знание, или пока еще «непосредственное наличное бытие духа»<sup>61</sup>, – т.е., в гегелевских терминах, «чувственное сознание», противопоставленное «духовной деятельности», которой оно «лишено»<sup>62</sup> – с диалектической точки зрения, «обладает двумя моментами»: «моментом знания и моментом негативной предметности, по отношению к знанию»<sup>63</sup>. Вот откуда, на самом деле, в этом «Предисловии» к «Феноменологии», – на которое Адорно здесь недвусмысленно ссылается, даже если он только выдергивает из него цитаты и цитирует его лишь приблизительно, – взяты эти определяющие размышления о Гегеле (ибо имплицитно они здесь представляют собой начало критики *Абсолюта* у Шеллинга, что весьма справедливо отмечает Жан Ипполит в своем прославленном переводе): «Начало нового духа есть продукт далеко простирающего переворота многообразных форм образования, оно достигается чрезвычайно извилистым путем и ценой столь же многократного напряжения и усилия. Это начало есть целое, которое возвращалось в себя из времен-

---

<sup>60</sup> Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа, с. 14.

<sup>61</sup> Там же, с. 18.

<sup>62</sup> Там же, с. 14. Что касается трудного вопроса о точной природе знания у Гегеля, то свет на это проливает объяснительная заметка (*Hegel G.W.F. La Phénoménologie de l'Esprit. Préface. T. I. Paris: Aubier-Montaigne, 1941, p. 31–32*) Жана Ипполита, опирающегося здесь на другой, несправедливо недооцененный текст Гегеля («Философия, пропедевтика, феноменология», § 6 и 9) в следующем переводе «Феноменологии духа»: «Феноменология – это наука о сознании, в той мере, в какой сознание вообще представляет собой знание предмета – либо внешнего, либо внутреннего». Ипполит фактически берет на себя труд, цитируя самого Гегеля, уточнять его. И – опять-таки уместно – добавляет, высказывая оригинальную мысль: «Сознание в широком смысле также имеет три степени, согласно природе его предмета. Предметом же его является либо внешний предмет, либо само “Я”, либо нечто объективное, что принадлежит “Я” (мысль). Итак, знание о сознании подразделяется на: сознание, самосознание, разум».

<sup>63</sup> Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа, с. 19.

ной последовательности, как из своего пространственного протяжения – оно есть образовавшееся *простое понятие* об этом целом. В то время как <...> первое явление нового мира, с одной стороны, есть всего лишь в своей *простоте* целое или его общее основание, для сознания, напротив того, еще не потеряно воспоминание о богатстве предшествующего наличного бытия. Во вновь появляющемся содержании оно не находит расширения и различения содержания, но в еще меньшей мере оно находит то развитие формы, благодаря которому с несомненностью определяются различия и в их прямые отношения вносится порядок. Без этого различия наука лишена общепонятности и кажется находящейся в эзотерическом владении нескольких отдельных лиц, в эзотерическом владении, ибо она имеется налицо всего лишь в своем понятии или налицо имеется лишь ее “внутреннее” – нескольких отдельных лиц, ибо ее неразработанность делает ее наличное бытие единичным»<sup>64</sup>, – объясняет в «Феноменологии духа» Гегель. Если «проявление поэтического, <...> сопрягающееся со всяким философским начинанием», о котором Адорно говорил выше в своем «Кьеркегоре», чтобы охарактеризовать поэзию как «диалектическое понятие», действительно соответствует тому, о чем мыслит Гегель, когда в этом «Предисловии» он говорит о том, что если наука лишена умопостигаемости, она «кажется находящейся в эзотерическом владении нескольких отдельных лиц», то это свидетельствует о правоте Адорно! Тем более, что Гегель в эти годы своей жизни, как и все его поколение, испытывал влияние со стороны тех идеалов, которые непрестанно исповедовала романтическая поэзия, в том числе гении «бури и натиска», а именно – Новалис, Brentano, Жан-Поль, Шиллер, Гёльдерлин, Лессинг (см. особенно его изданный в 1779 г. «Натан Мудрый») и Гёте (прежде всего, с опубликованным в 1797 г. «Вильгельмом Мейстером»).

---

<sup>64</sup> Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа, с. 6–7.

Между тем в ограниченных рамках нашего собственного исследования невозможно продолжать этот слишком сложный анализ отношений между поэзией и метафизикой, существующими в рамках трансцендентального идеализма. Впрочем, столь пронизательный и строгий философ, как Жак Таминио, уже превосходно сделал это в таком важном эссе, как «Ностальгия по Греции на заре немецкого идеализма. Кант и греки на жизненном пути Шиллера, Гёльдерлина и Гегеля» (La Haye: M. Nijhoff, 1967). К тому же он возвращается к этой теме с таким же блеском, хотя на сей раз косвенно, в своей последней книге: «Искусство и событие. Умозрение и суждение от греков до Хайдеггера» (Paris; Belin, 2005). Теперь мы вернемся к этому разумному и оригинальному – хотя иногда и парадоксальному – прочтению эстетики Кьеркегора, осуществляемому Адорно в ранее цитированной работе и, очевидно, через Гегеля.

То, что дерзает осуществить Адорно в том интересном и справедливом сближении между Кантом и Гегелем, в ущерб Канту и против внешней очевидности, пусть даже он и не высказывает это напрямую, состоит в том, что, если оказывается, что один и тот же принцип – диалектика – на самом деле лежит в основе как творчества, так и мысли этих двух философов, чему, на первый взгляд, кажется, противоречит все (в первую очередь, кьеркегоровская критика, которая, сосредоточившись на «существовании индивида», нападала на этот типично гегелевский «дух системы»), то еще более верно, что этим двум реальностям, противоречащим друг другу во всех важных пунктах, и даже *сущностно* (в метафизическом смысле) различных, этот самый принцип применяется дословно: *Знание* (или абсолютный дух) как исторически универсальный процесс – для Гегеля и Человек (или непосредственный дух) как экзистенциально индивидуальное существо – для Кьеркегора.

Отсюда необходимость – чтобы уловить глубокий смысл и реальную цель эстетики Кьеркегора, коль скоро



она тоже вписана во временной процесс – объяснить, пусть даже кратко, в чем именно состоит знаменитая теория трех стадий, что мы и сделаем ниже, так как перед этим надо уточнить – чтобы можно было лучше понять, в чем смысл эстетики модерна – природу того, что называют *мимесисом*, одного из основных понятий, к которому тяготеет вся философия искусства, что подчеркивает Марк Хименес в блестящей работе «Что такое эстетика?» и в не менее великолепном «Споре о современном искусстве».

## 2. *Мимесис*, или Парадоксальный примат эстета над художником

Прежде всего мы вспомним, что если и существует в философии искусства какое-нибудь основополагающее понятие, то это именно «мимесис», и вокруг него с греческой Античности до XVIII в. вращается вся западная эстетика (см. об этом: «Эстетика» – монументальный труд мыслителя-рационалиста Александра Готлиба Баумгартена, последователя Лейбница и ученика Христиана Вольфа). То, что греки называли мимесисом, есть синтез того, что они называли поэсисом, т.е. «умением», и *эстетиса*, этимологически означающего «ощущение» – откуда как раз и происходит слово «эстетика» – и отталкивающего я, правда, лишь косвенно, от «образа жизни» самого художника.

Столь же ценным, сколь и точным, с этой точки зрения, является то, что говорит об этом Пьер Сомвиль, демонстрируя безукоризненный стиль письма в первой главе, метко озаглавленной «О мимесисе через эллипсис\* со времен Греции», в кратком, но примечательном трактате под названием «Мимесис и современное искусство»:

---

\* Эллипсисом в риторике называется намеренный пропуск слова или слов, легко восстанавливающихся из контекста. В данном случае подразумевается, видимо, опущение событий между Древней Грецией и нашим временем.

«Разговоры о *мимесисе* и вопросы о статусе репрезентации отсылают нас в Древнюю Грецию как в один из возможных очагов, к тому же временно навязываемый лексикой, через широкий эллипсис, увлекающий нас гораздо выше. <...> Но что явствует из этого *мимесиса*? Если его реальность и практика происходят из Ласко\*, то само слово восходит к Греции; Платон и Аристотель употребляли его для обозначения художественного процесса своей эпохи: первый приносил это слово, второй отмечал его экзистенциальную оригинальность. Многие чересчур упрощенно сводят семантический охват этого термина к понятию подражания, как если бы речь шла исключительно о том, чтобы копировать или отчетливо отражать предметы из внешней реальности. И действительно, помпейское искусство, подражая в этом аттической сценографии, создает предметы искусства, неотличимые от реальности, предвосхищая по всем параметрам грядущие шедевры Тьеполо в Вюрцбургской Резиденции\*\*. Тем не менее смысл *Мимесиса* по своему происхождению весьма отличается от гиперреалистических вызовов такого рода. Нам доказывает это вся история греческого искусства. Сам контекст, в котором Аристотель употребляет этот термин, дает нам первое и самое ценное указание: надо говорить об истории литературы, потому что через термин «*мимесис*», оперативно сопряженный с термином «катарсис», Аристотель определяет сущность (и в то же время действенность) трагического жанра. Итак, такой *мимесис*, писанный, словесный, пластический (и музыкальный), может быть лишь агентом репрезентации, более или менее схематичной и более или менее сложной формализации, реальности, ограниченной пространством

---

\* Ласко – совокупность пещер в Юго-Западной Франции, в департаменте Дордонь, где в 1940 г. были найдены шедевры наскальной живописи, датируемые 15 тысячелетием до н.э.

\*\* Резиденция князя-епископа в баварском городе Вюрцбург считается наиболее значительным памятником рококо в Германии (XVIII в.).

и временем ее собственного утверждения: спектакль трагической тетралогии. Мы имеем дело с чем-то, напоминающим период неолита, с тем же самым формированием отношений между человеком и миром, которое подражает самому себе в момент письма, вычерчивания или *сказывания*»<sup>65</sup>, – очень элегантно, а главное, очень верно писал там Пьер Сомвиль.

Таким образом, Сомвиль раскрывает в этом новом и очень тонком определении именно *мимесис*, понимаемый как формализованная репрезентация свободно установленных отношений, в виде фигуры трагического, между художником и мирозданием, а уже не как простое *подражание* природе. Отсюда, если принять это определение, начиная со второй половины XIX в., проистекает дальнейшая и окончательная эволюция понятия *мимесиса*, как ее раскрывает Ив Мишо в «Истории тела», о которой мы говорили в первой части нашего исследования: примат *эстетиса*, т.е. ощущения, затем способа существования и, стало быть, в последней инстанции, самого *эстета* (в первых рядах эстетов располагаются как раз те, кого мы здесь обозначаем термином «денди»), над *поэзисом*, т.е. над *художником* как умением, хотя, конечно, благородным!

Кроме того, в аналогичной перспективе тонкий интерпретатор Кьеркегора Шарль Ле Блан совершенно прав, когда говорит, что экзистенциализм (с такими его понятиями, как, например, «ангажированность» по отно-

---

<sup>65</sup> *Somville P. Mimesis et art contemporain. Paris: Vrin, 1979, p. 8–9 (Essais d'art et de philosophie). Nouvelle édition: Bruxelles; Liège: Pierre Mardaga, 1997.* По поводу важного, но текучего понятия мимесиса см. также превосходные, революционные и почти авангардистские для эпохи их появления (1970–1977) работы «Группы μ» (Центр междисциплинарных исследований по поэтике, эстетике, лингвистике и семиотике, в который входят такие исследователи, как Жак Дюбуа, Франсис Эделин, Жан-Мари Клинкаенберг, Филипп Менге, Франсис Пир и Аделен Тринон, все из Льежского университета) и в особенности два их основных произведения, озаглавленных соответственно «Общая риторика» (1970, русск. пер.: М., 1985) и «Риторика поэзии» (1977).

шению к христианской вере или «свобода» по отношению к экзистенциальному выбору) «задается вопросом о способе существования человека в мире»<sup>66</sup>. И с такой же пронизательностью, по примеру других мыслителей-марксистов, таких, как Эрнст Блох и Дьёрдь Лукач (в его «Теории романа», опубликованной в 1920 г.), Ле Блан добавляет, имея в виду Теодора В. Адорно с его настойчивым стремлением видеть в кьеркегоровской теории трех стадий человеческой жизни диалектический процесс в действии: «Итак, у Кьеркегора важно не христианство, но сам процесс, *христианское становление*: как люди становятся христианами; как и чрезвычайная требовательность христианской веры и христианского идеала может обрести форму и выражение в жизни человека, охваченного и преследуемого Воплощением»<sup>67</sup>.

Это всеохватное понятие «диалектической теологии», если применить здесь весьма справедливое и прекрасное выражение таких христианских мыслителей, как Карл Барт и Рудольф Бультман (а также Пауль Тиллих – его «Теология культуры» весьма известна – и Мартин Бубер), очень пространно комментирует не менее осведомленная Франс Фараго в работе «Понять Кьеркегора», опосредуя эту самую ссылку тем, что и сам датский философ в его работах «Объяснение моего творчества» и «О моем писательском труде» называл «христианским становлением», намереваясь тем самым прояснить истинную и конечную цель его философии – «христианское становление».

Между тем остается узнать, возвращаясь к теме, которая интересует нас более конкретно (в данном случае – тонкое, но отчетливое различие в отношениях, существующих между эстетом и художником), почему при таком мировоззрении (*Weltanschauung*, если использовать выражение Шеллинга из его вышедшей в 1800 г. «Системы

---

<sup>66</sup> *Le Blanc Ch.* Kierkegaard. Paris: Les Belles Lettres (Figures du savoir), 2005, p. 126.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 136.

трансцендентального идеализма») эстет, воспринимаемый таким образом будет в интеллектуальном отношении – по крайней мере, в теории – выше художника. Ответ дать легко, раз и навсегда: потому что – в противоположность художнику, погруженному в сырой материал своих ощущений – только эстет, будучи созерцательно отделенным от материальности собственных чувственных данных, может сублимировать или трансцендировать, одухотворять или концептуализировать свои ощущения; и как раз «только в *понятии*», как утверждал еще Гегель в «Предисловии» к «Феноменологии духа»<sup>68</sup>!

Впрочем, это означает лишь сделать эстета – и с тем большим основанием денди, как эстета высшего типа, живущего на границе между душой и телом – тем более близким к тому, к чему стремился даже Гегель: как через эту эстетическую «десубстанциализацию» достичь идеального приближения, если не к абсолютному духу, то, по крайней мере, к духу, непосредственно присутствующему, к парадигме ощутимого сознания, которую мы рассматривали выше.

### 3. Теория трех стадий: качественная диалектика

Итак, именно от Кьеркегора, самого эстетского из философов XIX в., и, в частности, от его теории трех стадий развития человеческого существования необходимо отправляться, прежде чем переходить к Ницше, чтобы понять в глубинном измерении – так и хочется сказать «диалектически» возвращаясь к Гегелю, – этот статус художника, ставшего в равной мере и эстетом, благодаря своему образу жизни еще больше, чем благодаря своему таланту.

Если говорить очень точно, то 20 февраля 1843 г. в Копенгагене вышло первое великое произведение Кьеркего-

---

<sup>68</sup> Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа, с. 6.

ра – «Или – или». Оно вышло под псевдонимом «Виктор Эремита», и, по словам самого Андерсена, его можно назвать демоническим. Именно в этой книге Кьеркегор впервые излагает теорию трех стадий (эстетической, этической, религиозной), как «Этапов на жизненном пути» – так он назовет одно из следующих эссе, вышедшее двумя годами позже (1845).

Что это означает конкретно? Фритьоф Брандт, один из лучших интерпретаторов Кьеркегора, профессор философии в Копенгагенском университете, дает нам сразу и в высшей степени ясное, и очень лаконичное толкование этому в исследовании, написанном в 1942 г. и служащем предисловием к французскому переводу книги «Или – или».

То, что Кьеркегор, делая здесь акцент на первых двух стадиях (эстетической и этической), высказывает по существу, не вступая в дебаты, в которых, как мы видели, он противопоставляет себя Канту (а именно, его «Критике способности суждения»), а затем Гегелю (в особенности его «Эстетике»), – это то, что Кьеркегор называет также «скачком» (понятие, которое Ханс Георг Гадамер, слегка модифицировав, перенесет в свою герменевтику) от одной стадии к другой. Этот скачок осуществляется в развитии человеческого существования согласно реальному порядку следования, или, точнее говоря, в ходе психофизиологического процесса, с хронологической точки зрения и согласно обстоятельствам, применимого к жизни всякого индивида, хотя этот индивид всегда может отказаться, если он сущностно *свободен*, от приверженности к любому из трех экзистенциальных этапов.

Итак, первая из этих стадий – «эстетическая», ставящая во главу угла *прекрасное* в ущерб благому и истинному – хронологически соответствует молодости, возрасту удовольствий и наслаждений, когда живут мгновением, помимо каких бы то ни было моральных соображений. Вторая из этих стадий – «этическая», ставящая во главу угла *благое*

в ущерб прекрасному и истинному – хронологически соответствует зрелому возрасту, периоду, когда осознают моральные ценности, когда с течением времени строится социальная и семейная жизнь. Третья из этих стадий – «религиозная», ставящая во главу угла *истинное* в ущерб прекрасному и благому – хронологически соответствует тому возрасту (зрелости, а потом и старости), когда ввиду неминуемого приближения смерти или возможной угрозы болезни обдумывается смысл жизни в соответствии с идеей вечности (а уже не мгновения и даже не длительности), т.е., в конечном счете, самого Бога.

Что же касается причины «скачков» между этими тремя стадиями, последовательных, но не обязательно универсальных, поскольку они соотносятся с характером каждого индивида, то она находит психо-физиологическое объяснение в этапах, которые сами по себе являются промежуточными: в стадии «иронической», позволяющей осуществить переход между стадиями «эстетической» и «этической», и в стадии «юмористической», позволяющей перейти от «этической» стадии к «религиозной», – главному и последнему этапу, что Кьеркегор определяет в ранее упомянутой работе 1845 г. через критический намек на «знание, [которое] должно пройти мучительно долгий путь», о нем в предисловии к «Феноменологии духа» говорил Гегель как о «жизненном пути». Итак, что касается этих двух промежуточных стадий, какими в рамках этого экзистенциального процесса являются ирония и юмор: «Есть три сферы существования: эстетическая, этическая и религиозная»<sup>69</sup>, – уточняет Кьеркегор в «Постскриптуме к философским крохам». Именно эту теорию трех стадий, отделенных друг от друга абсолютным и необратимым разрывом, Жан Валь в «Этюдах о Кьеркегоре» обозначает как «качественную диалектику», уточняя здесь мысль Адорно.

---

<sup>69</sup> Kierkegaard S. Post-scriptum aux miettes philosophiques. Paris: Gallimard, 1989, p. 339.

Остается прояснить реальное и глубинное значение, по меньшей мере, эллиптического, если не загадочного заглавия, каким является «Или – или»; впрочем, некоторые предпочитают переводить его – и не без причины – как «Альтернативу». Окончательное объяснение состоит в том неоспоримом факте, что всякий человек в рамках упомянутого эволюционного процесса в определенный момент жизни бывает автоматически подведен к тому, чтобы *сделать выбор*, конечно же, свободно, но, тем не менее, когда одно исключает другое, и без того, чтобы существовала возможность синтеза и даже компромисса между двумя различными концепциями существования – эстетической и этической... и поэтому побеждает последняя, религиозная.

Это объяснение необходимо, но все-таки недостаточно, так как, уловив экзистенциальную движущую силу этого процесса в хронологическом порядке, необходимо также понять, как работает – на сей раз в строго философском плане – сочленение этих трех последовательных стадий развития человеческой природы или, точнее говоря, индивида как такового. Здесь-то и находится Гордиев узел – сложность и глубина мысли Кьеркегора!

Таков философский путь, итог которому мы могли бы сейчас подвести, разумеется, пока еще весьма схематически, в вынужденно ограниченном контексте данного исследования и, прежде всего, сталкиваясь с возможностью тройкового рода отношений; кьеркегоровский экзистенциализм ставит перед ними всякого индивида от молодости до зрелости: это, во-первых, отношения с миром (эстетическая стадия); во-вторых, отношения с самим собой (этическая стадия); в-третьих, отношения с Богом (религиозная стадия). Что же касается этой тройкой функции отношений, она сама осуществляется, главным образом, через три следующих типа основополагающих экзистенциальных ситуаций: ситуацию *страха*, возникшую в отношениях индивида с миром (такова тема эссе «Понятие страха», написанного в 1844 г., в год, когда родился Ницше); ситуацию *отчаяния*,



возникшую в отношениях индивида с самим собой (это тема «Трактата об отчаянии», называемого также «Болезнь-к-смерти» и опубликованного в 1849 г.); ситуацию парадокса, возникшую из непропорциональных и неравных отношений, которые индивид поддерживает с Богом (вот тема написанного в 1843 г. эссе «Страх и трепет», относительно которого Кьеркегор полагал, что оно обеспечит ему бессмертие в глазах потомства).

Таким образом, философское творчество датского мыслителя можно подразделять, и даже фрагментировать – в той мере, в какой оно основывается на диалектическом процессе, как справедливо утверждал Адорно в своем «Кьеркегоре», и что доказывается его важнейшим произведением «Или – или» (вышедшим, как уже было сказано, в 1843 г.). Первая часть (куда как раз и включен знаменитый «Дневник обольстителя») посвящена *эстетической* стадии, а вторая – стадии *этической* (тогда как *религиозная* стадия разрабатывается в независимой, но столь же основополагающей книге «Страх и трепет»).

#### 4. Эстетический гений

Учитывая сказанное, если иметь в виду тему нашего исследования, наш анализ отныне сконцентрируется единственно на эстетической стадии – той, где экзистенциальные отношения индивида оказываются наиболее конфликтными, а то и противоречивыми, потому что эстетическая стадия трактует отношения между молодостью и миром.

Между тем приведем несколько кратких соображений исторического и биографического порядка, предварительно касающихся автора книги «Или – или», протестанта, близкого к пиетизму и лютеранству. Эти соображения относительно философа, искушенного в теологии, тем более важны, что отмеченные «этапы на жизненном пути»

фактически объединяются с путями его собственной экзистенциальной и в данном случае даже интеллектуальной, а то и духовной биографии.

То, что на Кьеркегора, мыслителя, склонного к меланхолии – поскольку он получил воспитание в суровой атмосфере семьи своего скромного, но строгого отца, – во время его пребывания в Берлине (с октября 1841 г. по март 1842 г., когда он вел праздный и беспорядочный, богемный образ жизни) произвели сильное впечатление лекции Шеллинга, в которых тот исповедовал философию индивидуалистического типа (так называемую «позитивную»), утверждая, в противоположность картезианскому *cogito* (так называемой «негативной» философии), примат существования над сущностью, – хорошо известно, и даже до такой степени, что сегодня многие справедливо видят в нем отца экзистенциализма – будь то христианского (как у Габриэля Марселя, Жака Маритена и основателя персонализма Эмманюэля Мунье) или атеистического (как у Жан-Поля Сартра и Мориса Мерло-Понти, автора такого философского шедевра, как вышедшая в 1945 г. «Феноменология восприятия»)\*. Аналогичным образом творчество Гегеля, памятником которого является «Феноменология духа», несмотря на расхождения с произведениями Шеллинга, представляет собой, наряду с «Фаустом» Гёте и «Балладами» Шиллера (которые Кьеркегор читал после столь же внезапного, сколь и окончательного разрыва со своей невестой Региной), модель немецкого романтизма *par excellence*.

Ведь на самом деле, чтобы понять в глубинном измерении эстетику Кьеркегора, следует исходить из *трансцендентального* идеализма, философской матрицей которого служит немецкий романтизм. Что же это фактически означает? Это означает, что именно в *критическом* идеализме, самый знаменитый представитель которого – Иммануил Кант, и надо черпать, как подход к ответу, первый элемент объяснения творчества Кьеркегора.

---

\* Русск. пер.: СПб., 1999.

Так, с точки зрения Канта, как и с точки зрения того, что мы обычно называем «*Aufklärung*» [нем. – Просвещение. – *Прим. пер.*] (для философии Просвещения, современником которого был Кант), разум не может объяснить тотальность в целом, что столь же мастерски, сколь и окончательно установлено в «Критике чистого разума» (где Кант анализирует как раз возможности и границы рационализма, будь то картезианского, Спинозистского или Лейбницеанского). Именно это означает, к примеру, тот несомненный факт, что познание подлинной и окончательной сущности вещей (*ноумена*, или «вещи в себе», как его ядра) разуму не поддается, и что лишь их чувственное проявление (феномен) умопостигаемо (посредством таких априорных форм чувственности, как пространство, выводимое из восприятия внешнего мира, и время, выводимое из внутреннего мира – а затем главным образом посредством рассудка). Следовательно, то, что реальность в целом не может выражаться в чувственных и логических категориях знания, что также доказывается тем неоспоримым фактом, что этот самый разум может в начале процесса воспринимать ее лишь *аналитически*, т.е. разделяя ее, но никогда не воспринимает ее *синтетически* – ведь только так, сначала восстановив его, можно уловить внутреннее единство целого.

Как раз здесь мы видим фундаментальное расхождение, которое возникает у Канта со всем немецким романтизмом; главным образом, в лице Гегеля, но также и Кьеркегора (см. в связи с этим необходимое, хотя сегодня и слегка устаревшее «Введение в чтение Гегеля» Александра Кожева, вышедшее в 1947 г.). Потому что для Гегеля, посредством того, что он называет, следуя здесь самой терминологии своей «Феноменологии» (правда, иногда текучей, так как в определенных местах она оказывается гибкой), «наличным бытием духа» (т.е. «чувственным сознанием»), или, некоторым образом, если выражаться на обыденном языке, чувством), – а не посредством разума (даже если,

по словам Канта из его первой «Критики», это всего лишь «объединяющий принцип», а не «конституирующая способность», поскольку основная роль рассудка в теории познания состоит в том, что его первичным материалом являются чувственные данные мировосприятия через пространство-время) можно подходить к субстанциальному единству реального, и, отправляясь от этого, к его собственной тотальности и тем самым схватывать это единство скорее синтетически, нежели аналитически (хотя и аналитический, и синтетический методы способствуют диалектическому видению вещей и необходимы для познания).

В этих условиях остается узнать, в каком типе человеческого опыта – для философского романтизма – проявляется «чувство». Ответ столь же ясен, сколь и логичен: именно в *эстетическом опыте!* Отсюда – в качестве заключения – следует, что понятие вещей рассматривается уже не под углом зрения одного лишь *разума*, а под углом зрения духа, сразу и более возвышенным, и более объединяющим, рассматривается их *форма*.

Какой отсюда следует вывод? Именно склонность через полноту и истину чувства вступать в отношения с идеальным единством мира – по словам Кьеркегора, эта склонность образует «эстетическую стадию» – философский романтизм отныне ставит в привилегированное положение на экзистенциальном пути человеческого существа в его полной и целостной индивидуальности: «наличное бытие духа», о котором Гегель говорил выше, а эстет Кьеркегор строит на этом первом уровне опыта его наиболее гениальную часть, поскольку именно здесь, по словам романтиков (от Лессинга до Новалиса, от Шеллинга до Гёльдерлина, от Фихте до Винкельмана, от Шиллера до Гёте и от Рюккерта до Гейне), располагается чувственная фигура «гения» *par excellence* (которая лишь отдаленно напоминает ту, что определил Кант в параграфах 46–50 «Критики способности суждения» в его собственной теории гения)!

И все-таки, по-видимому, – и это, несомненно, менее известная историческая деталь – на автора «Или – или» повлиял мыслитель, гораздо менее знаменитый и почитаемый, чем эти великие предшественники, и гораздо более определенным образом, в частности, тем, что в первой части его книги определено с помощью такого чисто кьеркегоровского неологизма, как *эстетизм*: Генрих Густав Хото, прилежный ученик Гегеля и не менее усердный издатель первого немецкого издания его «Эстетики», но, прежде всего, столь же плодовитый, сколь и эрудированный автор блестящего и насыщенного фактами эссе под названием «Об изучении жизни и искусства» (*Vor Studium für Leben und Kunst*), вышедшего на языке оригинала в 1835 г. и занимавшего почетное место в личной библиотеке Кьеркегора.

Для интенсивной, но короткой жизни датского философа этот эпизод не является незначительным, скорее, наоборот! Ведь так, через чтение Хото, Кьеркегор позаимствовал у Лессинга, одного из главных авторитетов посткантианского идеализма в сфере эстетики, центральный для себя тезис, согласно которому искусство может репрезентировать лишь то, что соотносится с категориями пространства, а не времени. И, выявив три основных двигателя (случайность, предлог, причина) художественного творчества, Кьеркегор пытается определить, вставляя их в рамки исторического контекста, характеристики великих произведений классического искусства (включая греческую архитектуру) от живописи до скульптуры и от музыки до литературы (прозы и поэзии). Именно в ходе этой аргументации, которую развертывает «Или – или» (особенно части, озаглавленные «Спонтанные эротические этапы», а также «Отблеск античного трагизма на современности»), Кьеркегор, опираясь здесь на «Поэтику» Аристотеля, чтобы тем успешнее впоследствии ее опровергнуть, освоил тему, дорогую Гегелю, по мнению которого этим произведениям свойственны единство и глубина идеи, а также и формы. Доказательство этому, по словам автора «Эстетики», – тот

факт, что, если между ними установить иерархию, то их можно будет классифицировать сообразно двум степеням абстракции: средства воплощения или идеи. Что касается Кьеркегора, то, как показывает превосходный и проницательный анализ моцартовского «Дон Жуана», которым он занялся, исходя из отмеченных предпосылок, в части «Или – или», озаглавленной «Музыкальный эротизм», именно этому последнему способу классификации Кьеркегор отдает предпочтение.

## 5. Музыкальная эротика «Дон Жуана»: Моцарт глазами Кьеркегора

Дело в том, что парадигмой этой теории эстетического гения, еще более, чем гения художественного, служит для Кьеркегора великая опера Моцарта «Дон Жуан» (или «Наказанный развратник»), либретто которой, как ни парадоксально, было написано аббатом, Лоренцо Да Понте, а один из ее основных источников – «Дон Жуан» Мольера. Здесь в музыкальной эротике выражена самая что ни на есть абстрактная идея, идея субъективной чувствительности и возвышенной индивидуальности – именно здесь, на уровне объективного и универсального принципа, заключается условие всякого интерсубъективного (в гуссерлианском смысле термина) понимания, а, стало быть, сама сущность искусства.

Отсюда и вытекает в высшей степени характерное для Кьеркегора понятие чувственной гениальности, лучшим средством передачи которой, по примеру упомянутой моцартовской оперы<sup>70</sup>, является музыка!

Конечно, здесь мы не будем входить ни в детали, ни в сложности этого глубокого и разностороннего анализа трагического моцартовского героя, который, будучи виновным

<sup>70</sup> Примечательный анализ «Дон Жуана» Моцарта см.: *Kierkegaard S. Les étapes érotiques spontanés ou l'érotisme musical // Kierkegaard S. Ou bien... Ou bien... Paris: Gallimard, 1943, p. 39–105.*

в самых тяжких грехах плоти (даже если плоть, в конечном итоге, стала «печальной», как говорит Малларме в «Морском бризе»), и отказавшись покаяться после многочисленных увещаний Статуи командора (аллегория если не Бога, то, по меньшей мере, совести), оказался низвергнутым в ад (см. в этой связи также прекраснейшее стихотворение Бодлера из «Цветов зла» – «Дон Жуан в аду»). Так что, для завершения этого краткого рассмотрения, пусть нам пока позволят добавить, что если опера «Дон Жуан», согласно признанию самого Кьеркегора, является шедевром Моцарта, по крайней мере, в чисто эстетическом плане (а, следовательно, помимо строго формального аспекта), то объясняется это тем, что «чувственная гениальность», присутствующая в этой опере, по словам самого автора «Или – или», рассматривалась как уже подготовленная на двух предварительных этапах творчества того же композитора, хотя они тоже были исключительно важны. Что это за этапы? Вот ответ:

1) «Свадьба Фигаро», где фигура пажа Керубино символизирует желание, но желание, пока еще не пробужденное для самого сознания; на этом первом этапе здесь всего лишь предчувствие, как чисто внутренняя, пока еще смутная и неопределенная эмоция;

2) «Волшебная флейта», персонаж которой птицелов Папагено на этом втором этапе воплощает пробуждающееся желание; желание, теперь символизирующееся очаровательным и фривольным, легким, но частым для этой оперы звучанием флейты;

отсюда, как мы уже указывали, следует последний этап:

3) «Дон Жуан» Моцарта, где мужская фигура, по словам Кьеркегора, представляет «голос чувствительности, пронизывающей желания женственности». На этом третьем, и последнем этапе, воспринимаемом как наиболее полное свершение эстетической стадии, как раз и рождается тематика обольщения. А как? С помощью качеств,

присущих как раз телу (мы могли бы их здесь назвать *искусственными*, в противоположность *естественным*)\*.

Итак, с полным правом Шарль Ле Блан в кратком, но емком исследовании Кьеркегора может утверждать, что отсылки к музыке – в том, что касается автора «Или – или», «чрезвычайно характерны для эстетизма, и, в первую очередь, для Дон Жуана»<sup>71</sup>. И – всегда в равной степени осведомленный – Ле Блан тотчас добавляет, согласуясь здесь (поскольку здесь он тоже говорит о «спиритуализации плоти», пусть даже в этом случае она «несчастливая») с нашим собственным тезисом по вопросу о единстве души и тела у такого возвышенного эстета, как денди: «Испанец-обольститель, покоривший много женщин, мыслитель и стратег эротического желания, празднует, в конечном итоге, несчастную спиритуализацию плоти. Моцарт понимал это, ведь его музыка драматизирует эфемерность чувственности, мимолетное мгновение поцелуя или любовного экстаза»<sup>72</sup>. И в заключение, тоже совершенно справедливо, Ле Блан говорит: «Жить лишь ради мгновения – одна из характеристик эстетической стадии!»<sup>73</sup>.

Франс Фараго, аналитическую проницательность книги которой «Понять Кьеркегора» мы уже отмечали, тоже говорит именно это, потому что и она считает Дон Жуана «архетипом эстетика». И это заслуживает тем большего внимания, что она цитирует по этому поводу утверждения самого Кьеркегора: иногда он немного ими злоупотребляет, а иногда они бывают даже горестными, потому что он сформулировал их, уже пройдя «этическую стадию», а, значит, окончательно преодолев «стадию эстетическую», и придя к «стадии религиозной». Итак: «Дон Жуан – это образ, возникающий в игре многочисленных случайностей,

---

\* На самом деле опера «Дон Жуан» была написана Моцартом в 1787 г., а «Волшебная флейта» – в 1791. Это одно из последних произведений Моцарта.

<sup>71</sup> *Le Blanc Ch. Kierkegaard*, p. 55–56.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>73</sup> *Ibid.*



подобных “барашкам” на поверхности моря, которые на мгновение формируют пространство с едва намеченной формой: это личность без персональности, она лишь слегка касается жизни. Переменчивая подвижность моря здесь представляет собой метафору эстетической, необдуманной жизни: вся она – струение и бурление. Неопределенная чувственность есть сфера неуловимой подвижности, которую не могут адекватно зафиксировать ни один образ, ни один аспект, но может выразить лишь музыка, потому что музыка располагается по ту сторону репрезентации, в ней накапливается внеисторическая сущность желания, обреченного на повторение»<sup>74</sup>, – писал, в то же время спасая музыку (в данном случае, моцартовскую), Кьеркегор.

Стало быть, здесь кроется столь же сущностная, сколь и экзистенциальная двойственность «эстетического»: прочтем этот последний текст Кьеркегора, потому что автор непрестанно колеблется между вечным и эфемерным, чтобы не сказать – между божеством (Богом) и дьяволом (Сатаной), если он не может решиться на то, чтобы оставить «эстетическую стадию», преобразовав тем самым свою жизнь, по примеру «Дон Жуана» Мольера и еще больше – «Дон Жуана» Моцарта, в то, что Кьеркегор полуиронически и полуюмористически (в соответствии с природой отмеченных им промежуточных стадий) называет «трагической шуткой»!

Кроме того, с этой, столь же драматической фигурой денди, по Бодлеру, уже рассматривавшейся в первой части нашего исследования, взяв чисто этические термины из книги «Моя обнаженная душа», где речь идет о двух «одновременных», хотя и противоположно направленных «просительствах», какими являются стремление к «благу» и «злу», Франс Фараго в ее собственном рассмотрении эстетической стадии весьма справедливо сопоставляет эстета у Кьеркегора (хотя мы и склонны поставить ей в упрек в этом очень точно написанном разделе некоторые

---

<sup>74</sup> Kierkegaard S. Œuvres complètes. 20 vol. Vol. 1. Paris: Éd. de l'Orante, 1966–1984, p. 85.

слишком морализаторские ценностные суждения, как таковые, по правде говоря, мало достойные той понятийной нейтральности, на какую теоретически должен претендовать всякий философский анализ). Она пишет: «Итак, эстетическая стадия оставляет индивида в тупике, обрекая его на отчаяние. Денди – а мы знаем, что Кьеркегор пытался играть в денди, – это человек крайностей, который прячет свою неуверенность в жизни под изысканной внешностью, под пустой наружностью. На самом деле это человек пресыщенный, дезориентированный, который скрывает свое отчаяние, совершая нечто вроде бегства вперед, смертоносное запирательство. Эстет, жертвующий всем ради непосредственного удовольствия, на самом деле живет в печали»<sup>75</sup>.

Это во всех пунктах обоснованное сравнение (правда, помимо высказанных оговорок), *mutatis mutandis* [лат. – со всеми соответствующими поправками. – Прим. пер.] Адорно объединяет с тем, что уже было высказано в связи с существующим сходством между бодлеровским и кьеркегоровским денди в главе из своего «Кьеркегора», тоже совершенно адекватно названной «Эстетизм», утверждая, что «даже горизонт воображаемого того времени, о котором резко высказывается Кьеркегор, предстает как горизонт литературного эстета: не столько позднего немецкого романтизма, сколько Бодлера. <...> Аналогия может завести еще дальше <...>. Кьеркегор, возвращаясь к периоду “Или – или”, фактически сделался *фланером* и, таким образом, придал образу собственной личности физическое сходство с бодлеровским образом денди»<sup>76</sup>!

---

<sup>75</sup> Farago F. Comprendre Kierkegaard, p. 101.

<sup>76</sup> Adorno T. Kierkegaard. Construction de l'Esthétique, p. 21–22. Необходимо отметить, что это выражение «фланер», рядом с которым стоит слово «денди», употребляется и Оскаром Уайльдом в «De Profundis»: «Я забавлялся тем, что был фланером, денди, щеголем», – признается он из Редингской тюрьмы.

Но вернемся к двум «одновременным», хотя и противоположным «просительствам», о которых нам сообщает и Сартр в своем «Бодлере» (ибо здесь «нерв» нашей темы, коль скоро она действительно соотносится с эстетикой души и тела, реализующейся в денди): теперь необходимо изучать эту основополагающую амбивалентность эстета – пусть даже гениального – которая творит как метафизический *страх*, так и метафизическое отчаяние.

Между тем остается предварительно узнать, в чем точные характеристики того типа *соблазнения*, о котором говорит нам в своем описании эстетической стадии Кьеркегор. Кроме того, к подробному и пронизательному анализу его подлинной природы он приглашает нас как раз в части книги «Или – или», озаглавленной «Дневник обольстителя» и представляющей собой дневник героя, воплощенного в этом эпистолярном романе в фигуре Йоханнеса, в легендарном образе, создавая который, Кьеркегор вдохновлялся различными литературными и музыкальными персонажами. В первом ряду этих персонажей, кроме мольеровского и моцартовского Дон Жуана, – Дон Жуан Байрона. К ним, разумеется, следовало бы добавить, воздавая ему должное, фигуру Казановы, умный и рафинированный образец распутства в век Просвещения; его знаменитые мемуары оказали значительное влияние – в эпоху этого бесстыдного, но утонченного венецианца – на культурные общества всей Европы, в том числе, разумеется, и Франции, и особенно – на наиболее элегантные и ученые парижские салоны, ведь даже сами энциклопедисты (Дидро, д'Аламбер, Кондильяк, Монтескье, Кондорсе, Мариво и Вольтер) не посещали бы их с такой прилежностью (как сообщает об этом, издаваясь, Шамфор в «Характерах и анекдотах»), если бы не напыщенная, а иногда и страстная преданность некоторых придворных.

## 6. Миф «Дон Жуана» Моцарта: желание и темпоральность

Как бы там ни было, невозможно уловить реальное и глубинное измерение Йоханнеса, обольстителя в человеческом плане, предварительно не совершив короткое, но определяющее возвращение к концепции Хото и Лессинга к концепции желания в ее отношении к Времени.

Ведь если справедливо, что неодолимая сила желания основывается на том факте, что его утоление всегда мгновенно, а его исполнение не требует никакой подготовки, то дело здесь в том, что желание как таковое, по определению, ускользает, как если бы его осуществление было связано с его собственным угасанием, которое, в сущности, протекало одновременно с его собственным исчезновением, т.е., в конечном итоге, с его смертью.

И дело обстоит именно так, поскольку это эфемерное и всегда с необходимостью растворенное во времени желание, это фатальным образом сиюсекундное удовольствие и это обязательно преходящее сладострастие, как эстетическое предвосхищение Кьеркегором того, что Хайдеггер, столетием позже в онтологии, представленной в «Бытии и Времени» (*Sein und Zeit*) – назовет «бытием-к-смерти», парадигмой человеческой конечности, как говорится о ней в аналитике *Dasein*, в параграфах 46–53 первой главы («Возможное бытие-целым *Dasein* и бытия-к-смерти») второго раздела («*Dasein* и темпоральность») его первой части («Интерпретация *Dasein*, центрированная вокруг темпоральности и объяснение времени как трансцендентального горизонта вопроса о бытии»).

Отсюда – как у Кьеркегора, так и у Хайдеггера – важность, придаваемая в метафизическом плане понятию страха, а вслед за ним – и понятию отчаяния, поскольку, как в случае со знаменитым пирожным «мадлен» Марселя Пруста из «Поисков утраченного времени» (1913–1922), осознание этой всегда грозящей потери – неизбежной смерти самого

желания по мере его постепенного исполнения – как раз и вызывает у человека страх и отчаяние, через ностальгию, которая тогда неизбежно прорывается в его чувственную сферу: Кьеркегор осуществил синтез этих двух состояний души после того, как сделал их психофизиологическим субстратом условий человеческого существования на эстетической стадии, назвав «болезнью-к-смерти».

Впрочем, английский романтизм в лице таких болезненно рафинированных поэтов, как Китс, Шелли, Вордсворт, Суинберн, Йейтс, Шеридан, Байрон или Уильям Блейк, не говоря уже о том несравненном денди, каким был Оскар Уайльд, не обманывался относительно этого, так как называл «черным юмором», синонимом траура в *душе*, меланхолию, а это, *mutatis mutandis*, синоним сплина (в бодлеровском смысле), как заметил Роберт Бёртон (1577–1640), английский ученый из Оксфордского университета, в знаменитой «Анатомии меланхолии», которая считается наилучшей энциклопедией по этим вопросам<sup>77</sup>. Здесь мы вспомним о знаменитом выводе Уолтера Пейтера из «Исследований по истории Ренессанса» (1873): «Впечатления индивидуального духа, которым и ограничивается наш опыт, склонны постоянно улечиваться; каждое из них ограничено временем <...>, делимым до бесконечности <...>; вся их действительность длится лишь мгновение, которое исчезает, когда мы пытаемся уловить ее <...>. Вот к чему сводится реальность нашего опыта: <...> это краткая вспышка некоего впечатления, которая сохраняет в состоянии эфемерного следа ощущение поглощенных моментов»<sup>78</sup>. Что же касается самого Кьеркегора, то он говорил именно о «рефлексии над горем», о смеси одинокого отчаяния и вытесненной чувственности – как в «Фаусте»

---

<sup>77</sup> На эту тему см. также очень хорошую антологию: *Dandrey P. Anthologie de l'humour noire (Écrits sur la mélancolie, d'Hippocrate à l'Encyclopédie)*. Paris: Gallimard, 2005.

<sup>78</sup> *Pater W. Essais sur l'art et la Renaissance*. Paris: Klincksieck, 1985, p. 48–49.

Гёте – для характеристики этой основополагающей, но печальной черты человеческой души.

Итак, теперь мы лучше поймем, почему музыка оперы «Дон Жуан» Моцарта как нельзя лучше иллюстрирует для Кьеркегора драму Йоханнеса, сразу и как эстета, и как обольстителя. Ведь если верно, что всякой чувственности, плотской, или сладострастной, всегда суждено исчезать во времени, то еще более верно, что как раз в этом – сама сущность музыки, каждая из нот которой должна с необходимостью умереть, чтобы дать рождение следующей (что восхитительно подчеркивает еще и Пруст в «Поисках», вставив туда знаменитую сцену с Вентейлем\*), и музыка лучше всего символизирует чувственность посредством этого исчезновения!

Отсюда, исходя из аналогичных соображений, следует мастерское описание «Дон Жуана» Моцарта, которое делает Кьеркегор в философском шедевре «Или – или» (его соответствием у Ницше будут комментарии о прелюдии к вагнеровским «Мейстерзингерам»): трагическое бытие, как у всякого эстета с темпераментом распутника, прикованное к постоянному, но не вечному, исчезновению чувств как бы в непрестанном убегании вперед, «совершенно так же, как музыка, о которой можно сказать, что, как только она перестает вибрировать, она заканчивается и возрождается лишь в момент, когда начинает вибрировать вновь».

Впрочем, именно это в очередной раз очень хорошо высветила Франс Фараго (и на сей раз мы не можем высказать ни малейшей оговорки относительно ее интерпретации), когда написала портрет кьеркегоровского «эстетика», делая, впрочем, краткий намек на «Поиски утраченного времени» Пруста: «Желая жить в мгновении – в чисто эмпирическом смысле термина, – овладевая добычей, которую может до-

---

\* Соната для скрипки и фортепиано Вентейля (композитор-герой эпопеи Пруста) – один из главных сквозных лейтмотивов «Поисков». Она представляет собой недостижимый творческий идеал, будящий творческое воображение автора-героя.

ставить ему каждый случай, он становится охваченным мимолетностью, которая отрицает захват, и потому он вынужден припоминать прошлое. Но воспоминание отнюдь не объединяет “Я”, оно продолжает “расшатывать” его, раздирает его, при этом подчеркивая дискомфорт из-за обращения времени. Воспоминание – в поисках утраченного времени – на самом деле внутренне противоречиво: оно стремится восстановить непосредственность переживаемого мгновения, продолжая быть обдуманым действием. Стало быть, воспоминание создает разрыв между настоящим и прошлым, а потому меланхолия, состояние скорби – не только по минувшему прошлому, но и по переходящему настоящему – принуждает будущее быть, в свою очередь, лишь прошлым»<sup>79</sup>, – пишет она с редкой пронизательностью в книге «Понять Кьеркегора».

В своем «Кьеркегоре» Шарль Ле Блан, которого мы здесь в очередной раз соотносим с Франс Фараго, говорит то же самое. И даже кое-что добавляет на эту тему, а именно – кьеркегоровский анализ «Дон Жуана» Моцарта и, параллельно, «Фауста» Гёте, который он непосредственно цитирует в своем эссе.

Так, комментируя прежде всего психологическую позицию, эмоциональную натуру, а также поведение Дон Жуана как обольстителя, он говорит: «*Жить лишь ради мгновения* – одна из характеристик эстетической стадии. Эстет, живущий в свое удовольствие, вынужден – *ведь удовольствие кратко, а муки длительны* – непрерывно искать новые удовольствия, как Дон Жуан, который сначала испытывает наслаждение с одной женщиной, а затем его неодолимо тянет к другой – и так далее. Он их не выбирает, он не производит отбор той или иной, имея в виду какое-то качество или особую физическую утонченность»<sup>80</sup>. Это Ле Блан пишет в начале книги, а затем иллюстрирует прямой цитатой из Кьеркегора, взятой из великолепного

---

<sup>79</sup> Farago F. Comprendre Kierkegaard, p. 101.

<sup>80</sup> Le Blanc Ch. Kierkegaard, p. 156.

текста, озаглавленного «Очертания теней», который входит в первую часть «Или – или»: «Каждая девушка для Дон Жуана – обыкновенная <...>; но объектом желания Дон Жуана является не исключительное, а обыкновенное: то, что у нее есть общего со всеми женщинами».

Однако по месту и почет. Ведь Франс Фараго в значительной степени черпает вдохновение у Жана Валя, а тот впервые в истории современной философии раскрыл этот квази-прустовский аспект у Кьеркегора – аспект темпоральности в ее соотношениях не только с желанием, но и с реальным вообще. К тому же, одну из прекраснейших глав своих «Исследований Кьеркегора» Жан Валь, парафразируя здесь название прустовского шедевра, озаглавил: «Покоряя утраченное время». И действительно: «Какими должны быть отношения индивида с реальным? Какими должны быть его отношения с временем? Вот две проблемы, которые Кьеркегор ставит в “Страхе и трепете”. Эти проблемы тесно связаны между собой, а также с самой жизнью Кьеркегора»<sup>81</sup>, – пишет он там весьма недвусмысленно.

Итак, Дон Жуан, но также и Фауст, как показывает Шарль Ле Блан, через это столь же болезненное, сколь и острое осознание ими пределов собственного интеллекта и человеческой конечности (а именно в этом, как мы знаем, и состоит глубинный смысл знаменитого изречения Сократа: «Познай самого себя» – первого и единственного наставника датского философа), уподобляет их друг другу, как делает, впрочем, и Кьеркегор, рассматривающий Фауста как «копию» Дон Жуана, но только «высшего порядка»: «Чувственность, неспособная к удовлетворению, сомневающийся ум, ученый, пришедший к выводу, что одна-единственная достоверность, которую можно добыть в учении, есть достоверность нашего неведения, наших истоков и конца – альфа и омега человеческого знания. Что существует в промежутке, может служить лишь для выявления наших заблуждений. Сомневаясь в идеале,

---

<sup>81</sup> *Wahl J. Études kierkegaardienes. Paris: Vrin, 1938, p. 184.*



Фауст отыскивает в эстетической жизни некий паллиатив», – пишет Жан Валь в другом месте. И вновь проясняет свою мысль еще одной цитатой из Кьеркегора, опять-таки взятой из великолепных «Очертаний теней»: «Он хватается за любовь не потому, что в нее верит, но потому, что в любви есть момент дара, в котором кроются мгновенный отдых и цели, которые расслабляют и отвлекают внимание от тщетности сомнения»<sup>82</sup>.

Вывод: Фауст (но и принцип тоже, как для всякого обольстителя, достойного этого имени – Дон Жуан) стремится уже не к мысленному возвращению, а к непосредственности, и он находит ее, обольщая Маргариту, невинную девушку, чья жизнь – естественность. Эстет всегда превозносит молодость и ее краткие мгновения вечности, волю к преодолению удела человеческого при отказе выбирать между возможностями, которые предлагает существование; отказ от иронического изобличения сдвига между уделом человеческим и одушевляющими его идеалами; поиски чувственности; безразличие к добру и злу: *эстетическая стадия превращает наслаждение в конечную цель жизни*<sup>83</sup>, – вот примечательный синтез, который выводит отсюда Шарль Ле Блан.

И раз уже мы пришли к этому типу вывода, остается узнать, в чем наполненная мифологическим содержанием фигура моцартовского Дон Жуана, как и Дон Жуан Байрона, и Фауст Гёте, послужила элементом необходимого здесь в философском плане анализа для разработки датским философом «эстетической стадии». Об этом нам опять-таки говорит Адорно в своем «Кьеркегоре». «Построение эстетики» – наилучшее и наиболее ошеломляющее из объяснений.

Адорно сообщает нам здесь, что в мысли Кьеркегора миф, понятие, которое он вводит впервые в «Диссертации о мифическом в первых диалогах Платона», играет

---

<sup>82</sup> Kierkegaard S. Tracés d'ombres // Kierkegaard S. Ou bien... Ou bien... Paris: Gallimard, p. 160.

<sup>83</sup> Le Blanc Ch. Kierkegaard, p. 56–57.

фактически действенную, а то и двусмысленную роль (в противоположность тому, что полагал Платон), поскольку миф одновременно и противопоставлен, и близок диалектической концепции самого Адорно об историческом развитии «прекрасного», что он снова настойчиво подчеркивает. Однако, прежде всего, в этой части рассуждений важно понять, что «мифическое», *видимым* воплощением которого для платоновского *идеализма* служил образ, в кьеркегоровском *стиритуализме* по сути дела играет роль *органического* воплощения. Поэтому у Кьеркегора для конкретной иллюстрации этого во временном смысле диалектического видения «прекрасного» служит как раз потребность возвращаться к персонажу, обладающему сразу и чертами человеческого существа в его наиболее осязаемом представлении, и чертами мифа в его благороднейшем выражении: в наивысшей степени это воплощает как раз моцартовский Дон Жуан, преимущественно, как эстетический герой, благодаря почти божественному гению музыки Моцарта еще в большей степени, чем благодаря ее историческому духу!

Таким образом, именно на этом уровне эстетической стадии у Кьеркегора отныне вырисовывается сложнейшая и гораздо более глубокая, чем некоторые могут предположить, проблематика Йоханнеса-обольстителя: прообраз бодлеровского, и даже уайльдовского денди.

## 7. Дон Жуан, Фауст и Йоханнес: дух обольщения

Характерной чертой как эстета, так и обольстителя, являются поиски, помимо удовольствия от обольщения, также некоего его производного, как паллиатива, который сам всегда является временным, от страха, возникающего при осознании потери желания со временем, а иногда – от перехода от желания к действию: речь идет о наслаждении. Кроме того, удовольствие, предоставляемое тем самым ор-

ганам чувств, т.е. самому телу, будет для эстета, в конечном счете, ни более ни менее как средством особого доступа к непосредственности духа – как бы в столь же отчаянных, сколь и бесплодных поисках собственного Я. Иначе говоря, чувственный индивидуализм (в котором, конечно, нет ничего общего с эгоизмом) соприкасается здесь с духовным субъективизмом через посредство ощущения (*aisthèsis*).

Эта часть нашего анализа, касающаяся соблазна, с одной стороны, как *полумеры*, сопряженной со страхом, который порождается осознанием потери ощущения во времени, а, с другой, как средства особого доступа к непосредственности духа: сам Кьеркегор здесь нам дает откровенное подтверждение этому в собственном рассмотрении той якобы нераздельной пары, какую образуют Дон Жуан (воспринимаемый здесь как «демон») и Фауст (рассматриваемый здесь как «высший демон») в «Очертаниях теней». И действительно: «Фауст – такой же демон, как Дон Жуан, но он – высший демон. Он придает значение ощущениям, лишь утратив целый предшествующий мир; но осознание этой утраты не стирается, оно всегда остается при нем, и именно поэтому он ищет в своих ощущениях, скорее, некое производное, нежели наслаждение. <...> То, чего он ищет, не является исключительно удовольствием от сладострастия, скорее он желает непосредственности духа. Подобно тому, как в аду тени настигают живое существо, высасывают его кровь и живут до тех пор, пока эта кровь разогревает и питает их, так же и Фауст разыскивает непосредственную жизнь, которая могла бы омолодить и укрепить его. А где мы найдем ее, если не у юной девушки, и как можно лучше овладеть ею, если не в любовных объятиях?»<sup>84</sup> – скорее утверждает он, нежели спрашивает, превращая тем самым этого демона Фауста в том виде, как его замыслил Гёте – вещь столь же поразительная, сколь и парадоксальная, – в одну из наиболее выдающихся фигур в литературе

---

<sup>84</sup> *Kierkegaard S. Tracés d'ombres*, p. 160.

через его стремление к тому, что определяется здесь как «непосредственность духа», чувственного сознания, как раз как «наличного бытия духа» у Гегеля, а ведь Гегель и сам оказывается сразу и знаменитым эпигоном, и квинтэссенцией, правда, со всеми нюансами, как трансцендентального идеализма, так и философского романтизма!

Насколько нам известно, никто еще не попытался провести это сближение вопроса о соблазне, понимаемом в эстетическом плане, как идеальный доступ к непосредственности духа (в гегелевском смысле термина), даже Теодор В. Адорно в его проницательном «Кьеркегоре» или Жан Валь в его превосходных «Исследованиях Кьеркегора» (1938), хотя нам кажется, что это сближение знаменательным образом провел, может быть, Жан Бодрийяр, правда, едва коснувшись этой темы, в знаменитом, новаторском и во многих отношениях релевантном нашему исследованию эссе, озаглавленном «Соблазн» (1979).

Так, анализируя – через обратный переход от этики к эстетике (а уже не от эстетики к этике) – отношения Йоханнеса, героя кьеркегоровского «Дневника оболъстителя», к Корделии, девушке, которую он пытается оболъстить с помощью некоей хитрости (все тонкости этой хитрости мы попытаемся разобрать впоследствии), он в главе, эмблематически названной «Ироническая стратегия оболъстителя», не без оснований пишет: «Все в этой дуэли определяется переходом от этики к эстетике, от *наивной страсти* к страсти *рефлектированной*. Этика – это простота (в том числе, желание), это естественность, включающая в себя бесхитростную любезность молодой девушки, ее наивную прелесть. Эстетика – это игра знаков, это искусственность; это оболъщение. Всякая этика должна разрешаться в эстетике. Для кьеркегоровского оболъстителя, как и для Шиллера, Гёльдерлина, даже Маркузе, переход к эстетике означает высочайшее движение, которому только может отдаться род человеческий»<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Бодрийяр Ж. Соблазн / Пер. А. Гараджи. М., 2000, с. 202–203.

И, конечно, Бодрийяр тут же, и так же уместно, подчеркивает свою идею, кроме прочего, превосходно взвешивая здесь слова, поскольку из кьеркегоровского оболъстителя он делает, скорее, человеческое воплощение *иронии* и *дьявольского*, нежели *божественного* и *трансцендентности*: «Однако эстетика оболъстителя не слишком на это похожа: характер ее совсем не божественный и не трансцендентный, но ироничный и, скорее, дьявольский – у нее форма не идеала, но остроумной шутки – она не превышение этики, но перегиб, отклонение, совращение, ясно что преображение, но в зеркале обмана»<sup>86</sup>, – уточняет он. Так что же, Бодрийяр по-прежнему – помимо тех оговорок, какими он снабжает свою аргументацию – располагает Йоханнеса вдали от «извращенности», но, наоборот, чрезвычайно близко к «черте духа», там, где «вульгарный эротизм духа» превращается в «страсть»! «Вместе с тем эту стратегию приманки, свойственную оболъстителю, нельзя назвать и каким-то извращенным движением, она составной частью включается в эстетику иронии, что нацелена на превращение заурядного телесного эротизма в страсть и остроумие»<sup>87</sup>, – заключает он в этой части своего рассмотрения.

Остроумие, где тело сливается с душой, чтобы растаять в любовной страсти через то оболъщение, самой привлекательной прелюдией к которому оно является: так что же, по словам кьеркегоровского Йоханнеса (этого мифического фаустовского оболъстителя, о котором нам уже известно, что он – «высший демон» по сравнению с Дон Жуаном), перед нами высшая форма эротизма? Чтобы избавиться от сомнений – сколь бы поразительным это ни могло показаться – приведем отрывок именно из «Дневника оболъстителя», характеризующий нашу мысль без возможных обиняков и двусмысленностей: «Теперь ее страсть можно назвать наивной, когда же в ней произойдет душевный переворот, а я начну отступать, она употребит

---

<sup>86</sup> Бодрийяр Ж. Соблазн, с. 203.

<sup>87</sup> Там же.

все усилия, чтобы удержать меня; для этого у нее будет только одно средство – страсть, и она направит ее против меня, как единственное свое оружие. То чувство, которое я искусственно разжигаю в ней, заставляя смутно предугадывать и желать чего-то большего, разгорится тогда ярким пламенем и будет от меня требовать того же. Моя страсть, сознательная, обдуманная, уже не удовлетворит ее; она впервые заметит мою холодность и захочет побороть ее, инстинктивно чувствуя, что во мне таится та высшая пламенная страсть, которой она так желает. Тогда-то ее неопределенная наивная страсть превратится в цельную, энергичную, всеохватывающую и диалектическую, поцелуй приобретет силу, полноту и определенность, объятия концентрируются. Она придет ко мне требовать свободной страсти и найдет ее тем скорее и легче, чем крепче я сожму ее в своих объятиях»<sup>88</sup>, – объявляет Йоханнес, используя тактику, которую он разрабатывает здесь, чтобы завоевать объект своего желания (в данном случае – Корделию). И еще более откровенным является в «Дневнике обольстителя» следующее рассуждение Йоханнеса о Корделии, которую он намеревается обольщать так: «Я замечаю, что Корделия всегда пишет мне “мой”, но у нее не хватает духу назвать меня так в разговоре. Сегодня я сам попросил ее об этом. Она было попробовала, но сверкнувший, как молния, мой иронический взгляд лишил ее всякой возможности продолжать, хотя уста мои и уговаривали ее изо всех сил. Вот такое настроение мне и нужно»<sup>89</sup>.

И действительно, что может быть «нормальнее» для Кьеркегора, чем сделать из остроумия, с которым связана ирония, – самая эффективная из форм союза души и тела (потому что она образует «промежуточную стадию», переход индивида с эстетической стадии на этическую), один из его особых элементов, благодаря любовной страсти,

---

<sup>88</sup> Кьеркегор С. Дневник обольстителя / Пер. П. Ганзена // Кьеркегор С. Несчастнейший. М., 2007, с. 328.

<sup>89</sup> Кьеркегор С. Дневник обольстителя, с. 339.

так как мы знаем, что сам Кьеркегор посвятил докторскую диссертацию по философии (защищенную 29 июля 1841 г., примерно за два года до опубликования «Дневника обольстителя») тому, что он тогда называл, воздавая дань уважения своему духовному наставнику, *понятием иронии, постоянно соотносящимся с Сократом?*

Это означает, что соблазн, обольщение – на этом уровне эстетической стадии, где Кьеркегор располагает Йоханнеса вслед за «Фаустом» Гёте – это нечто большее, чем просто «договор с дьяволом», которым удовлетворился Дон Жуан Байрона. Ведь – мы это увидим в заключение нашего исследования – теория соблазна, теория Сёрена Кьеркегора, оказывается в этой точке анализа едва ли далекой от того, что будет утверждать Жорж Батай (и что мы сами назовем, скорее, «атеистической мистикой», чем «мистическим атеизмом») в таком психо-философском эссе, как опубликованный в 1957 г. «Эротизм», историко-литературным продолжением которого служат датированные 1961 годом «Слезы Эроса».

## 8. Феноменология Эроса

На самом деле некоторые из наиболее чувственных мест «Дневника обольстителя» Кьеркегора подводят нас к подлинной феноменологии эроса, если воспользоваться прекрасными и дерзкими высказываниями Эмманюэля Левинаса в одной из глав его «Тотальности и бесконечного» (1971).

Так, среди прочих описаний отношения Корделии к соблазну есть и такое: «Она – моя. <...> Отпор с ее стороны не был особенно силен, зато эротические силы, развернувшиеся в ней теперь, просто изумительны. Как она интересна в своей глубокой страстности, как велика и могущественна! Как гибко она увертывается, как ловко подкрадывается, едва завидит в моем существе уязвимое местечко! Теперь все силы пришли в движение и я среди

этой бури страстей чувствую себя в своей стихии. Как ни сильно волнуются, однако, в груди Корделии страстные желания, сама она остается по-прежнему спокойно-изящной. Она похожа теперь на Афродиту, олицетворяя собой и телесную, и душевную гармонию красоты и любви, с тою лишь разницей, что она не покоится как богиня в наивном и безмятежном сознании своей прелести, взволнованно прислушивается к биению своего переполненного любовью сердца и всеми силами борется с мгновением бровей, молнией взора, загадочностью чела, красноречием вздымающейся груди, опасной заманчивостью объятий, мольбой и улыбкой уст, словом – со сладким желанием, охватывающим все ее существо! В ней есть сила, энергия Валькирии, но эта сила чисто эротическая и умеряется каким-то сладким томлением, веющим над нею... Нельзя, однако, оставлять ее слишком долго на этой высоте настроения...»<sup>90</sup>.

Сцена невероятно бесстыдной чувственности при слегка завуалированном подтексте – для такой пуританской и ригористской эпохи и для такого пуританского и ригористского контекста, как скандинавский протестантизм XIX в. (см. в этой связи пьесы Августа Стриндберга или Генрика Ибсена и, прежде всего, труды Сведенборга). И все-таки она ни в чем не уступает ни по букве, ни по духу чрезвычайно похожему и весьма похотливому описанию картины «Саломея» Гюстава Моро, которое делает «языческий мистик» Гюйсманс (как назвал его скандальный Пьер Луи) в вышедшем в 1884 г. (стало быть, опубликованном спустя сорок лет после «Дневника обольстителя») романе «Наоборот» (бесстыдная и скандальная танцовщица, впадающая в транс, словно на шабаше, которую Оскар Уайльд, вдохновляясь здесь «Иродиадой» Стефана Малларме, сделает в одноименной пьесе – написанной им для Сары Бернар и посвященной Пьеру Луи, а Обри Бердслею Уайльд доверил

---

<sup>90</sup> Керкегор С. Дневник обольстителя, с. 339.



ее иллюстрирование – одной из своих наиболее эмблематичных женских фигур), Гюстава Моро, который наряду со столь сексуально фантазматичными живописцами, как Константен Гис и Фелисьен Ропс (оба – друзья Бодлера) был мэтром французского декадентства (и бельгийского, в лице такого символиста, как Фернан Кнопф, по крайней мере, в его самых дерзких произведениях).

Так, описывая через посредство этой картины – ее созерцает интеллектуально плененный дез Эссент (главный персонаж книги «Наоборот») – похотливую и дьявольскую пляску Саломеи, которая, в конечном итоге, попросит у тетрарха Ирода – под видом награды за расточительность, с какой она столь бесстыдно показала свои прелести публично – обезглавить Иоанна Крестителя, библейского предтечу самого Христа: «Воздух храма напоен благовониями, перегрет, до одури сладок. И вот, Саломея, властно подняв левую руку и поднеся к лицу правую, с большим лотосом, отступает медленно и плавно, а какая-то женская фигура, сидя поодаль, подыгрывает ей на гитаре.

Саломея сосредоточенна, торжественна, почти царственна. Начинает она похотливый танец, который должен воспламенить дряхлого Ирода. Ее груди волнуются, от бьющих по ним ожерелий твердеют соски. <...>

Образ Саломеи, столь впечатливший художников и поэтов, уже много лет не давал дез Эссенту покоя <...>

И вот, наконец, Гюстав Моро пренебрег евангельским рассказом и представил Саломею в том самом сверхъестественном и необычном виде, в каком она рисовалась дез Эссенту. Нет, это не лицедейка, которая танцем бедер, груди, ляжек, живота заставляет старца исходить от животной страсти и подчиняет его себе. Это уже божество, богиня вечного исступления, вечного сладострастия. Это красавица, каталепсический излом тела которой несет и колдовскую притягательность, – это бездушное, безумное, бесчувственное чудовище, подобно троянской Елене,

несущее гибель всякому, кто ее коснется»<sup>91</sup>, – восхиительно писал Гюйсманс в этом романе, который остается подлинным литературным манифестом (по примеру предисловия к книге «Мадемуазель де Мопен»\* Теофиля Готье), самой удачной и самой совершенной из книг, связанных с символистским эротизмом XIX в. во Франции (но также и в Европе, во всяком случае, в Англии, так как именно она, эта «книга в желтой обложке» «отравила» целую эпоху, по словам самого Уайльда, вплоть до такого романа, как «Портрет Дориана Грея», написанного в 1890 г., только шесть лет спустя).

И Кьеркегор, на тех же самых страницах «Дневника обольстителя», даже немного интенсифицирует – вплоть до совместного прославления и эстетика, и эстетики – эту эротическую заряженность, которую с редкостным вождением испытывает Йоханнес по отношению не только к Корделии, но и к женщине вообще: такое же существо, как другие, столь же идеальное, сколь и фатальное, созданное по образу и подобию Евы, обольстительницы и первой грешницы в истории человечества, перед лицом Адама, ведь Йоханнес говорит об этом буквально – верх несчастья для благочестивого христианина, каким, в конце концов, станет Кьеркегор, потому что эта разновидность обмена сопряжена с отречением от религиозной сущности, в результате чего божественность меняется на женственность – «да хранит Господь небо», если он, нечестивый, но возвышенный обольститель, «может хранить вот эту девушку»!

Итак, к этому оглушительному буйству чувств добавляется еще более эротический, несравненный аромат и вся несказанная пикантность игр духа, в высшей степени

---

<sup>91</sup> Гюйсманс Ж.-К. Наоборот / Пер. Е.Л. Кассировой под ред. В.М. Толмачева // Наоборот. Три символистских романа. М., 1995, с. 45–46.

\* В предисловии к роману «Мадемуазель де Мопен» (1835) была впервые выражена декларация «искусство для искусства». Готье открыто объявил, что «все полезное безобразно».

интеллектуальных, несмотря на их плотское содержание, игр сексуального и фантомного порядка: «Женщина всегда была и остается для меня неисчерпаемым материалом для рассуждений, вечным источником наблюдений и выводов. Человек, не чувствующий потребности в изучении женской природы, может, по-моему, быть чем угодно, только не эстетиком. Божественное преимущество эстетики именно в том, что предмет ее – исключительно прекрасное; изящная литература и прекрасный пол. Я восхищаюсь, видя, как солнце женственности и красоты, сияя бесконечным разнообразием переливов, разбрасывает свои лучи во все уголки мира. Каждая отдельная женщина носит в себе частицу этого всемирного богатства, причем все остальное содержание ее существа гармонически группируется около этой блестящей точки. В этом смысле женская красота бесконечно делима. <...> Взор мой никогда не устанет любоваться этими разбросанными, отдельными проявлениями красоты – ведь каждая частица представляет своего рода совершенство, особенную прелесть. У каждой женщины есть нечто свое собственное, принадлежащее ей: например, веселая улыбка, лукавый взгляд, поклон, шаловливый нрав; пылкое волнение, тихая грусть; земное вожделение, повелительное мановение бровей, тоскливый взор, манящие уста, загадочное чело, длинные ресницы, небесная гордость, земная стыдливость; ангельская чистота; безмерная стыдливость; мгновенный румянец, легкая походка; грация движений, мечтательность, стройный стан, мягкие формы, пышная грудь, тонкая талия, маленькая ножка, прелестная ручка. У каждой свое, не похожее на то, чем обладает другая. Налюбовавшись вдоволь на это разнообразие сверкающих лучей красоты, вызывавшее во мне тысячу раз и улыбку, и вздох, и угрозу, и желание, и искушение, и наслаждение, и надежду, и страх, я – наконец, закрываю веер: разбросанное сосредоточивается в одно, частицы в целое. Тогда душа моя исполняется блаженства, сердце бьется и вспыхивает страсть. Есть, однако, девушка,

которая одна соединяет в себе все, что разбросано в тысячах других, и эта-то единственная во всем мире девушка должна быть моей. Я оставлю правоверным весь Магометов рай – пусть только она принадлежит мне. Я знаю, что выбираю, я знаю, что принадлежи она к числу гурий, сам рай не захотел бы расстаться с ней. Что же и осталось бы в нем, если бы я взял ее? Правоверные мусульмане были бы обмануты в своих надеждах – им бы пришлось обнимать в раю лишь бледные бессильные тени, встречать всюду лишь бескровные уста, потускневшие очи, безжизненные груди, слабые рукопожатия. Да и как иначе? Ведь вся теплота сердца сосредоточена в ее груди, румянец на ее устах, огонь в ее взоре, волнующая страсть желания, обещание рукопожатия, упоение объятий – всё, всё соединено в ней одной, отдавшей мне одному то, что хватило бы другим на целую жизнь и на земле, и в раю Магомета. Я вообще часто думаю о женщине и всякий раз, увлекаясь сам, представляю себе и ее такой же пылкой»<sup>92</sup>, – восклицает на вершине экзальтации с чисто ницшеанскими оттенками Йоханнес у Кьеркегора.

Но, отнюдь не останавливаясь на столь благом пути, Йоханнес, который решительно ничего не боится – подобно тем «сверхлюдям», у кого Ницше отныне отнял Бога – еще продолжает на тех же страницах своего «Дневника» то, что Жан Бодрийяр в книге «Соблазн» очень точно назвал «панегирической литанией делимой до бесконечности женской красоте, детализированной в своих самых низких эротических оттенках, а затем сосредоточенной в одной-единственной фигуре, в горячем воображении некоего всеохватывающего желания», кроме прочего, отмечая, что именно здесь – «Божеское видение»<sup>93</sup>.

Разумеется, мы не будем здесь долго задерживаться, чтобы снова детально разбирать столь восхитительно набросанный, хотя и чрезвычайно эпатирующий, женский

<sup>92</sup> Кьеркегор С. Дневник обольстителя, с. 342–343.

<sup>93</sup> Бодрийяр Ж. Соблазн, с. 204.

портрет. Ведь, со своей стороны, мы хотели бы выделить то, что если любовное поведение Йоханнеса действительно напоминает здесь – благодаря дерзости в сочетании с искренностью он доходит здесь до отрицания Бога и его гипотетического рая, чтобы предоставить его верующим, «добрым мусульманам» – подлинный, хотя далеко не первый *договор с дьяволом*, то остается столь же верным, что в его глубине таится гораздо более важное и существенное в своем философском измерении отличие от его знаменитых и слишком уж скандальных предшественников в этом вопросе. Ведь в этом случае уже не ради собственной бессмертной молодости – как Фауст с Мефистофелем – Йоханнес продает душу дьяволу, но именно попросту ради обладания одной-единственной молодой женщиной, что на самом деле, в теологическом порядке нечестивости, как и в этическом регистре вины, превращает Йоханнеса в «демона», как ни парадоксально, намного превосходящего Фауста, который уже и сам – по словам Кьеркегора в его «Очертаниях теней» – был выше Дон Жуана!

С этой точки зрения совершенно прав был и Бодрийяр – здесь тоже – когда, продолжая собственные рассуждения, он пишет, что это «Божеское видение», задействованное в «пылком воображении всеохватывающего желания», как это происходит в случае с Йоханнесом, «тотчас перехватывается и проворачивается обратимостью в воображении дьявольском» – т.е. в «холодном воображении видимости», поскольку женщина, так как Бог сотворил ее из ребра мужчины во время его сна, на самом деле оказывается «грезой мужчины» и как таковая обладает «всеми чертами сновидения» и «остатками дневной реальности», которые «смешиваются в грезу»<sup>94</sup>.

И действительно: «Женщина – сновидение, мечта мужчины. Можно прийти к тому же выводу, – что женщина есть “бытие для другого” и иным путем. <...> Она

---

<sup>94</sup> Бодрийяр Ж. Соблазн, с. 205.

пробуждается лишь от прикосновения любви. В период сновидений и грез женщины можно, однако, различить две степени: когда любовь грезит о ней и – когда она сама грезит о любви. Что же такое подразумевается под этим определением “...бытие для другого”, в чем оно состоит? В девственности женщины. Надо заметить, впрочем, что девственность лишь отвлеченное понятие и получает оно свое значение “бытия” только тогда, когда проявляется в действительности, то есть отдается другому»<sup>95</sup>, – утверждает в дальнейшем Йоханнес в своем «Дневнике».

Итак, кьеркегоровский Йоханнес – эротоман? Да, сколь бы поразительным это ни могло показаться по отношению к философу, вдобавок – христианскому и пиетистскому, которому вскоре суждено будет стать одним из величайших теологов своего времени! Для того, кто в этом еще усомнится, приведем нижеследующую последнюю сентенцию Йоханнеса, столь же горестно прозрачную, сколь и отчаянно здравую, в том же самом «Дневнике обольстителя»: «Я эстетик, эротик, человек, постигший сущность великого искусства любить, верящий в любовь, основательно изучивший все ее проявления и потому взявший право оставаться при своем особом мнении относительно ее. Я утверждаю, что любовная история не может продолжаться дольше полугода и что всякие отношения должны быть прекращены, как только наслаждения исчерпаны до дна. Я убежден в справедливости своего мнения, так же как и в том, что быть любимым больше всего на свете, беспредельной пламенной любовью, вводить себя, словно грезу, в сознание молодой девушки есть искусство, выходить оттуда – шедевр. И зависит это от только что сказанного»<sup>96</sup>. Спустя несколько страниц, Йоханнес еще более отгачивает свое суждение через пояснение некоторых своих маневров, касающихся стратегии обольщения Корделии: «И тогда ей захочется

---

<sup>95</sup> Керкегор С. Дневник обольстителя, с. 344.

<sup>96</sup> Там же, с. 292 (с добавлением, пропущенным в пер. П. Ганзена).

приковать меня тем же, чем я пользовался по отношению к ней, – страстью!»<sup>97</sup>

Это означает, что такой способ постижения эротизма вписывается в действительность, помимо своей неоспоримой и иногда заслуживающей порицания дозы цинизма. В еще одном эссе, посвященном Кьеркегору, Адорно называет это *кьеркегоровским учением о любви*.

Впрочем, вплоть до самого Левинаса, у которого мы здесь заимствуем удачное и адекватное выражение «феноменология Эроса», будут встречаться именно по этому вопросу признания философских долгов по отношению к Кьеркегору. Левинаса навел на мысль о признании Поль Рикёр, другой великий философский протестант, отвергающий «конечность» (см. его превосходное эссе «Конечность и виновность» и, в частности, первую часть этой книги «Человек виновный», вышедшую в 1960 г.). Доказательство этому содержится в другой философской жемчужине под названием «Тотальность и бесконечное» (*эссе об экстериорности*, как отчетливо указывает его заголовок) – этот столь же красноречивый, среди многочисленных возможных примеров, переход к эротизму, пусть даже сначала умственному, как почти всегда у Левинаса, а то и целомудренному и даже – в том, что, конечно, остается, прежде всего, этикой, основанной на асимметричном даре себя другому (т.е. не обязательно взаимному) – подходит к границам известного типа святости, если включать в него то, что еще называется в этом чувственном (материальном, или внешнем), хотя и существенном (духовном, или внутреннем) «производстве бытия» (через сущее в левинасовском, а не в хайдеггеровском смысле термина, как он совершенно особым образом трактуется, противостоя онтологии «Бытия и времени», в таком эссе, как «От существования к существующему», вышедшем в 1963 г.), «эпифанией женственности»: «Сверхматериальность <...>

---

<sup>97</sup> Кьеркегор С. Дневник обольстителя, с. 336.

свидетельствует о выставленной напоказ наготы избыточного присутствия, идущего из некоей дали, оставляющего за собой искренность лица, – одновременно оскверняющая и оскверненная, словно она нарушила некий тайный запрет. *Скрытое по своему существу устремляется к свету, не становясь смыслом.* <...> Осквернение определяется именно одновременностью тайного и явного. Тайное являет себя двусмысленно. Но именно осквернение порождает двусмысленность – по существу своему эротическую, – а не наоборот. Целомудрие, непобедимое в любви, составляет ее пафос. Выставленная напоказ чувственная нагота всегда рискует быть уличенной в бесстыдстве; однако такого риска нет, если речь идет об обычном, нейтральном восприятии наготы, которое, например, свойственно врачу при осмотре больного. То, каким образом эротическая нагота проявляет себя – предъявляет себя и существует, – дает представление об изначальных феноменах бесстыдства и осквернения. Открываемые ими моральные перспективы оказываются уже в особом измерении, которое полагает этот непомерный эксгибиционизм как порождение бытия»<sup>98</sup>.

И еще более выразительно в своем описании Левинас добавляет, поскольку теперь он говорит о ласках, которые расточает любовник возлюбленной в любовной близости, пусть даже для того, чтобы выйти за пределы чувственного и достичь духовного – в том, что здесь представляет собой квинтэссенцию союза души и тела: «Противоречивое, двусмысленное единство этой хрупкости и этой основательности не-значимого, основательности более весомой, чем тяжесть бесформенной реальности, мы называем *женственностью*».

Перед лицом этой женственной слабости позиция любящего – не просто сострадание и небезучастность: он погружается в упоение лаской.

Ласка как прикосновение – это чувствительность.

---

<sup>98</sup> Левинас Э. Тотальность и бесконечное / Пер. И.С. Вдовиной // Левинас Э. Избранное. Тотальность и бесконечное. М.: СПб., 2000, с. 249–250.



Однако ласка превосходит чувственное. Речь идет не о том, что она ощущает больше, чем свой предмет, что она распространяется дальше того, на что способны другие чувства <...>. Особенность ласки в том, что она не насыщается, она домогается того, что, постоянно освобождаясь от своей формы, устремляется навстречу будущему – все еще не наступающему, к тому, что ускользает, как если бы *его еще не было*. Ласка ищет, стремится. Это интенциональность не обнаружения, а поиска: движение к невидимому. В определенном смысле ласка *выражает* чувство любви, но страдает от того, что неспособна высказать это. <...> В ласке в этом, с одной стороны, все еще чувственном отношении, тело уже освобождается от самой своей формы, чтобы предстать в качестве эротической наготы. В телесном характере нежности тело лишается своего статуса сущего»<sup>99</sup>.

И опять-таки у того же Левинаса в «Феноменологии Эроса»\* есть другое место, еще более откровенное, где речь идет об эротизме и теперь описывается сразу и судьбоносный, и возвышенный момент, когда та, кого он называет «девственницей» – но ведь разве сама Корделия из «Дневника оболъстителя», прежде чем уступить ухаживаниям Йоханнеса, не была юной девственницей? – в конечном итоге сладострастно уступает – «нагая» в «эротической ночи» – духовным и плотским удовольствиям, а затем, «умирающая» и «упавшая в обморок», отдается ласкам своего «покорителя» (это существительное представляет собой всего лишь один из синонимов слова «оболъститель», хотя и возведенный на, очевидно, более благородный в моральном плане уровень): «Любимая, ощущаемая, но в своей наготе остающаяся незапятнанной, по ту сторону объекта, лица и, следовательно, по ту сторону сущего, пребывает в чистоте. Женское, по сути своей одновременно и доступное

---

<sup>99</sup> Левинас Э. Тотальность и бесконечное, с. 250–251.

\* Часть работы Э. Левинаса «Тотальность и бесконечное» (Прим. ред.).

насилию и неподвластное ему, «Вечно Женственное» – это девственность, или постоянно возобновляющая себя невинность, которая остается нетронутой даже в объятиях сладострастия в настоящем – будущем. Это не свобода в борьбе с поработителем, протестующая против своего овеществления и объективации: это хрупкость на грани небытия; небытия, где пребывает не только то, что утасует и чего *уже* нет, но и то, чего еще нет. Непорочность остается неприкосновенной, умирая без убийства, обессиленная, ухватываясь в собственном будущем, которое находится по ту сторону возможного, доступного предвидению. Рядом с ночью как с анонимным шелестом *il y a* [существующее – *Прим. пер.*] существует ночь эротики; за бессонной ночью скрывается ночь тайного, сокровенного, загадочного, убежище невинности, одновременно раскрываемое *Эросом* и отказывающее ему – тому, что иначе зовется “осквернением”.

Ласка не обращена ни к личности, ни к вещи. Она расточает себя в чем-то, что как бы развивается в безличной мечте, без воли и даже без сопротивления: это пассивность, анонимность, почти животная или ребяческая, уже полностью относящаяся к смерти. Свойственная нежности воля пробивается сквозь собственное рассеивание, как если бы она была укоренена в животности, ничего не ведающей о своей смерти, погружена в обманчивую надежность стихии, принадлежала бы безмятежному детству»<sup>100</sup>.

В сущности, сколько же тут подобий в том, что касается этой элегической, но, тем не менее, весьма конкретной *феноменологии Эроса*, между двумя выдающимися религиозными мыслителями: христианином Кьеркегором и иудеем Левинасом!

Все это – помимо возможных анализов в строго философском плане и если не входить здесь в соображения психоаналитического порядка – напоминает то, о чем Йоханнес

---

<sup>100</sup> Левинас Э. Тотальность и бесконечное, с. 251.

уже писал в своем дневнике: трудность признать любовь другого по отношению к себе; концепцию женского идеала; божественную сущность красоты; дух покорения, а потому и волю к обладанию женственностью со стороны мужчины; поединок или, точнее говоря, борьбу между обольстителем и объектом его желания; мнимое экзистенциальное противоречие между девственностью и непосредственностью, а то и наивной хрупкостью соблазняемой женщины; дефлорацию – после предварительных ласк – юной девственницы; чувство осквернения по отношению к сакральному (к тому же, именно в освященной церкви в «Саломее» Гюстава Моро происходит блестяще описанная Гюйсмансом в книге «Наоборот» эта сразу и буйная, и похотливая пляска, в которой некоторые видят вуайеристскую сублимацию стриптиза до его возникновения); возбуждение, а затем постепенное, но неизбежное угасание чувств; материализацию души и параллельное одухотворение тела (или наоборот); союз души и тела в любовной страсти; преобладание принципа удовольствия над принципом реальности; болезненные, но связанные с наслаждением отношения с временем, синонимом мимолетности всегда эфемерного желания; сексуальный оргазм, эту «малую смерть» сознания, о которой говорил Батай в «Слезях Эроса», как акт, парадоксальным образом обосновывающий идентичность как индивида, так и пары возлюбленных; конфликт между *Эросом* (импульсы жизни) и *Танатосом* (импульсы смерти); окончательный разрыв с женщиной – после метафорического боя, который вместе с тем до истощения чувств и воли ведется в пользу суверенного желания мужчины: самоотречение, понимаемое в символическом плане как симулякр первобытного умерщвления; преобладание фантазма (грезы) над реальным; наконец, негативная важность ночи, откуда и возникает типично левинасовское выражение «*существует*» (*il y a*) (хотя Мерло-Понти тоже употребляет его, слегка модифицируя его изначальный смысл в таких текстах, как «Видимое и невидимое» или «Око и дух»),

источник иррациональной и чуть ли не детской тревоги (которая присутствует, например, в таких романах Мориса Бланшо, как «Тома Незаметный» или «Аминадав»)<sup>101</sup>, где разворачивается и не менее характерная концепция кьеркегоровского страха.

И, конечно, мы могли бы – даже не прибегая к преувеличениям – намного продлить список этих подобий! Но там, где Левинас и Кьеркегор все-таки радикально отличаются друг от друга, а именно – в феноменологии Эроса, отличие заключается в том, что если у Левинаса последняя отличается высшей степенью альтруизма и благородства, обладает подлинно метафизической, и даже религиозной целью, что прекрасно понял Жан-Люк Марион в своем

---

<sup>101</sup> Вот что буквально говорит Эмманюэль Левинас в связи с упомянутым понятием «существует» в тексте «От существования к существующему» (часть третья, озаглавленная, в противоположность хайдеггеровской онтологии, «Существование без мира»; гл. 2, названная еще более подходящим образом «Существование без существующего»): «При помощи термина *il y a* мы фиксируем такое безличное, анонимное, но неотделимое от бытия “истребление”, бормочущее в глубине самого небытия. Отказывающееся от личной формы *il y a* – это “бытие вообще”. <...> Анонимный поток бытия подхватывает, затопляет любой субъект, человека или вещь. (...) Если бы термин “опыт” не был неприменим к ситуации, абсолютно исключающей свет, можно было бы сказать, что ночь – это и есть опыт *il y a*».

Когда формы вещей растворяются в ночи, мрак ночи, не являющийся ни объектом, ни качеством объекта, охватывает, подобно присутствию. В ночи, к которой мы прикованы, мы ни с чем не имеем дела. <...> Ничего не отвечает нам, но это молчание, голос молчания слышим и пугает как “молчание бесконечных пространств”, о котором говорит Паскаль. <...> То, что называют Я, само затоплено ночью, захвачено, деперсонализировано, задушено ею» (Левинас Э. От существования к существующему / Пер. Н.Б. Маньковской // Левинас Э. Избранное. Тотальность и бесконечное. М.; СПб., с. 34–35). И, на сей раз, в явной форме на чрезвычайно нагруженных и волнующих страницах таких литературных произведений, как роман Мориса Бланшо «Тома Незаметный» (первый вариант – 1941 г.), где в примечаниях добавлено: «присутствие отсутствия, ночь, растворение субъекта в ночи, ужас бытия, возвращение бытия к всевозможным негативным движениям, реальность нереальности» (Paris: Vrin, 1963, p. 93–95; p. 103 – в третьем, дополненном, издании 1981 г.).

«Феномене эротики» (шесть медитаций, опубликованных в 2003 г.), хотя имя автора формально упомянуто не было, то у Кьеркегора феноменология Эроса остается, по сути, сразу и индивидуалистической, и эгоцентрической, что очень хорошо показал Жан Бодрийяр все в той же книге «Соблазн». И более того, в «Дневнике оболъстителя» разработана своего рода эстетика во второй степени, в квадрате, во всех своих возможностях!

Кроме того, чтобы Йоханнес разрушал и даже убивал, участвуя в том символическом преступлении, о котором мы говорили выше (философ и антрополог Рене Жирар использовал здесь, в книге «Козел отпущения»\*, выражение «жертвенное убиение»), необходим навязывающий себя (хотя отнюдь не «смутный») объект желания. И это – для того, чтобы решительно от него избавиться, записав себе в актив другие, столь же легкие, но необходимые завоевания, как у спортсмена, коллекционирующего трофеи и медали. Это Йоханнес как раз и сделает в конце своего дьявольского и отчасти отвратительного плана – после того, как Корделия поддастся его чарам, так как он будет оболъщать ее, пока не иссякнут плотские удовольствия (чтобы не сказать: «пока она не сгорит в плотских удовольствиях»), она зачахнет и расплатится своей жизнью – он немедленно и небрежно покинет ее, свою великолепную добычу: он всем сердцем стремился к ней, однако она будет убита его холодностью.

Итак, один-единственный вопрос, который Йоханнес ставит перед собой как хороший «эстетик» после финального эпизода этого рокового разрыва, очень напоминает вопрос моцартовского Дон Жуана, на которого он становится похож все больше и больше – помимо каких бы то ни было моральных соображений и доказывая, прежде всего, полное безразличие к жертве: «Остался ли я в своих отношениях

---

\* Русск. пер. см.: Жирар Р. Козел отпущения / Пер. Г. Дашевского. М., 2010.

с Корделией всегда верен священным обязательствам своего союза? – Да, то есть обязательствам союза с *эстетикой*. Моя сила в том, что я постоянно остаюсь верен идее»<sup>102</sup>. Точнее говоря, Йоханнес снова спрашивает себя: «Не преступил ли я хотя бы раз во все это время законов *интересного?*»<sup>103</sup>. И тотчас же отвечает на свой основополагающий вопрос утвердительно: «Да, я имею право смело сказать это самому себе»<sup>104</sup>. Потому что, как подчеркивает в своем эссе Бодрийяр: «Просто соблазнять и больше ничего, интересно только в первой степени – здесь же речь идет об *интересном во второй степени*. Это возведение в степень. Это – тайна эстетики. Только интересное интересного обладает эстетической силой соблазна»<sup>105</sup>.

Именно это в очень точном смысле, Кьеркегор понимает под термином «интересное», философский и даже реальный смысл которого оказывается куда глубже и сложнее, чем позволяет предполагать его повседневное употребление, которое, стало быть, следует теперь изучить в подробностях. Бодрийяр же, как это ни странно, в собственной книге не сделал этого, или сделал недостаточно, а ведь на этом уровне эстетической стадии оно представляет собой краеугольный камень всей его теории соблазна.

Потому что такой эстет, как Йоханнес, непрестанно выделяет у молодой женщины ее *внешность*, а чисто человеческие «качества», такие как девственность или невинность, служат всего лишь ее наиболее смутными и вводящими в обман проявлениями – в ущерб ее *сущности* – которые его тактика обольщения в любом случае неминуемо разрушит. Дело в том, что *искусственный прием* – одна из осязаемых форм *иллюзии*, всегда в конечном счете *интереснее*, чем *природа* – одна из осязаемых форм реального, которое чаще всего оказывается *обманчивым* – здесь кроется глубоко

---

<sup>102</sup> Кьеркегор С. Дневник обольстителя, с. 349.

<sup>103</sup> Там же, с. 350.

<sup>104</sup> Там же.

<sup>105</sup> Бодрийяр Ж. Соблазн, с. 206.

и подлинное значение того основополагающего «расколдовывания мира», о чем говорил (а впоследствии – тоже превосходно – хотя и в другом контексте, поскольку речь здесь идет о *политической истории религии*, писал Марсель Гоше) такой специалист по протестантской этике, как Макс Вебер – на его идеалистический взгляд, в ущерб религиозности: а это синоним «божественной красоты», если употреблять слова Гёльдерлина из «Гипериона».

## 9. От разочарования к аморальности: цинизм, ложь, внешность и индивидуализм

Такова в сущности описанная нами в предыдущих разделах подлинная, сущностная природа эстета, а, значит, и самого обольстителя: трагического существа, которое, обостряя свои чувства, в сущности, эфемерным желанием, не может жить во времени, но может жить лишь в *мгновении*, как отрицании этой невозможной длительности, и, прежде всего, в пространстве, где его личность непрестанно эволюционирует – на протяжении жизни, которая характеризуется страхом, в поисках «интересных» ситуаций, служащих своеобразной производной от этих экзистенциальных мук.

Но прежде чем перейти к анализу «эстетической стадии», зададимся вопросом: что все-таки подразумевал Кьеркегор под термином «интересное»? Ответим в четыре приема.

### Аморальная эстетика цинизма

Как указывает латинская этимология, термин «интересное» следует понимать именно в его изначальном значении, о чем Эмманюэль Левинас напоминает в малоизвестном тексте, хотя и располагающемся у истоков его собственной эстетики («Действительность и ее тень» –

статья, вышедшая в 1948 г. в журнале «Temps modernes», которым тогда руководил Сартр, а главным редактором был Мерло-Понти): *inter-esse*, т.е. «быть между», в смысле «быть среди». «Быть *между* кем и чем или среди кого и чего»? Конечно, среди *объектов* мира (существительное, с грамматической точки зрения соответствующее вопросительному местоимению «что»), но, прежде всего, как во всяком «*интер-субъективном*» отношении, и как с лингвистической точки зрения указывает само семантическое содержание этого термина, «быть среди» уже не только объектов, но именно среди *субъектов* в их совокупности (существительное, с грамматической точки зрения соответствующее вопросительному местоимению «кто»), т.е. в человеческом масштабе, среди «личностей», или же – при переносе в психологический план – среди «самостей», а в плане философском – среди «эго»: ситуация, которая для обольстителя, достойного им называться, разумеется, будет желанной, особенно если эти личности, будучи *субъектами-женщинами*, подлежат покорению!

Этот столь же недооцененный, сколь и оригинальный аспект кьеркегоровской эстетики, возможно, лучше всего отметил Андре Клер, другой известный комментатор датского философа, в сравнительном исследовании под названием «Кьеркегор и его окружение» (где он прекрасно показал отношения, которые могут существовать в теоретическом плане между Кьеркегором и такими мыслителями XX в., как Жан Валь, Эмманюэль Левинас, Этьен Жильсон, Ханс Георг Гадамер, Карл Ясперс, Габриэль Марсель, Жак Маритен или Венсан Декомб). Он выделяет такое основополагающее понятие кьеркегоровской эстетики, как понятие существования, как раз через это *inter-esse*, через то, что он называет весьма удачным словом «*опосредованность*», в отличие от «непосредственности». Фактически следует поставить вопрос и о ссылке на непосредственность. В самом ли деле это понятие применимо к существованию? Кажется, понятие опосредованности



подходит к нему больше. Существование как таковое представляет собой *inter-esse*. Тем самым оно является местом опосредования, и это – независимо от стадии, на которой мы его исследуем»<sup>106</sup>, – пишет он там, прямо ссылаясь на Кьеркегора.

И действительно: пытаясь как можно глубже исследовать эту «эстетическую стадию», мы обнаружили глубокий смысл слова «интересный» в понятийном лексиконе понятий Кьеркегора, однако этим смыслом до сих пор почти полностью пренебрегали интерпретаторы. Это значение, тем не менее, является основополагающим: мы извлекли его на свет именно потому, что оно на самом деле оказывается здесь в центре того, что, вместе с Жаном Бодрийяром, мы будем называть «иронической стратегией», или «одурачиванием», или же «расчетом» обольстителя... одним словом, его цинизмом! Ибо в сущности чему бы мог служить весь арсенал его маневров, хитрых расчетов и скрытых стратегий, потаенных манипуляций и замаскированных уловок, тактик столь же невыразимых, сколь и постыдных, и всякого рода лжи, симуляций и маскировок, соревнующихся друг с другом в коварстве и нечестности – как не тому, чтобы любой ценой найти, создать и даже изобрести из составных частей свою будущую жертву, побудив ее тем самым слепо следовать за ним по пути его собственных иллюзий, ситуаций, как раз считающихся «интересными» с позиции его – эстетического, и только – суждения? И это тем более, что кьеркегоровский эстет, точно так же, как Йоханнес или Дон Жуан, Фауст Гёте или герой оперы Моцарта, а впоследствии – «степной волк», о котором думал Герман Гессе, является индивидом, который, столкнувшись с превратностями существования и жизненными горестями, оказывается на самом деле – под прикрытием наигранной улыбки и высокомерной позы, безупречного поведения и приятных манер – лишенным иллюзий, сумрачным и

---

<sup>106</sup> *Clair A. Kierkegaard*. Paris: Éd. du Cerf, p. 138.

разочарованным, меланхоличным и пресыщенным, глубоко печальным и совершенно одиноким, как правило, непонятым и зачастую отвергаемым своими современниками, пребывающим сразу и в страхе, и в отчаянии, постоянно предающимся тому, что такие денди, как Уайльд и Бодлер, называли «меланхолией» или, точнее говоря, «сплином»: тонкое чувство трагизма, которое сам Кьеркегор называл «болезнью-к-смерти».

Да, Йоханнес устремляется на поиски, но уже не утраченного времени, о чем так великолепно писал Пруст, а утраченного счастья, с редким мастерством и тщательностью, иногда граничащей с наваждением!

Так, ссылаясь на гнусный, но подлинно интеллектуальный расчет, сравнимый с простым, но неравным психологическим боем, который неизбежно представляет собой всякая стратегия соблазна, Йоханнес, в тот самый момент, когда он готовится покорить Корделию, говорит: «Итак, стратегический план предстоящей кампании всецело основан на интересных и оригинальных положениях, вот орудия борьбы, и они должны быть пущены в ход. Значит, *интересное* образует почву, на которой должна вестись борьба; потенциал *интересного* должен быть исчерпанным»<sup>107</sup>.

И здесь мы тоже могли бы привести массу цитат на эту тему. Ведь, кроме прочего, возвращаясь здесь к тем парадоксальным и болезненным отношениям, которые желание сохраняет с темпоральностью, — именно эти, столь же отчаянные, сколь и постоянные поиски эстетом ситуаций, по его мнению «интересных» (коль скоро они предстают, пусть иллюзорно и зачастую даже лживо, средством, разумеется, действующим всегда временно, но, тем не менее, необходимым, которое роковым образом порождается в сознании из-за конца желания — в силу его неперменного исчезновения во времени — а, значит, и

---

<sup>107</sup> Кьеркегор С. Дневник обольстителя, с 273.

из-за конца удовольствия как такового), фактически образуют философскую матрицу и литературную пружину того шедевра человеческой психологии, каким является кьеркегоровский «Дневник обольстителя».

Эта глубинная психология – если использовать здесь термин, дорогой для фрейдовского, и даже юнговского психоанализа (хотя это характерное кьеркегоровское здравомыслие не дает нам возможности говорить здесь о «бессознательном») – в полной мере работает и у Оскара Уайльда, потому что эпитет «интересный» представляет собой слово, которое чаще всего, гораздо чаще, чем такие термины, как «искусство» или «красота», встречается в романе «Портрет Дориана Грея». Так, среди десятков возможных цитат: «Вот, стало быть, какова была история предков Дориана Грея. <...> Да, это *интересный* фон»<sup>108</sup>, – пишет Уайльд раскрывая то, что здесь напоминает и его собственную теорию обольщения, хотя в данном случае она, конечно, была разработана уже по отношению не к женщине, так как Уайльд был гомосексуалистом, а к мужчине. В данном случае, и на сей раз – в строго биографическом плане: из-за своего молодого и красивого любовника Бози, чье литературное воплощение представляет собой Дориан Грей, Уайльд закончил жизнь плачевно – полная противоположность отношениям, установившимся между Йоханнесом и Корделией, при полном крахе и переворачивании весьма дорогой Гегелю диалектики хозяина и раба (в «Феноменологии духа», в параграфе, озаглавленном «Независимость и зависимость самосознания; господство и рабство»).

Впрочем, лорд Генри, этот аристократичный и высококультурный эстет, который в «Портрете» фигурирует в качестве циничного, но, тем не менее, мудрого наставника Дориана Грея, – совершенно так же, как Уолтер Пейтер, выдающийся автор эссе о философском гедонизме (опуб-

---

<sup>108</sup> Уайльд О. Портрет Дориана Грея, с. 51.

ликованный в 1885 г. «Марий-эпикурец», чью «идеальную фигуру» восхвалял столь осведомленный критик, как Шарль Дю Бос), был наставником Оскара Уайльда – предупреждал: «Лучше быть красивым, чем хорошим». Он в самом деле дал этот совет своему ученику в до сих пор знаменитой эпиграмме. И после того, как лорд Генри возвел саму красоту на тот высший, непревзойденный уровень, на уровень чистого гения, коль скоро «она не требует никаких объяснений» и подлежит в качестве «высшей формы» божественному и суверенному праву, он, обращаясь по-прежнему к Дориану Грею, несколькими строками ниже идет еще дальше: «Для меня Красота – чудо из чудес. Только пустые, ограниченные люди не судят по внешности. Подлинная тайна жизни заключена в зримом, а не в сокровенном... Да, мистер Грей, боги к вам милостивы. Но боги скоро отбирают то, что дают. У вас впереди не много лет для жизни настоящей, полной и прекрасной. Минет молодость, а с нею красота. <...> Время ревниво, оно покушается на лилии и розы, которыми одарили вас боги. <...> Так, пользуйтесь же вашей молодостью, пока она не ушла. Не тратьте понапрасну золотые дни, слушая нудных святош, не пытайтесь направлять то, что неисправимо, не отдавайте свою жизнь невеждам, пошлякам и ничтожествам, следуя ложным идеям и нездоровым стремлениям нашей эпохи. Живите! Живите той чудесной жизнью, что скрыта в вас! Ничего не упускайте, вечно ищите все новых ощущений. Ничего не бойтесь! Новый гедонизм – вот что нужно нашему поколению»<sup>109</sup>.

Вот действительно потрясающая тирада и важное наставление! Ибо, помимо стилистической элегантности, они приглашают к подлинному *carpe diem* [лат. – лови день. – Прим. пер.], достойному величайшего Горация или возвышеннейшего Лукреция (мы знаем, чем они обязаны Эпикуру и Демокриту). Но сам Ницше скажет,

---

<sup>109</sup> Уайльд О. Портрет Дориана Грея, с. 34–35.

в конечном итоге, другое, когда в параграфе 16 «Воли к власти» (посвященной *европейскому нигилизму*), соотносясь с тем, что он называет там (имплицитно противопоставляя себя Шопенгауэру) «критикой пессимизма», делает страшное и парадоксальное заявление: «Жизнь не стоит того, чтобы проживать ее; резиньяция; к чему слезы? – вот слабая и сентиментальная аргументация: *веселый монстр лучше сентиментального зануды*»<sup>110</sup>? Это рассуждение, которое – если, конечно, оно подтверждается реальностью – помимо сугубо провокационной стороны, оказывается вершиной цинизма и все-таки остается не менее поучительным в том, что касается его подлинного философского размаха!

Ведь Ницше здесь фактически вводит то, что в той же самой «Воле к власти», в разделе, посвященном тому, что озаглавлено «Физиология искусства», называется «сведением морали к эстетике», заимствуя здесь, в очередной раз, смысл, строго противоположный кьеркегоровскому в теории трех стадий (направленной, наоборот, к *возвышению* от эстетики на уровень морали), потому что здесь, у Ницше, мы переходим уже не от эстетики к этике (*трансцендентное* движение), а, скорее наоборот, по примеру Уайльда с его собственной теорией искусства, от этики к эстетике (*трансдесцендентное* движение).

И действительно: Уайльду, этому «антиномисту от рождения», как определял себя он сам в «De Profundis», в этом плане нет оснований завидовать Ницше, потому что если последний в знаменитом афоризме 108 из книги «По ту сторону добра и зла» фактически утверждал, что «нет вовсе моральных феноменов, есть только моральное истолкование феноменов»<sup>111</sup>, то совершенно так же верно и то, что заявил Уайльд в предисловии к «Портрету До-

---

<sup>110</sup> Nietzsche F. La Volonté du Puissance, p. 54.

<sup>111</sup> Ницше Ф. По ту сторону добра и зла / Пер. Н. Полилова // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2, с. 296.

риана Грея»: «Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную моральность стиля»<sup>112</sup>. Такова причина, в силу которой, пишет также Оскар Уайльд, «нет книг нравственных или безнравственных»<sup>113</sup>. Тем самым предвосхищается следующая искрометная мысль, извлеченная из одного из его последующих текстов, «Критик как художник» (эссе, включенное в вышедший в 1891 г. сборник под названием «Замыслы» (Intentions)): «Всякое искусство аморально!»<sup>114</sup>

### Пороки и добродетели лжи

Конечно, следовало бы еще узнать, нельзя ли обратиться в противоречие логического порядка и в тех же самых терминах то, что Уайльд имел в виду, говоря о минимально этическом понятии «имморального». Потому, что если верно – как сказал Ницше в книге «По ту сторону добра и зла» – что не существует «моральных феноменов», но *лишь* «моральное истолкование феноменов», то больше не может быть и речи о том, чтобы продолжать пользоваться в каких угодно философских дискурсах словами «моральность» и «имморальность», к тому же, тесно связанными, скорее, с ценностными, чем с фактическими суждениями. Впрочем, не сам ли Бэзил Хэллуорд, пишущий портрет Дориана Грея, возмущенный цинизмом лорда Генри, бросает ему эту парадоксальную, но меткую фразу: «Никогда не говоришь ничего нравственного – и никогда не делаешь ничего безнравственного. Твой цинизм – только поза»<sup>115</sup>? Это последнее суждение является тем более красноречивым, хотя и справедливым, что его произносит здесь денди, обращаясь к другому денди!

---

<sup>112</sup> Уайльд О. Портрет Дориана Грея, с. 6.

<sup>113</sup> Там же, с. 5.

<sup>114</sup> Уайльд О. Критик как художник / Пер. А. Зверева // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2, с. 298.

<sup>115</sup> Уайльд О. Портрет Дориана Грея, с. 12.

Кроме того, именно с помощью понятийной прозрачности сам Оскар Уайльд преодолет ту логическую апорию, которую мы заклеили выше. И как он это делает? Упраздняя в таком тексте, как «Упадок лжи» (тоже входящем в его «Замыслы»), эту дихотомию «моральность-имморальность», чтобы свести ее – сначала расширив и семантически перенеся на внеморальный уровень – к одному-единственному термину, гораздо более логичному в данном случае: «аморальность» – именно это сделал и сам Ницше в «Теоретическом введении об истине и лжи о внеморальном смысле» (включенном в «Книгу философа», посмертный и искусственно восстановленный сборник теоретических работ, написанных в русле «Рождения трагедии» между 1872 и 1875 гг.).

И действительно: «Без не-истины нет ни общества, ни цивилизации. Все благое и прекрасное зависит от иллюзии: истина убивает – более того, она убивает сама себя (в той мере, в какой она признает, что ее основанием является заблуждение)»<sup>116</sup>, – мастерски формулирует Ницше эту мысль в § 176. И еще более многозначительно добавляет в § 183 той же книги еще более определяющее рассуждение вместе с его доказательством, в котором на сей раз тесно связывает *искусство* и *ложь*, конечно, опять-таки во «внеморальном», т.е. на сей раз в чисто *эстетическом* смысле (хотя тайком, из-за использования слова «благочестивый», сюда прокрадывается смутно религиозная или, по крайней мере, спиритуалистская коннотация): «Искусство. Благочестивая ложь и ложь бесплатная. Между тем, эту последнюю надо сводить к необходимости. Всякая ложь есть ложь благочестивая. Радость от лжи – радость эстетическая. Кроме лжи, только истине свойственно удовольствие в себе. Эстетическое удовольствие – самое большое, потому что в форме лжи оно говорит истину совершенно

---

<sup>116</sup> Nietzsche F. Le Livre du Philosophe (Études théorétiques). Paris: Aubier-Flammarion, 1969, p. 203.

обобщенным образом. Понятие личности необходимо для моральной свободы до такой степени, что даже наши инстинкты истины зиждутся на фундаменте лжи. Истина в системе *пессимизма*. Мысль есть нечто, чего лучше бы не существовало»<sup>117</sup>.

Это искусство лжи, одно из наиболее художественных выражений которого оказывается связанным с античной традицией театральных масок, состоит в том, что несравненный денди и, прежде всего, великолепный рассказчик Оскар Уайльд, всегда выделяя скорее вымысел, чем реальность, в свое время был превосходным мастером лжи, как пишет Андре Жид в посвященном Уайльду эссе в 1902 г., спустя два года после смерти последнего. Так, ссылаясь на одно из парадоксальных рассуждений, с каким к нему однажды обратился Уайльд, по поводу философии искусства, а также на выражение лица своего тогдашнего собеседника, эстета, Жид передает его так: «Поймите, что существует два мира: тот, который *есть*, но о котором не говорят, потому что, чтобы его увидеть, нет необходимости говорить о нем. И другой – это мир искусства; это тот мир, о котором надо говорить, потому что без этого он не существовал бы <...>. Мне не нравятся ваши губы; они прямые, как у того, кто никогда не лгал. Я хочу научить вас лгать, чтобы ваши губы стали прекрасными и искривленными, как губы античной маски»<sup>118</sup>. И автор книг «Имморалист» и «Когда зерно не умирает» подтверждает в своем Дневнике, что эта уайльдовская теория лжи рассматривается как одно из изящных искусств, по образцу преступления (см., например, рассказы Уайльда «Преступление лорда Артура Сэвиля» и особенно «Ручка, карандаш, яд», где повествуется о злодеяниях некоего Уэйнрайта, гениального фальшивомонетчика и убийцы): «Что касается меня, то я всегда предпочитал искренность. Но Уайльд принял сторону превращения лжи

---

<sup>117</sup> Nietzsche F. Le Livre du Philosophe, p. 211.

<sup>118</sup> Gide A. Oscar Wilde // Essais critiques. Paris: Gallimard, 1999, p. 839–840.



в произведение искусства. Нет ничего более привлекательного с виду, более обольстительного, более лестного, чем видеть в произведении искусства ложь, и наоборот – рассматривать ложь как произведение искусства»<sup>119</sup>, – признает Жид в записи от 1 октября 1927 г.

Это означает, что если Цветан Тодоров прав, утверждая в «Авантюристах абсолюта», что у такого денди, как Уайльд, «радость от лжи является эстетической», тем самым перефразируя Ницше, то следовало бы тотчас же уточнить (чего, к сожалению, Тодоров не делает), если мы не хотим упустить точный и глубокий смысл этой ницшевской мысли (потому что именно здесь располагается средоточие всех его рассуждений), что термин «эстетика» в данном конкретном случае следует воспринимать не плоско и буквально, но как раз в том смысле, в каком определяет его сам Ницше, как мы только что продемонстрировали, а именно – в смысле *внеморальном*. Это подразумевает то, что сугубо ницшевское понятие «эстетика», как прежде, в этом терминологическом значении включает в себе некую этическую валентность (не синонимичную *ценности* и, к тому же, не являющуюся простой и «низкой» моралью, так как она *экстраординарна*), сколь бы слабой она ни была.

От мира как воли и представления (Шопенгауэр)  
к миру как воле и видимости (Ницше)

Тем не менее в этой ницшевской концепции – при аналогичной интерпретации лжи – есть нечто большее, нежели то, что мы сами здесь назовем «аморальной эстетикой» (уже не «моральной» и не «имморальной» – в соответствии с тем, что только что было сказано). Дело в том, что эта концепция морали в том виде, как ее излагает здесь сам Ницше, на самом деле является всего лишь точным отражением, верным и подлинным зеркалом его мировоззрения в целом, а, значит, и самого искусства, сле-

---

<sup>119</sup> *Gide A. Journal* (1889–1939). Paris: Gallimard, 1940, p. 847.

дую в этом как романтическому кредо, так и традиционной теории *мимесиса* (искусство как *подражание* природе) – в ее наиболее благородном и высоком выражении. Подведем краткие итоги: такое мировоззрение и такой взгляд на искусство – если, конечно, оба они, как рассуждал Шопенгауэр в книге «Мир как воля и представление», не являются плодом *видимости* (что, впрочем, говорил уже у Кьеркегора на эстетической стадии Йоханнес-обольститель по отношению к женщине): *чувственной* видимости, которая как таковая (при том, что нет необходимости относиться к искусству с каким бы то ни было доверием в том, что касается сходства с объектом, чьи образы оно создает) – принадлежат к порядку реального, даже если это реальное иллюзорно (ведь в противном случае само искусство, будучи образом, не существовало бы)! Аналогичным образом, как следует из этого рассуждения, обстоят дела для мира, в который с необходимостью и по определению вписано это искусство.

Именно так – как для Ницше, так и для Шопенгауэра с его понятием «сделанности» – мир, образом которого служит само искусство, в конечном счете, станет тем – если пользоваться аналогией, – чем является ложь в этическом плане по отношению к истине: *видимостью*, онтологического существования которой с достоверностью отрицать невозможно, но которая в то же время в метафизическом плане не принадлежит к порядку *реальности* или, точнее говоря, реального как такового.

Впрочем, разве сам Кант в «Критике чистого разума» не научил нас тому, что всякое познание вещи-в-себе (ноумена) несовместимо с категориями рассудка, как с априорными формами чувственности (пространства как «внешнего» ощущения и времени как «внутреннего» ощущения), и что, следовательно, лишь феномены (точнее говоря, их смысл) умопостигаемы или, по крайней мере, могут стать объектом какого бы то ни было различения?

К тому же именно это имеет в виду Ницше в своих «Теоретических исследованиях» (написанных сразу же после «Рождения трагедии»), в § 184, следующем непосредственно за процитированным выше: «Как возможно искусство только в качестве лжи? Мой глаз, когда он закрыт, видит в самом себе переменчивые образы, они – продукт воображения, и я знаю, что они не соответствуют действительности. Стало быть, я верю в них только как в образы, но не как в реалии. Поверхности, формы... Искусство сохраняет радость пробуждать веру с помощью поверхностей: но мы не поддадимся обману! Так как в этом случае искусство перестало бы существовать. Искусство создает производные от иллюзии – но мы ведь не обманываемся? Откуда берется радость в изысканной иллюзии, в видимости, которая всегда познается как видимость? Поэтому искусство обращается с *видимостью* как с *видимостью*, и значит, оно не стремится обманывать, оно *правдиво*. Чистое рассмотрение без желания возможно, лишь когда видимость распознается как *видимость*, которая совсем не стремится переходить в веру и в этой же мере совершенно не возбуждает нашу волю. Только тот, кто может рассматривать мир в целом как видимость, будет в состоянии рассматривать его без желания и без инстинкта: таков взгляд художника, философа. Здесь инстинкт иссякает. Пока мы ищем истину в мире, над нами господствует инстинкт: ведь он стремится к удовольствию, а не к истине, он стремится к вере в истину, т.е. к следствиям удовольствия от этой веры. *Мир как видимость* – так его видят святой, художник, философ»<sup>120</sup>.

Эта ницшевская точка зрения, по правде говоря, является смутно платонической, если термин «видимость» эквивалентен терминам «отражение» или «образ»; Уайльд, на свой лад, тоже согласится с ней, ведь он тоже хотел сказать именно это после того, как заменил слова «мир» и

---

<sup>120</sup> Nietzsche F. Le Livre du Philosophe, p. 211–212.

«видимость» словами «естественность» и «поза» – в том чересчур кратком высказывании в самом начале, когда у него это говорит лорд Генри, его *alter ego*, повторяя тем самым знаменитую фразу, которую в «Портрете Дориана Грея» произнес, оценивая цинизм лорда Генри, Бэзил Хэллуорд: «Быть естественным – это самая ненавистная людям поза»<sup>121</sup>.

И Уайльд в «De Profundis», как раз там, где он непрестанно говорит об «этом *нереальном* мире искусства», подобно идеалисту-платонику, каким он практически стал в этот горестный период своей жизни, настаивает, затрагивая, кроме прочего, собственную теорию индивидуализма: «Любое произведение искусства – это превращение замысла в образ <...> И все без исключения существа должны стать воплощением какого-то идеала – или в сознании Бога, или в сознании человека»<sup>122</sup>.

Отсюда, говоря логически, следует вывод, основополагающий по отношению к теме нашего собственного исследования: если считать, что искусство и мир представляют собой всего лишь видимость, т.е. «ложь» или иллюзию, ничего удивительного, что денди, одна из основных характеристик которого в том и состоит, чтобы ставить в привилегированное положение *кажимость*, а не видимость, при таких условиях, при смешении всех категорий («святой, художник и философ») будет борцом за онтологически художественную видимость реального!

Таким образом, в конечном итоге, денди, поскольку в нем одном синтезированы шопенгауэровская и ницшевская теории мира, будет наиболее эстетизирующей *репрезентацией видимости*, как самой квинтэссенции искусства: своего рода искусством в квадрате, во второй *степени* (в чисто ницшевском смысле термина), так как он считает произведением искусства самого себя как в своей повседневной жизни, так и в своей кажимости для мира.

---

<sup>121</sup> Уайльд О. Портрет Дориана Грея, с. 12.

<sup>122</sup> Уайльд О. De Profundis, с. 131.

## Казуистика индивидуализма

Итак, описывая *личность* денди, мы только что говорили о второй «степени» искусства в ницшевском смысле термина. И мы настаиваем на этом термине! Ведь одна из главных характеристик денди, с какой встречается как раз та воля к власти, которая работает в ницшевской мысли, находит свое применение именно как «самоутверждение», сразу и в высшей степени конкретное, и совершенное: тем самым *индивидуализм* как человеческое качество оказывается чисто философской позицией, не имеющей ничего общего (скорее, наоборот) с «эгоизмом», особым этическим суждением, о котором говорит, пусть даже превознося его, Мишель Онфрэ, полностью упуская из виду истинный смысл этого важного ницшевского понятия (а также уайльдовского, кьеркегоровского и бодлеровского), в своем небольшом, но блестящем во многих других отношениях эссе, озаглавленном «Трагическая мудрость. (Как правильно пользоваться Ницше)». Доказательством здесь служит тот единственный, но неопровержимый факт, что сам Христос (который был кем угодно, только не эгоистом, потому что принес в жертву собственную жизнь, чтобы искупить мученичеством на кресте первородный грех человечества и тем самым спасти его от проклятия вечного ада), по словам Уайльда, сказанным в произведениях «Душа человека при социализме» (1891) и «De Profundis» (1897), представляет собой наиболее духовно возвышенную фигуру индивидуализма. Ведь разве сам Ницше, другой образец человеческого индивидуализма, прежде чем окончательно впасть в безумие, не называл самого себя: «распятый», о чем говорят его последние слова из его предпоследней книги (*Ecce homo*)... и если даже вскоре после этого он и провозгласил себя Антихристом, то только для того, чтобы еще крепче утвердить свои парадоксальные узы с этим божественным лицом?

В «Душе человека при социализме» Уайльд устанавливает столь же поразительную, сколь и непосредствен-

ную – помимо ее внешней наивности – связь между теми двумя разновидностями политико-религиозных утопий, какими являются социализм и христианство: «Однако для наиболее полного развития Жизни на пути к наивысочайшему совершенству необходимо нечто большее. И это – Индивидуализм. <...> Личность человека предстанет явлением воистину удивительным. <...> В развитии своем она может ступать рука об руку с Христианством, коль скоро люди пожелают того; если же нет, она сможет идти вперед и без помощи оногo. Ибо не будет личность заботиться о прошлом, как и о том, что должно или не должно случиться в грядущем. И не станет она признавать никаких законов, кроме собственных; и ничьей власти, кроме собственной. Но особо благоволит она к тем, кто стремится укрепить в себе волю, и таковые чаще всего отмечены ею. Таким был и Христос.

“Познай самого себя!” – начертано было на вратах античного мира. На вратах грядущего должно быть начертано: “Будь самим собой!” Столь же просто было и напутствие Христа человеку: “Будь самим собой!” В том и заключается таинство Христа. <...> Следовательно, всякий, кто избирает жизнь по образу Христа, всецело и безусловно пребывает самим собой. Будь то великий поэт или великий ученый, будь то юный студент университета, или тот, кто пасет овец среди вереска; или же создатель пьес, подобно Шекспиру, или подобно Спинозе, философ, погруженный в мысли о боге. <...> Кто он, не важно, важно, что он осознает величие своей собственной души. <...> Итак, Индивидуализм – это то, к чему придем мы через Социализм»<sup>123</sup>, – заявляет там Уайльд. И добавляет, ссылаясь здесь более конкретно на существующие отношения между самим искусством – если не между чувством прекрасного вообще – и индивидуализмом как таковым: «*Индивидуализм должен создавать прекрасное.* <...> С другой стороны, как только общество или

<sup>123</sup> Уайльд О. Душа человека при социализме / Пер. О. Кириченко // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2, с. 346–354.

влиятельная его часть или любого вида власть попытается навязать художнику предмет творчества, Искусство либо исчезнет полностью, либо превратится в стандарт, либо скатится до уровня примитивнейшей подделки. *Произведение искусства есть уникальное воплощение уникального склада личности. Оно прекрасно потому, что его творец не изменяет себе.* <...> Искусство есть наипростейшее проявление индивидуализма во все века. <...> Но заметим: Искусство, бесспорно, столь яркое проявление индивидуализма, что оно побуждает публику, как известно, пытаться его подчинить диктату, который одинаково безнравствен, нелеп, гадок и ничтожен. <...> *Искусство есть проявление Индивидуализма*, а Индивидуализм сила, пугающая, разрушительная. В том-то и заключается его колоссальное достоинство. <...> Истинный художник тот, кто всецело доверяет себе, ибо *он всецело является самим собой.* <...> Будущее – вот обитель художника»<sup>124</sup>.

Действительно великолепные страницы! Тем более, что Уайльд, как мы уже сказали, очень заботится здесь о точном употреблении понятий, четко разграничивая их, чтобы избежать всяких недоразумений по этому вопросу, тем более, что индивидуализм, позиция *философско-эстетическая*, не имеет совершенно ничего общего с эгоизмом – *психологической* позицией. И действительно: «Индивидуализм, кроме того, будет чужд эгоизма и противоестественности. <...> Эгоизм не в том, что человек живет, как хочет, а в том, что он заставляет других жить по своим принципам. И отсутствие эгоизма проявляется в предоставлении другим жить, как они хотят, а не мешать им в этом. Эгоизм непременно ставит перед собой целью создать вокруг себя абсолютное подобие себе. Неэгоистичный человек считает благом неограниченное разнообразие личностей, приветствует его, принимает безропотно, радуется ему. Думать о себе не есть эгоизм. Тот, кто не думает о себе, вообще

---

<sup>124</sup> Уайльд О. Душа человека при социализме, с. 356–369.

не способен мыслить. Но крайне эгоистично требовать от ближнего мыслей и суждений, подобных своим. Зачем? Если тот способен мыслить, скорее всего, он мыслит иначе. Если не способен, недопустимо требовать от него проблиска мысли. Алую розу не упрекнешь в эгоизме оттого, что она хочет быть алой розой. Но мы назовем ее ужасной эгоисткой, коль скоро она пожелает, чтоб и прочие цветы в саду стали алыми и притом розами. Индивидуализм сделает людей совершенно естественными и совершенно незгоистичными, даст им познать истинный смысл слов и раскрыть себя в свободном и прекрасном бытии. Люди уже не будут такими самовлюбленными, как сейчас»<sup>125</sup>, – уточняет Оскар Уайльд, конечно же, не без того, чтобы продемонстрировать здесь несколько наивный идеализм, но, тем не менее, достигая вершины одного из своих тончайших и наиболее обоснованных парадоксов и доходя до того, чтобы превратить индивидуализм в вершину альтруизма, а также в соответствие социализму, и даже в гарантию свободы.

Эту теорию индивидуализма, с одной стороны, христианскую, а, с другой, художественную, Уайльд повторит снова и не раз из глубин Редингской тюрьмы (оттуда, где, по его словам, он, как ни парадоксально, был «более индивидуалистичным, чем где бы то ни было») в своем «De Profundis»: «И – самое главное – Христос был величайшим из всех индивидуалистов. <...> Христос всегда ищет одного – души человека. <...> *Иисус был не только величайшим, но и самым первым индивидуалистом в истории.* <...> В своих взглядах на жизнь он заодно с художником, который знает, что по непреложному закону самосовершенствования поэту должно петь, скульптору – отливать свои мысли в бронзе, а художнику – превращать мир в зеркало своих настроений»<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> Уайльд О. Душа человека при социализме, с. 370–371.

<sup>126</sup> Уайльд О. De Profundis, с. 127–128.



Что же касается причины, по которой Уайльд из всех сил стремится – особенно в этом тексте – уподобить фигуру Христа (с кем он, впрочем, непрестанно отождествлял себя после того, как прочел в застенках той самой тюрьмы знаменитую «Жизнь Иисуса» Эрнеста Ренана) фигуре художника, то она находит свое реальное объяснение в том факте, что Иисус – на его взгляд – был подлинным предтечей, а также наиболее совершенным воплощением идеала романтического искусства как художественного процесса, связанного, прежде всего, как утверждал сам Гегель в «Эстетике» (в параграфе, озаглавленном «Воображение, гений и вдохновение»), с интеллектуальной способностью воображения (именно здесь заключается то, что, по словам обоих, фундаментальным образом отличает романтическое искусство от классического). И действительно: «Я нахожу гораздо более глубокую и непосредственную связь подлинной жизни Христа с подлинной жизнью Художника и испытываю острую радость при мысли, что задолго до того, как скорбь взяла меня в свои руки и приковала меня к себе, я писал в «Душе человека», что человек, стремящийся в своей жизни подражать Христу, должен всецело и неукоснительно оставаться самим собой <...>. Помню, я как сказал Андре Жиду, сидя с ним вместе в каком-то парижском кафе, что, хотя Метафизика меня мало интересует, а Мораль – не интересует вовсе, все, когда-либо сказанное Платоном или Христом, может быть перенесено непосредственно в сферу искусства и найдет там свое наиболее полное воплощение. Это обобщение было столь же глубоко, как и ново.

Мы можем увидеть в Иисусе то полное слияние личности с идеалом, которое составляет истинное различие между классическим и романтическим искусством и *превращает Христа в подлинного предтечу романтического движения в жизни*, но и это не все: самую суть его личности, так же, как и личности Художника, составляло могучее, пламенное *воображение*. В сфере человеческих отношений он проявлял то родственное внимание худож-

ника, которое в *сфере искусства является единственной тайной творчества*»<sup>127</sup>.

Итак, Христос: подлинный предтеча и столь же ошущимое, сколь и идеальное воплощение (благодаря свойствам воображения, превосходящим воображение среднего человека) того «черного романтизма», о котором мы говорили во введении к данному исследованию вместе с Марио Празом и его эссе «Плоть, смерть и дьявол в литературе XIX века»? Согласно Уайльду, в этом не следует сомневаться, ведь, «где бы мы ни встречали романтическое движение в искусстве, там в разных формах и обличиях мы найдем Христа, или душу Христа. Он присутствует и в “Ромео и Джульетте” <...> и в чаттертоновской “Балладе о милосердии”. Ему мы обязаны существованием самых несходных творцов и творений: “Отверженные” Гюго, Бодлеровы “Цветы зла”, отзвук сострадания в русских романах, витражи, гобелены и произведения Бёрн-Джонса и Морриса в стиле Кватроченто, Верлен и стихотворения Верлена – все это в такой же мере принадлежит ему, как и “Башня” Джотто, Ланселот и Джиневра, Тангейзер, мятежные романтические изваяния Микеланджело и пламенеющая готика, как и любовь к детям и к цветам. <...> Именно благодаря присущему Его натуре дару воображения Христос и стал животрепещущим сердцем романтизма»<sup>128</sup>, – пишет также Уайльд в своем «De Profundis».

Здесь, однако, Христос таков, что его наивысшей заслугой будет предвосхищение и весьма значительная репрезентация на всем протяжении его насыщенной и интересной жизни того, что, в конечном итоге, превратится у Бодлера

---

<sup>127</sup> Уайльд О. De Profundis, с. 120. О религиозном обращении Оскара Уайльда, происшедшем во время его заключения в Редингскую тюрьму, см. «Процесс Оскара Уайльда», полную запись судебных протоколов, собранных Мерлином Холландом, его внуком, который также написал превосходное предисловие для этого издания (Le procès d'Oscar Wilde. Paris: Stock, 2005).

<sup>128</sup> Уайльд О. De Profundis, с. 134–135.

в само олицетворение денди: конечно, здесь вершина парадокса, хотя и не лишённого основания, потому что нечто вроде синтеза эпикурейского гедонизма и стоической аскезы автор «Цветов зла», в конечном счете, определит как сущность современного дендизма: «Да, именно в этом, как подумаешь, и заключается все обаяние Христа. Он – настоящее произведение искусства»<sup>129</sup>, – делает вывод Уайльд в только что цитированном тексте, действительно подражая Христу – коль скоро он уподобляет собственную личность произведению искусства в полном смысле термина: первая историческая модель, а то и квинтэссенция денди!

Между тем впоследствии, в четвертой части нашего исследования, более конкретным образом посвященной бодлеровскому денди, мы подробно опишем это поразительное доказательство. А пока для полноты картины мы желали бы вернуться на несколько мгновений именно к тому индивидуализму, который воплотил еще Уайльд в таком, имеющем, очевидно, слабую религиозную коннотацию, тексте, как «Портрет Дориана Грея», и который усвоил еще Кьеркегор в «Дневнике обольстителя». Потому что в одном из наиболее удачных и совершенных афоризмов лорда Генри, литературного образа самого Оскара Уайльда, и с наибольшей объективностью, и с наибольшей отчетливостью выражается действительная и глубинная сущность уайльдовского индивидуализма, лишённого всякой сентиментальности, которая иногда бывает чересчур наивной, и даже доверчивой: «Цель жизни – самовыражение. Проявить во всей полноте свою сущность – вот для чего мы живем в этом низком мире»<sup>130</sup>, – утверждает он, фактически не прибегая к другим соображениям, и даже, бесспорно, с некоторой дозой цинизма, тем самым превращая индивидуализм в относительно утешительный психо-художественный

---

<sup>129</sup> Уайльд О. De Profundis, с. 145.

<sup>130</sup> Уайльд О. Портрет Дориана Грея, с.128 (с добавлением, отсутствующим в пер. М. Абкиной).

двигатель, и в то же время в относительно утешительный способ поведения, каким на самом деле была бы религия (этот «опиум народа», заклеянный другим мастером подозрения, Марксом), если бы Ницше не провозгласил «смерть Бога» и тем самым не разбил кумиры, способствуя тому расколдовыванию мира, печальной жертвой которого (о чем мы уже говорили), всегда оказывается денди.

Этот доведенный до крайнего предела индивидуализм, необходимый чтобы с большим успехом достичь почти совершенной самореализации, станет необходимым для Уайльда к концу жизни, когда уже не чувствуя необходимости прибегать к какому бы то ни было литературному образу и стремясь ответить на едва завуалированные обвинения в гомосексуализме, за который он подвергся суровому наказанию, он обратится к одной старой подруге (Г-же Уэлдон), которую случайно встретит в своем парижском изгнании, с меткими и сочувственными словами: «Цель жизни в том, чтобы реализовать собственную личность и собственную природу!»

Ослепительная максима, которая, конечно, при всей своей необходимости еще не может считаться достаточной. Кроме того, к этому относительно малоизвестному тексту, на который мы, однако, уже многократно ссылались, к «Душе человека при социализме», нам следует еще раз вернуться, чтобы придать законченность этой максиме. Тем более, что в последней части доказательства уайльдовский индивидуализм оказывается тесно связанным (хотя лишь для того, чтобы их лучше преодолеть, интегрировать и синтезировать) с двумя другими идеалами человеческой цивилизации, каким в философии была греческая классика, а в эстетике – итальянский Ренессанс. И это как раз для того, чтобы достичь тем самым союза души и тела, о котором мы уже знаем, что это и исходная идея, и в то же время окончательная цель, к каким, в конечном итоге, стремится всякий денди, достойный этого названия. И действительно: «Новый индивидуализм <...> явится идеальной гармонии-

ей. Тем самым, к чему древние греки стремились, но не смогли постичь целиком, разве что посредством Мысли <...> тем самым, к чему Возрождение стремилось, но не смогло постичь целиком, разве что посредством Искусства <...>. Индивидуализм станет абсолютным, и благодаря ему каждый человек придет к своему совершенству. Новый индивидуализм – это Новый Эллинизм»<sup>131</sup>, – утверждает Уайльд в заключение этого произведения.

И именно этот тип индивидуализма, который как мы видим, в конечном итоге, в философском плане оказывается в высшей степени законченным – синтезом ницшевской теории воли к власти и шопенгауэровской доктрины экзистенциалистского пессимизма, Кьеркегор превозносил в «Дневнике обольстителя» на высшем уровне эстетической стадии. Доказательством тому служит единственное, но определяющее место, где, различая два ключевых понятия – термины «эстетика» (ветвь философии как таковая) и «эстетик» (личность, увлеченная эстетикой, и архаизм со значением «эстет»), Йоханнес заявляет, фактически приближаясь здесь к проповеди, которую в «Портрете Дориана Грея» произносит лорд Генри перед Дорианом Греем, что «эстетическим началом может назваться то, благодаря чему человек является непосредственно тем, чем он есть» (тогда как «человек, живущий исключительно тем, благодаря тому и ради того, что является в нем эстетическим началом, – живет эстетической жизнью, а, значит, «взгляд эстетика на жизнь лучше всего резюмируется общим девизом эстетиков всех времен и народов: “Нужно наслаждаться жизнью”»)<sup>132</sup>.

И Йоханнес, своего рода *alter ego* молодого Сёрена, добавляет, вновь утверждая здесь примат эстетики над

---

<sup>131</sup> Уайльд О. Душа человека при социализме, с. 373–374.

<sup>132</sup> Кьеркегор С. Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал / Пер. П. Ганзена // Кьеркегор С. Несчастнейший. М., 2007, с. 123–124. Об этой очень отчетливо сформулированной части кьеркегоровской эстетики см.: Grimault M. Kierkegaard. Paris: Seuil, 1962, p. 51–67.

этикой, чтобы, кроме всего прочего, обосновать – как в действительности и поступил Кьеркегор со своей невестой Региной – причины разрыва со своей любовницей Корделией: «Самое несносное в официальной помолвке – ее этическая подкладка. Этика, по-моему, одинаково скучна и в науке, и в жизни. Ну как же сравнить в самом деле, этику с эстетикой? Под ясным небом *эстетики* все легко, грациозно и мимолетно, а стоит только вмешаться *этике*, как все мгновенно становится тяжеловестным, угловатым, бесконечно скучным»<sup>133</sup>.

Таким образом, сам Кьеркегор на уровне своей философской эстетики завершает цикл. Поскольку разнuzданный индивидуалист Йоханнес в конце концов фактически окажется литературным воплощением другого гения соблазна, хотя последний располагается в совершенно иной плоскости искусства, на сей раз – в музыкальной, а именно Дон Жуана Моцарта, чья утонченная, но безжалостная стратегия завоевания, в рамках которой возникают цинизм и ложь, тем самым оказывается возведенной на мифологический уровень средневекового Дон Жуана и Фауста, он также идет по следам другой легендарной фигуры – уайльдовского Дориана Грея, в столь же благородном, сколь и изысканном ряду изящных искусств.

## 10. Релятивизм эстетического суждения: критика Канта Кьеркегором

В строго понятийном плане описанная теория индивидуализма предполагает, на самом деле, другой тип эстетического суждения, нежели тот, к какому приучила нас философия эпохи модерна, в особенности, кантианская: в данном случае это релятивизм эстетического суждения. И все это – в непосредственной, хотя и несколько косвенной

---

<sup>133</sup> Кьеркегор С. Дневник обольстителя, с. 292.

связи с первым смыслом термина «интересный», которую мы установили в предыдущих разделах (мы прокомментируем здесь этот, впрочем, вполне уместный тезис, согласно которому, по словам Бернара Фокруля, Робера Легро и Цветана Тодорова, «рождение индивида в искусстве» в разгар эпохи Ренессанса соответствует возникновению «Я» в философской литературе, а именно – в «Опытах» Монтеня)<sup>134</sup>.

По этому случаю мы вспомним, что эпитет «интересный», воспринимаемый в его латинском этимологическом смысле (*inter-esse*), будет несколькими столетиями позже перенесен именно в язык изящных искусств. И это произойдет в работе «Об изучении поэзии греков» («Über das Studium des Griechen Poesie»), вышедшей между 1795 и 1796 гг. у Фридриха фон Шлегеля, сооснователя (вместе с братом Августом Вильгельмом) «Йенского романтического кружка» (в который входили Новалис, Тик, Вакенродер и Шеллинг). Мы знаем, до какой степени (под влиянием Фихте) шлегелевская теория художественного творчества считала иронию залогом свободы духа у поэта – тезис, который сам Кьеркегор разрабатывал спустя полстолетия в диссертации «Понятие иронии в постоянном соотношении с Сократом» (1841), чтобы два года спустя, в «Или – или» (1843), сделать иронию сразу и понятийным, и экзистенциальным средним звеном промежуточного этапа, позволяющим перейти от эстетической стадии к этической.

Что это означает? Что Шлегель, а вместе с ним и Кьеркегор, как великолепно объяснила Маргерит Гримо в краткой, но превосходной собственной книге «Кьеркегор»<sup>135</sup>, фактически противостоят здесь определению прекрасного, которое Кант изложил в «Критике способности суждения» (1790), непревзойденной философской вершине

---

<sup>134</sup> См.: Focroulle B., Legros R., Todorov Ts. La naissance de l'individu dans l'art. Paris: Grasset, 2005.

<sup>135</sup> Grimault M. Kierkegaard, p. 21–68, в особенности, потому что именно здесь изложена кьеркегоровская теория «эстетической стадии» в целом.

современной эстетики, где само «прекрасное», связанное со вкусом, «как своего рода *sensus communis*» («здравым смыслом»), воспринимается как то, что пробуждает чувство *незаинтересованного, универсального, не целенаправленного и необходимого* удовольствия (или наслаждения).

Именно с помощью четырех последовательных дефиниций, которые сами интегрированы в четыре различных «момента» сравнения (качество, количество, соотношение целей, модальность), Канту в действительности удается чрезвычайно отчетливо описать в третьей, и основополагающей, «Критике» (а, еще точнее, в книге I «Аналитика прекрасного», раздела I «Аналитика способности эстетического суждения» первой части «Критики способности суждения»), «прекрасное» как таковое.

Итак:

1) определение прекрасного по *качеству*: «Вкус есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, *свободного от всякого интереса*. Предмет такого удовольствия называется *прекрасным*»<sup>136</sup>;

2) определение прекрасного согласно *количеству*: «*Прекрасно* то, что всем нравится без посредства понятия»<sup>137</sup>;

3) определение прекрасного по *отношению к целям*: «*Красота* – это форма целесообразности предмета, поскольку она воспринимается в нем без представления о цели»<sup>138</sup>;

4) определение прекрасного по модальности: «*Прекрасно* то, что познается без посредства понятия, как предмет необходимого удовольствия»<sup>139</sup>.

---

<sup>136</sup> Кант И. Критика способности суждения / Пер. Н.М. Соколова. СПб., 2006, с. 154.

<sup>137</sup> Там же, с. 161.

<sup>138</sup> Там же, с. 175.

<sup>139</sup> Там же, с. 179.



Таким образом, если следовать этим четырем последовательным дефинициям прекрасного, то для Канта открывается возможность разрешить в разделе II («Диалектика способности эстетического суждения») этой первой части «Критики способности суждения» то, что он называет «антиномией вкуса», производной от дискуссии, в ходе которой в историческом плане были противопоставлены рационализм, неотделимый от объективизма, и эмпиризм, неотделимый от субъективизма.

Конечно, здесь не место обсуждать эстетику Канта – даже для того, чтобы провести ее сравнительное исследование с эстетикой Кьеркегора. Впрочем, Даниэль Лори, одна из тончайших знатоков эстетики Канта, восхитительно сделала это в многочисленных текстах, среди которых – тот, что включен в замечательную онтологию, опубликованную «Atelier d'Esthétique» (сообществом, состоящим из высококвалифицированных исследователей, закончивших Брюссельский, Льежский и Лувенский университеты) под заглавием «Эстетика и философия искусства (исторические и тематические ориентиры)»<sup>140</sup>.

Тем не менее мы уже давно поняли: именно отправляясь от шлегелевской релятивистской концепции прекрасного, а, стало быть, и самого эстетического суждения, скалькированного с относительности суждения морального, будет складываться у Кьеркегора (а он, однако, не сможет полностью отделаться от этой чисто гегельянской теории, согласно которой искусство представляет собой «чувственное воплощение идеи») образ и личность Йоханнеса-обольстителя, эстета эпохи модерна, а впо-

---

<sup>140</sup> Именно этой работой Даниэли Лори, которой свойственны детальный анализ и понятийная строгость, вдохновлялись мы сами, чтобы изложить здесь кантовское учение об эстетическом суждении в «Критике способности суждения». См.: *L'Atelier d'esthétique. Esthétique et philosophie de l'art (Repères historiques thématiques)*. Bruxelles: De Boeck, 2002, p. 107–114.

следствии – у Бодлера и Уайльда – фигура денди, коль скоро этот последний, что превосходно продемонстрировал Альбер Камю в «Бунтующем человеке», чаще всего является предшественником бунтаря в вопросах вкуса, а то и «оппозиционером», и даже революционером и прямо-таки анархистом по отношению к социальным нормам, художественным параметрам, формальным канонам и моральным правилам!

Однако здесь необходимо вновь сделать очередное уточнение, чтобы еще раз подчеркнуть упомянутый релятивизм эстетического суждения, как мы уже сделали с моральным суждением, у Кьеркегора. Ведь то, что «Дневник обольстителя», опубликованный в 1843 г., когда его автору не было и 30 лет, в философском плане представляет собой краеугольный камень кьеркегоровской эстетики – конечно же, несомненный факт. Тем более, что, как мы уже видели, Кьеркегор в значительной степени вдохновлялся несравненными произведениями на эту тему, такими, как «Дон Жуан» Моцарта, «Фауст» Гёте, или даже «Дон Жуан» Мольера и Байрона, хотя два последних Дон Жуана гораздо более поверхностны в той мере, в какой они являются чем-то вроде пародий, и даже фарсов, где трагикомическое, а иногда даже бурлескное и смешное, часто побеждает чистую трагедию. Но больше всего, в действительности, Кьеркегор вдохновлялся другим литературным шедевром, хотя и значительно менее известным, чем «Дневник обольстителя»: имеется в виду «Портрет писателя как эстета», вышедший за несколько месяцев до «Дневника» и написанный поэтом Поулем Мартином Мёллером, сегодня совершенно забытым, но все-таки в те годы – верным, а главное, дорогим для Сёрена Кьеркегора другом, потому что именно Мёллер внушил Кьеркегору основополагающую идею, согласно которой только мысли, находящиеся в согласии с «Я» – тем, которое сартровский экзистенциализм в русле гуссерлевской эгологии назовет «трансцендентальным эго», – заслуживают

признания как «истинные». Здесь коренится центральный тезис кьеркегоровской метафизики – утверждение, что истина пребывает в чистой субъективности, т.е., по Уайльду, – в «настоящем индивидуализме».

Итак, в рамках истории западной философии к этой существенной тематике союза души и тела, когда «душа становится плотью, а тело наделяется духом», если использовать слова Уайльда из «De Profundis», сводится в конечном счете кьеркегоровская эстетика. Это именно та воплощенная душа или, если поменять местами понятия, что, возможно, будет точнее, то «духовное тело» (по прекрасному и пронизательному выражению Адорно из книги «Кьеркегор. Построение эстетики»), которое также сплошь и рядом фигурирует в кьеркегоровской эстетике: там, где Карл Ясперс заметил то, что он справедливо назвал весьма разумной формулировкой: «Христианский Дон Жуан»<sup>141</sup>.

## 11. Трансцендентность ностальгии, или Христианский Дон Жуан

Христианский Дон Жуан? Сколь бы уместной и красноречивой ни была эта формулировка, она, конечно же, может показаться парадоксальной, а то и наделенной внутренним противоречием в самих терминах. Однако нет ничего логичнее того, что в своем «Кьеркегоре» Адорно называет «мыслью диалектического типа» (уточним, что Жан Валь в своих «Кьеркегоровских исследованиях» называет ее «качественной»). Потому что именно путем нанизывания парадоксов, которые сами сопряжены с философией

---

<sup>141</sup> См. коллективный сборник под редакцией Пьера Спирио, озаглавленный «Kierkegaard ou le Don Juan Chrétien: panorama de la pensée et de la vie du premier philosophe de la modernité» (Paris; Monaco: Éd. du Rocher, 1989).

«мистического содержания» – по словам этого видного представителя критической Франкфуртской школы – творится вся кьеркегоровская эстетика: «этапы на жизненном пути», та эстетика, о которой мы, кроме прочего, знаем, что она основана на абсолютной субъективности индивида и до чего она должна прийти, чтобы впоследствии достичь истины религиозной стадии. Кроме того, исходя из весьма образной цитаты самого Кьеркегора, где, как оказывается, в громадной степени присутствует мифологическое содержание (не без того, чтобы и буквально, и по духу соотноситься с определенными элементами ницшевского «Так говорил Заратустра»), Адорно делает из этого типа эстетики, впрочем, насквозь пронизанной меланхолией (*болезнью-к-смерти*), присущей здравомыслящему, но жестокому расколдовыванию мира, то, что он называет здесь «наиболее отчетливым определением» эстета, коль скоро оно основывается на чисто эстетическом мировоззрении (эстет здесь действительно становится особым зрителем, хотя его и тяготит как собственное существование, так и собственное окружение).

И действительно (здесь говорит герой «Дневника обольстителя»): «Моя печаль – мой крепкий замок; он вздымается, словно орлиное гнездо на вершине горы, и возвышается высоко в облаках. Никто не может подступиться к этому замку. Оттуда я падаю вниз, в действительность, и схватываю свою добычу. Но я не живу внизу; я несу добычу в замок. Моя добыча – это образы; я расписываю ими обои и покрываю этими обоями стены своей комнаты. Так я живу как умерший человек. Все, что я пережил, я погружаю в крещальные воды забвения и посвящаю вечности воспоминания. Все конечное и случайное прошло и забылось. И вот я сижу здесь, наедине со своими мыслями, словно старый седой человек, и тихо – почти шепотом – объясняю их образ за образом; и рядом со мной сидит ребенок и слушает мои речи, хотя он уже давно знает все,

что я буду рассказывать»<sup>142</sup>, – пишет Адорно, цитируя здесь непосредственно Кьеркегора.

Прежде всего тут важно отметить, что эта глубокая меланхолия (в бодлеровских терминах – *сплин*), которую демонстрирует здесь эстет, происходит как раз от одного из парадоксов, образующих саму двусмысленность кьеркеговской эстетики (о чем мы упоминали выше). А именно, как в данном случае объективная и роковая прерывность эстетической стадии (Адорно дойдет до того, что назовет ее в своих комментариях «переломом») – ведь эстет уже экзистенциально располагается в *этической* перспективе, начиная с данного, для него – судьбоносного, момента; он переходит к этике через необходимую интроспекцию, неизбежно заканчивающуюся оперированием требовательным рефлексивным сознанием (этой «опосредованностью», которую мы уже тогда называли погружением в себя), переходя от непосредственности прожитого (т.е. «интеринорности») на ту критическую дистанцию (символизируемую здесь лицезрением его личности, а также мира, созерцаемого им с «зияющих высот»), которую обязательно производит истина.

Итак – сообщает Адорно в связи с тем, что говорит кьеркеговский эстет об этом внутреннем сдвиге, – вот он, источник *страха* и *отчаяния*, существующего в самом человеческом сознании, между этими двумя стадиями, которые вроде бы противопоставлены по всем параметрам, потому что первая стадия управляется чувством «прекрасного», а вторая – *идеей* «благого» (и, в связи с этим, в конечном счете – «истинного» на религиозной стадии): «Ибо ты не сможешь дать об этом <...> никаких сведений, так как ты сам – заинтересованная сторона по отношению к эстетике; сущность эстетики может объяснить лишь тот, кто живет выше эстетики, стало быть, живущий в этическом

---

<sup>142</sup> Цит. по: Adorno T. Kierkegaard. Construction de l'Esthétique, p. 112.

плане <...>. Тот, кто живет в эстетическом плане, не может дать собственной жизни никакого удовлетворительного объяснения, потому что он всегда живет одним мгновением, а, следовательно, обладает лишь относительным и ограниченным самосознанием <...>. Эстетик не располагает собственным *духом*, как свободным достоянием; ему недостает в нем прозрачности <...>. Ты будешь всегда лишь мгновением; твоя жизнь изнашивается в принадлежащем лишь тебе прожитом и без отношений с другими, и тебе невозможно это объяснить»<sup>143</sup>.

Отсюда то столь же прозрачное, сколь и основополагающее высказывание из «Или – или», которое мы уже имели в виду: «Эстетическим началом может назваться то, благодаря чему человек является непосредственно тем, что он есть, этическим же – то, благодаря чему он становится тем, чем становится»<sup>144</sup>. Именно это, этот интеллектуальный процесс, благодаря которому эстет, преодолевая свою сущностную меланхолию, постепенно – в *трансцендентном* движении – восходит с эстетической стадии на этическую, чтобы впоследствии достичь религиозной стадии, Адорно, как никогда верный духу Кьеркегора, называет еще в своем исследовании «трансцендентностью ностальгии»: эта формулировка, более, чем какая-нибудь другая, близкая, превосходна как по точности, так и по глубине.

Какой из этого вывод? Столь же логически безжалостный, сколь и философски неотразимый: эстет у Кьеркегора – в самых глубинных тайниках своего бытия и даже помимо самых постыдных своих извращений – с необходимостью всегда будет, при той же перспективе и аналогичной диалектике, Дон Жуаном, именно там, где

---

<sup>143</sup> Adorno T. Kierkegaard, p. 113–114\*. Мы здесь вновь сошлемся на вывод Уолтера Пейтера из его «Ренессанса».

\* Адорно цитирует здесь разные места из трактата Кьеркегора «Гармоническое развитие...».

<sup>144</sup> Кьеркегор С. Гармоническое развитие..., с. 123.

душа и тело объединяются в неразрывном единстве, по сути – религиозном, а то и сугубо христианском!

Впрочем, именно здесь у Кьеркегора – сам понятийный стержень того, что увлеченные психологией философы, такие, как Владимир Янкелевич или Жан Валь, справедливо называют «учением об аффектах»: здесь как раз основная причина, в силу которой природа тела – если верно, что пять телесных чувств (в первую очередь, слух) вызывают наиболее значительные эстетические ощущения (в первый ряд которых, благодаря слуху, выдвигается «музыкальная гениальность» моцартовского «Дон Жуана», а также «Саломеи» Рихарда Штрауса, оперным либретто которой является немецкий, притом сокращенный вариант уайльдовского текста) – у Кьеркегора действительно может быть названа духовной (на тех же основаниях, что и, например, у Мен де Бирана).

Так что в этих условиях именно эстетику души и тела – столь же мастерски, как Оскар Уайльд в литературе – в философии разворачивает Сёрен Кьеркегор, по меньшей мере, на этой стадии его мысли.

Таким образом, нет ничего удивительного в том, что «Le Magazine littéraire» за апрель 2007 г., представляя несколько отрывков неизданного Дневника Кьеркегора, назвал его «Философом и денди». А Патрис Боллон, в том же номере, весьма удачно поясняет это в главе под названием «Искушение дендизмом», говоря, разумеется, по-прежнему, о Кьеркегоре: «И вот мы можем задаться вопросом, не представлял ли собой дендизм, рассматриваемый всерьез как философия существования, а не поверхностно как чистая поза – нечто гораздо большее для него, а именно – непрерывное искушение; и не может ли его произведение прочитываться если не как изложенная в неподходящей форме теория этого способа существования, то хотя бы как ключ для того, чтобы помыслить его? На мысль об этом наводит одна фраза из “Дневника

обольстителя”. В прологе рассказчик приводит следующую формулировку позиции Йоханнеса: “Его жизнь была опытом по осуществлению задачи поэтической жизни”. Поэтому, если и существует фраза, резюмирующая сущность дендизма, то это именно она. Ведь дендизм в сильном смысле слова – и в конкретном, как у Браммела, и в более абстрактном, как у Барбе д’Оревилли и Бодлера – имеет в основе героическую волю творить себе судьбу *ex nihilo* [лат. – из ничего. – Прим. пер.], ваять собственную статую перед лицом Вечности. Впрочем, как показывает жизнь Браммела и Уайльда, дендизм отчасти связан с падением и смертью – до такой степени, что мы можем утверждать, что денди, который счастливо завершает жизнь, никак не может считаться денди...»<sup>145</sup>.

Что же касается основополагающей идеи, которую вслед за своими рассуждениями выводит Боллон, то она фактически недалеко от нашего собственного тезиса: «Если дендизм – действительно кристаллизация “эстетической стадии”, то в то же время нечто в нем стремится непрестанно преодолевать ее. У денди, по правде говоря, есть бесспорно трансцендентная и религиозная сторона, но направленная в противоположную сторону»<sup>146</sup>, – делает вывод Боллон. А ведь именно это мы и называли выше, в противоположность ницшевской трансдесцендентности (трансцендентности, ориентированной, исходя из религиозной сферы, на сферу эстетическую, на земные, телесные, или дионисийские силы), *трансасцендентностью* (трансцендентностью, ориентированной, исходя из эстетической стадии, на достижение стадии религиозной, на небесные, духовные, или аполлоновские силы)!

---

<sup>145</sup> Bollon P. Dossier Søren Kierkegaard: «Kierkegaard, philosophe et dandy» // Le Magazine littéraire. Paris. № 463. Avril 2007, p. 38.

<sup>146</sup> Там же.



Остается узнать, чем станет эта эстетика души и тела после того, как Ницше в своей «Веселой науке» объявил окончательную «смерть Бога» у другого бесспорного наставника дендизма, каким был, начиная с «Цветов зла», вплоть до «Искусственного рая» и второй части «Обнаженной души», Шарль Бодлер.

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

### Ницше. От религиозного к эстетическому

Всех богов он убил – и себя самого он делает богом: «Разве не должны мы сами стать богами, чтобы явиться достойными подобных деяний?» Все алтари он низверг – и себе самому воздвигает алтарь, «Ессе Ното», чтобы прославить того, кого не прославляет никто.

*Стефан Цвейг. Ницше. Борьба с демоном*

#### 1. Сущность нигилизма: три его исторических момента и его сущностная двойственность

Итак, достигнув этой стадии рассмотрения, мы все-таки установили на основании и первой, и второй части настоящего исследования радикальное, существенное различие в философском плане между экзистенциальными путями Кьеркегора и Ницше. Оно состоит в том, что у первого теория трех стадий развертывается в *трансцендентном* направлении, т.е. от эстетического к религиозному (через этическое), тогда как у второго, который идет по строго противоположному духовному пути, человеческое познание развертывается в направлении *трансдесцендентном*, вслед за смертью Бога и сумерками идолов. Что же касается постепенного, но неизбежного исчезновения моральных

(точнее говоря, иудео-христианских) ценностей, то здесь и причина, и следствие пришествия нигилизма, о чем мы уже говорили вместе с Хайдеггером в его тексте (вошедшем в «Неторные тропы»), озаглавленном «Слова Ницше “Бог мертв”». Нигилизм, на взгляд самого автора книги «По ту сторону добра и зла», оставался фундаментально двойственным, а, значит был гораздо сложнее, чем утверждало традиционное толкование до середины XX в.

Эту двойственность нигилизма во всяком случае лучше всего объяснил Жиль Делёз, конечно, вслед за Хайдеггером, в остроумном и прекрасном труде «Ницше и философия», поскольку – здесь тоже как бы диалектически – он подразделяет нигилизм (по примеру Кьеркегора с его теорией трех стадий, разумеется, соблюдая необходимые пропорции) на три четко и последовательно сформулированные «точки зрения». Первая, *негативная*, представляет собой «момент иудейского и христианского сознания», в котором «идея Бога выражает волю к небытию, обесценивание жизни»<sup>147</sup>. Вторая, *реактивная*, – «момент европейского сознания», где «смерть Бога означает осуществленный в идее Бога синтез воли к небытию и реактивной жизни», что тем самым – через возникновение атеизма и последующее появление Человекобога (а уже не Богочеловека, в чем есть свой фундаментальный оттенок понятия, наоборот, скорее кьеркегорианского) – приводит к «нечистой совести», а также к «озлоблению»<sup>148</sup>. Третья, *пассивная*, – «момент буддийского сознания», и даже Христова, в той мере, в какой сообщение, переданное настоящим Христом, а не апостолом Павлом, с которым оно вступает в абсолютное противоречие, возвещает «устранение идеи греха, полное отсутствие рессентимента и какого бы то ни было духа мести, отказ от всякой войны, откровение в этом мире

---

<sup>147</sup> Делёз Ж. Ницше и философия / Пер. О. Хомы под ред. Б. Скуратова. М., 2003, с. 304.

<sup>148</sup> Там же, с. 308.

царства Божьего, как состояния души, и, в особенности, приятие смерти, как доказательства его учения»<sup>149</sup> (отметим здесь мимоходом, что этот ницшеанский взгляд на Христа почти не отличается от того, что проповедовал сам Оскар Уайльд как в «Душе человека при социализме», так и в «De Profundis»).

Итак, именно поэтому вслед за работой Хайдеггера «Слова Ницше “Бог мертв”» Жиль Делёз и здесь, настаивая на основополагающей двойственности ницшевского нигилизма в отношении «Воли к власти», смог действительно – впервые и в противопоставление экзистенциальному пессимизму Шопенгауэра – написать следующие слова: «В слове “нигилизм” *nihil* прежде всего означает не небытие, но ценность небытия. Жизнь обретает ценность небытия, только когда ее отрицают, обесценивают. <...> Ценности, превосходящие жизнь, не отделяются от их результата: обесценивания жизни, отрицания этого мира. Если же они не отделяются от этого результата, то потому, что их принципом является воля к отрицанию, обесцениванию. Потому-то мы и поостережемся принять на веру, будто высшие ценности создают некий порог, у которого останавливается воля – словно перед лицом божественного мы избавляемся от принуждения хотеть. Не воля отрицает себя в высших ценностях, а высшие ценности соотносятся с волей к отрицанию, к уничтожению жизни. “*Небытие воли*”: это понятие Шопенгауэра есть только симптом; прежде всего оно означает волю к уничтожению, волю к небытию... ”Но она, по крайней мере, всегда *остаётся волей*”. *Nihil* в нигилизме означает отрицание как качество воли к власти. В своем первоначальном смысле и по своему основанию нигилизм, стало быть, означает обретенную жизнью ценность небытия, фикцию высших ценностей, которая придает жизни эту ценность, волю к небытию, выраженную в этих высших ценностях»<sup>150</sup>. И в за-

---

<sup>149</sup> Делёз Ж. Ницше и философия, с. 309.

<sup>150</sup> Там же, с. 295.

вершение – второе определение ницшеанского нигилизма, где приводится его наиболее «законченный смысл», если употребить термин самого Хайдеггера из работы «Слова Ницше “Бог мертв”»: «У нигилизма есть и второй, более расхожий смысл. Нигилизм отныне означает не волю, но – реакцию. Отрицательная реакция теперь направлена на сверхчувственный мир и на высшие ценности, отрицается их существование, за ними не признается законной силы. Уже не обесценение жизни во имя высших ценностей, но обесценение самих высших ценностей. Обесценение означает уже не воспринятую жизнью ценность небытия, но – небытие ценностей, высших ценностей»<sup>151</sup>.

Отсюда – опять-таки по словам Делёза – головокружительный вывод, сразу и основание, и вершина всей ницшевской мысли: «Итак, нигилизм отрицает Бога, добро и даже истину – все формы сверхчувственного. Нет ничего истинного, нет ничего доброго, Бог мертв»<sup>152</sup>!

Что же касается той «смерти Бога», какую провозгласил Ницше, который, однако, сам был сыном протестантского пастора (как и Кьеркегор, строгого лютеранского обряда), в параграфе 125 Третьей книги «Веселой науки», то мы полагаем, что в первой части (имеющей многозначительное название «Следствие “смерти Бога”, или “Сумерки зла”») нашего собственного исследования мы уже достаточно объяснили и ее точное содержание, и ее глубокий смысл.

## 2. *Ecce Homo Aestheticus*

И, конечно, под этой смертью Бога в том виде, как она объявлена в «Веселой науке» (т.е. Бог здесь умер не по собственной воле и не под действием Истории, но был «убит» Человеком), сам конец – вослед критическому

---

<sup>151</sup> Делёз Ж. Ницше и философия, с. 296.

<sup>152</sup> Там же.

кантовскому идеализму – традиционной метафизики, т.е. среди прочего и прежде всего, платоновского дуализма, того самого, который послужил подготовке картезианского рационализма и *априори* постулировал несводимое и основополагающее для человека разделение на душу и тело. Впрочем, именно здесь то, чему нас с редкой точностью анализа учил еще Мартин Хайдеггер в тексте «Слова Ницше “Бог мертв”». И действительно, «“Бог” в словах “Бог мертв” если продумывать его по его сущности, замещает сверхчувственный мир идеалов, заключающих в себе цель жизни, что возвышается над самой же земной жизнью, и тем самым определяющих ее и в известном смысле извне. <...> Авторитет Бога, авторитет Церкви с ее учительной миссией исчезает, на его место заступает авторитет совести, авторитет рвущегося сюда же разума»<sup>153</sup>, – напоминает там Хайдеггер. Итак, в том же тексте автор «Бытия и времени» (*Sein und Zeit*) столь же превосходно подчеркивает: «Если мертв Бог и мертвы боги, в том смысле, в каком мы разъяснили метафизический опыт, если воля к власти сознательно волилась как принцип любого полагания условий сущего, то есть как принцип ценностного полагания, тогда господство над сущим как таковым в обличье господства над землей переходит к новому волеию, которое определяется волей к власти. Первую часть книги “Так говорил Заратустра”, вышедшую в свет через год после “Веселой науки”, в 1883 году Ницше заканчивает такими словами: *Мертвы все Боги: теперь мы волим, чтобы здравствовал сверхчеловек!*»<sup>154</sup>

Вывод? *Exit Deus* [лат. – Бог уходит. – *Прим. пер.*] и *Esse Homo* – вот кто обожествляется – сам человек, как провозгласила предпоследняя работа Ницше; но, прежде всего, обожествляется *Homo Aestheticus*, ведь с тех пор, как теология больше не существует, сама этика, т.е. сово-

---

<sup>153</sup> Хайдеггер М. Работы разных лет, с. 177.

<sup>154</sup> Там же, с. 206.

купность иудео-христианских ценностей, оказалась, таким образом, в свою очередь, сведенной к эстетике!

Этот аспект ницшевской эстетики, о котором мы вполне догадываемся, до какой степени, медленно заменяясь пустотой, оставленной агонизирующей теологией, она фактически происходит из религиозной сферы, Лу Андреас-Саломе, женщина примечательного ума и столь же примечательной чувствительности, и, прежде всего, тайная советчица Ницше в течение короткого, но насыщенного промежутка времени (какой она была и для других выдающихся людей, таких, как Райнер Мария Рильке и Зигмунд Фрейд), по всей вероятности, высветила лучше других исследователей в произведении, озаглавленном, как бы для прославления уважаемого учителя «Фридрих Ницше в его произведениях» (книга, первоначальное издание которой было опубликовано в самой Германии лишь в 1983 г.). Таким образом: «Если этика Ницше носит, по существу, эстетизирующий характер, в том смысле, что в ней трансформация, ведущая к совершенству, порождает лишь прекрасную иллюзию, – то его эстетика, наоборот, вплотную приближается к религиозному символизму, потому что она рождается из потребности обожествлять существа и вещи, растворять их в божественном, чтобы быть в состоянии выносить их»<sup>155</sup>, – замечает она там с непревзойденной точностью и тонкостью (а ведь она знала его как никто другой). И, будучи не менее рассудительной в философском анализе, чем в психологическом диагнозе, тотчас же уточняет, признавая за шедевром Ницше всю метафизическую силу наиболее значительного и решающего сочинения в рамках его творчества в целом: «Ницше не удовлетворен выражением этого психического процесса в форме теории или посвящением ему нескольких разрозненных афоризмов; он захотел создать “инаугурационную”

---

<sup>155</sup> *Andreas-Salomé L. Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres. Paris: Grasset, 1992, p. 238.*

поэму, в которой впервые свершится возвышенное деяние человека, считающегося творцом – его выход в мир сверхчеловеческого. Это произведение – поэма “Так говорил Заратустра”. Заратустру как персонажа можно считать самопреображением Ницше, отражением и обожествлением его внутренней полноты и в этом качестве его генезис совершенно аналогичен тому способу, каким человеческое порождает сверхчеловеческое. Заратустра воплощает, так сказать, *сверхчеловека-Ницше, сверх-Ницше*<sup>156</sup>.

Интуиция действительно гениальная, достойная самих прозрений ее знаменитого наставника – вот каково наблюдение Лу, касающееся Ницше в связи с реальным и глубинным смыслом его «Заратустры»! Тем более, что она совершенно естественно вводит одну из основных тем ницшевской мысли в ее совокупности, через в высшей степени личный и почти клинический характер подобного суждения – тему философа-артиста, неустанно эволюционирующего демиурга на вершине творчества и упоения – между аполлоническими и дионисийскими высотами.

### 3. Философ-художник

Итак, как столь же уместно подчеркивает Лу Андреас-Саломе, все еще ссылаясь на книгу «Так говорил Заратустра» в той же необъятной работе «Фридрих Ницше в его произведениях», «эта книга являет двойственный характер, который может легко обмануть: с одной стороны, это поэма в чисто эстетическом смысле термина, которую поэтому можно понять и о которой можно судить со строго эстетической точки зрения; с другой стороны, это поэма в чисто мистическом смысле – в смысле акта религиозного творения, в котором высшая заповедь ницшевской этики впервые

---

<sup>156</sup> *Andreas-Salomé L. Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, p. 238–239.



находит осуществление. Эта двойственность объясняет, почему из всех книг Ницше “Заратустра” остался самым непонятым, тем более, что подавляющая часть критических отзывов рассматривала его как поэтическую *вульгаризацию* тезисов, выдвигавшихся Ницше в строго философской форме в его других произведениях»<sup>157</sup>.

Но, к счастью, все-таки существуют комментаторы, сколь бы малочисленными они ни были, которым с блеском удалось избежать интерпретационной западни, справедливо изобличаемой здесь Лу Андреас-Саломе. Среди таких редкостных, но ценных комментаторов ницшевской мысли на должном и почетном месте фигурирует Тьерри Ленэн, который, также будучи представителем «Эстетической мастерской», в примечательной антологии – столь же строгой по философскому содержанию, сколь и доступной по стилистической форме, и называющейся «Эстетика и философия искусства» (раздел, озаглавленный «Шопенгауэр и Ницше: пессимизм и философия искусства») – занялся превосходным анализом ницшевской эстетики и в особенности ее основной тематикой – а это как раз тематика «философа-артиста».

Прежде всего, кратко проследивая философский путь Ницше в хронологическом порядке, Тьерри Ленэн, о котором мы знаем, что его труд был создан под влиянием чтения столь осведомленных комментаторов, как Мишель Хаар (см. его «Ницше и метафизику», *Michel Haar, Nietzsche et la métaphysique*) и Жак Сойшер (с его работой «Вопрос и смысл. Эстетика Ницше», *Jacques Sojcher, La question et le sens. Esthétique de Nietzsche*), не без оснований начинает с того, что подчеркивает: «Если “Рождение трагедии” (1872) и “Несвоевременные размышления” (1873–1876) выходят как книги, насквозь пронизанные шопенгауэровскими понятиями и решительно обращенные к Вагнеру, то публикация “Человеческого, слишком

---

<sup>157</sup> *Andreas-Salomé L. Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, p. 239.

человеческого” (1878) знаменует собой разрыв с мэтром из Байрейта, а “Аврора” (1880–1881) и затем “Веселая наука” (1881–1882) означают открытый разрыв с философским пессимизмом Шопенгауэра»<sup>158</sup>. Потому что если верно, как он также пишет, что «у этого последнего Ницше возьмет концепцию мира, внутренне лишённого смысла, основания и цели, предавшегося конфликтной разнузданности воли; единственная реальность такого мира складывается из вымыслов, которые порождаются формами жизни из интереса к их всегда преходящему жизненному развитию», то еще гораздо вернее (как пишет Ленэн в тех же строках), что Ницше «отказывается сделать отсюда вывод, что единственный путь *спасения* состоит в том, чтобы отвлечься от этой юдоли борьбы и слез, каков есть мир Воли, порвать с интересами индивидуальной жизни, чтобы раствориться в перевозданном безразличии»<sup>159</sup>.

Исходя из этого «переворачивания ценностей», о котором нам выше столь великолепно говорили в своем прекрасном анализе нигилизма Хайдеггер и Делёз, появление у Ницше «философа-художника» (хотя в таком произведении, как «Воля к власти», там, где складываются очертания «физиологии искусства», говорится дословно – и переворачивая термины – о «художнике-философе»).

Что же это на самом деле значит? Объяснение столь же прозрачное, сколь и краткое, здесь тоже дает Тьерри Ленэн в антологии, которую та же самая «Эстетическая мастерская» посвятила эстетике и философии искусства. Разумеется, не может быть и речи о том, чтобы в узких рамках нашего исследования дендизма как эстетики души и тела проследить этап за этапом все уровни рассуждений, все слои ницшевской мысли (в первом ряду которых располагаются знаменитая доктрина *amor fati* [лат. – любовь

---

<sup>158</sup> *Lenain Th. Nietzsche: la physiologie de l'art // Esthétique et philosophie de l'art (Repères historiques et thématiques) / Établie et supervisée par Th. Lenain et D. Lories. Bruxelles: De Boeck, 2002, p. 146.*

<sup>159</sup> *Ibid.*

к року; любовь рока. – Прим. пер.] и не менее знаменитая теория вечного возвращения). И все-таки невозможно, если мы хотим глубоко проникнуть в подлинную природу этого «философа-артиста», обойти в связи с Ницше то, что Ленэн называет его «антикантианской радикализацией критики», а также его столь же категорический отказ от трансцендентального гегелевского идеализма – помимо нескольких неоспоримых истин, которые он за ним признает. Ведь никогда не следует терять из виду этой основополагающей мысли: вся философская критика, проводимая Ницше, разворачивается как раз в соотношении с его собственным последним замыслом, а именно, во-первых, имеется в виду «деконструкция» традиционной метафизики, в том числе и «молотом», как сформулирован подзаголовок «Сумерек идолов» (от Платона до Гегеля, через Плотина, Августина Блаженного, святого Фому Аквинского, Декарта, Мальбранша, Лейбница и Канта); затем, во-вторых, «переоценка всех ценностей», как на сей раз буквально сообщает подзаголовок «Воли к власти».

Таким образом, «цель замысла Ницше предстает в следующем виде: он “делит историю человечества на два отрезка. Человечество живет *до* него либо *после* него <...>”. Один из аспектов этого разрыва в истории касается истории самой философии, на которую Ницше стремится ответить всем своим творчеством – через авторов, которые довели философию до высшей степени совершенства. Вот почему сразу же за ссылками переднего плана на Шопенгауэра и Вагнера, по контрасту, вздымаются такие грандиозные фигуры, как Кант и Гегель»<sup>160</sup>, – говорит, имплицитно ссылаясь здесь на одно из самых известных мест из «Сумерек идолов», Тьерри Ленэн. И, иллюстрируя только что сказанное, тотчас же продолжает, впрочем, по большей части основываясь здесь, как мы это сделали выше по поводу нигилизма, на работе «Ницше и философия» Жюль Делёза: «С одной стороны, ницшевская мысль предстает как антикантианская

---

<sup>160</sup> *Lenain Th. Nietzsche: la physiologie de l'art*, p. 147.

радикализация критики. Ведь не только познание не может достичь “вещи в себе”, но и вещь в себе больше не должна занимать нас, и, прежде всего мы не должны “подвешивать” за этим бестелесным метафизическим фантомом никакого этико-религиозного верования, склоняющегося в сторону альтруистического бескорыстия. Что же касается Гегеля, то за ним необходимо признать грандиозную заслугу: он показал существенную роль негативного, конфликта и преодоления в становлении духа; кроме того, он воплощает экстремальную форму этой метафизики, о преодолении которой речь идет сегодня: идеалистическое уравнение, с помощью которого Гегель описывает отношение между реальным и иррациональным, а также проистекающий отсюда примат познания, с одной стороны, а с другой – второстепенный статус утверждения по отношению к отрицанию, как раз и составляют два взаимодополняющих аспекта этого отказа от жизни – из-за него-то и потерпела крах пришедшая в упадок западная мысль<sup>161</sup>.

Исходя из этой удручающей и трагической констатации краха (из-за отсутствия каких бы то ни было реальных отношений между традиционной метафизикой и подлинной жизнью) и возникает та изначальная роль – своеобразный антидот, и даже корректив (Кьеркегор в «Дневнике обольстителя» говорил о «паллиативе» и «деривативе»), – которую в связи с многочисленными и серьезными ошибками философского идеализма (дуализм души и тела, на его взгляд, представляет наиболее пагубный вариант идеализма как в понятийном, так и в историческом плане) Ницше отводит самому Искусству и, в особенности, музыке: «Живой, всегда брызжущий источник, который должен усилить мысль, изнуренную господством рационализма», – опять-таки пишет Ленэн.

Если поставить такой диагноз, то означает ли это, что для того, чтобы отыскать этот утраченный смысл жизни, философ должен стать художником? Отнюдь нет: по словам

---

<sup>161</sup> *Lenain Th. Nietzsche: la physiologie de l'art*, p. 147.

Ницше, сама такая терапия оказала бы, в свою очередь, чересчур упрощенческое, несчастное и контрпродуктивное воздействие из-за столь же примитивного дуализма, как и тот, который она поначалу хотела сразить! Как раз отсюда и исходит провиденциальное обращение к той неслыханной фигуре в истории идей, какой отныне станет «философ-художник», при осуществлении своего рода нового духовного и энергетического синтеза – обретенной парадигмы союза души и тела, потому что философ, никогда не впадая в чрезмерность, отстаивает рациональную ясность сознания, а художник тоже никогда не впадая в чрезмерность, ставит в привилегированное положение жизненные импульсы тела, и целое сливается в нераздельном, таким образом одухотворенном и, в конечном итоге, живом единстве!

Итак, в конце описанной перспективы кем в конечном счете станет этот философ-художник, «врач цивилизации», как описывают его «теоретические исследования» из «Книги философа», которые Ницше называл своим завещанием, если не идеальным синтезом, объединяющим в одном и том же существе аполлонические качества, представленные в *философе*, и *дионисийские* ценности, воплощенные в *художнике*? И гораздо больше: не сам ли этот философ-художник, о котором день и ночь грезил автор «Заратустры» до тех пор, пока его не охватило безумие, оказался уже главным предвосхищением сверхчеловека?

#### 4. Аполлон и Дионис, или Парадоксальная земная доктрина спасения

В противоположность тому, на что могла бы иногда весьма поверхностно и даже карикатурно притязать определенная интерпретация исключительно сенсуалистского типа (в рамках которой, несмотря на неоспоримые заслуги в других планах, работает Мишель Онфрэ с его порой

слишком воинственным, а то и агрессивным материализмом), именно благодаря необходимой взаимодополнительности этих аполлонических качеств (порядок, равновесие, спокойствие, здравомыслие, рациональность, сознательность, ясность, чувство меры, объективность, наконец, *Эрос*) и этих дионисийских ценностей (хаос, радость, смех, танец, упоение, иррациональное, аффект, чрезмерность, субъективность, наконец, *Танатос*), а не просто их противопоставления, в рамках ницшевской эстетики хорошо заметна важность, которую эта взаимодополнительность обретает в общей экономии его мысли: возникает этот «философ-художник», символ гармонии, а также *гибриса*, на который он непрестанно уповал, как хороший классический мыслитель (конечно, не в нормативном смысле), каким он и остается, несмотря на бесчисленные и мощные риторические всплески. Доказательством этому служит тот единственный факт – в противоположность классицизму, – что «наиболее глубинной заботой [Ницше] всегда, по существу, была проблема *декаданса*», как он сам совершенно открыто признаёт в «Случае Вагнера», ведь декаданс, как недвусмысленно сообщает Ницше во второй книге «Воли к власти», является особенно подходящим способом выражения не только романтизма, но и самой морали!

Это основополагающее примирение у Ницше (о котором мы знаем, что он, как впоследствии и Хайдеггер, страстно увлекался классической филологией) между Аполлоном, идеалом красоты, греческим богом света и прорицания, а также музыки и поэзии (именно поэтому по прошествии столетий он станет еще и покровителем муз), и Дионисом, греческим богом виноградной лозы, вина и экстатического бреда, опять-таки лучше других объяснил, возможно, Тьерри Ленэн – в столь же прозрачных, сколь и уместных терминах; в том, что, следовательно, предстает как один из самых проясняющих текстов на этом уровне нашего анализа ницшевской эстетики в ее целом.

Так что «именно в этих терминах молодой Ницше задался целью постичь греческую культуру в “Рождении трагедии”. Там он рассматривал генезис, упадок и возможное (вагнерианское) возрождение греческого трагического искусства. Последнее характеризуется равновесием между двумя взаимодополняющими началами: *аполлонизмом* и *дионисийством*. Рассматриваемый как стихийный жизненный принцип, “Дионис” отсылает к распаду индивида в хаотическом потоке изначального бытия. Он склоняет к упоению (когда индивид перестает управлять самим собой), к союзу противоположностей (удовольствие и горе, жизнь и смерть), к избыточности, экстазу и мощи иррационального, которое разлагает формы. “Аполлон”, со своей стороны, соответствует побуждению к порядку и стабильности, которое порождает грезу о “прекрасной наружности”, о мере, о ясных и хорошо индивидуализированных формах (последние с необходимостью представляли собой вымысел). Посредством мощи, вызывающей слияние и способной увлечь за собой дух и тело слушателя в танце и трансе, музыка образует особый режим дионисийского принципа, а живопись и скульптура, искусства, облеченные в объективную форму, по природе тяготеют к аполлоническому полюсу»<sup>162</sup>.

Разумеется, нам всегда смогут возразить, что здесь представлена всего лишь точка зрения Ницше (родившегося в 1844 г. и умершего в 1900 г.), относящаяся ко времени создания его произведения, написанного в молодости, ведь «Рождение трагедии», его первый опус на философскую тему, фактически было написано им в 28 лет (т.е. ему было на два года меньше, чем Кьеркегору, когда тот написал «Дневник обольстителя»). На это мы попросту ответим, что важный и последний текст (так как он стал объектом посмертной публикации 1901 г.), который Ницше полностью посвятил эстетике как таковой (его название – «За физио-

---

<sup>162</sup> *Lenain Th. Nietzsche: la physiologie de l'art*, p. 149.

логию искусства», неотъемлемая часть «Воли к власти», вошедшая в ее третью книгу), ни в коем случае, за исключением некоторых деталей, относительно второстепенных с точки зрения творчества Ницше в целом (например, исчезновение почти безусловного предпочтения, которое он первоначально отдавал греческому образцу, или же менее отчетливо выраженная здесь вера в возможное возрождение трагического искусства), не отменяет этого правила. И вот что фактически говорит о Ницше Тьерри Ленэн: «Он никогда не перестанет рассматривать искусство в терминах *жизни, инстинктов*, первозданных экзистенциальных влечений на фоне решительно антиметафизической мысли, которая *априори* отвергает всякую идею метафизического порядка или “смысла мира”. В этой перспективе понятия *аполлонического* и *дионисийского* сохранят всю свою уместность. Форма будет всегда восприниматься как вымысел, порожденный Волей к власти, вторичной по отношению к побудительной силе “организма”, который создал ее как функцию своих жизненных интересов. Такова главная ориентация “*физиологии искусства*”, которой Ницше зрелого периода уподобляет эстетику: она, следовательно, склонна подчиняться “пойетике”, коль скоро сам творческий процесс образует первичный факт и как бы одерживает верх над сотворенной вещью»<sup>163</sup>. Таков вывод Ленэна (кроме всего прочего, автора еще и другой очень хорошей статьи о ницшевской «пойетике» как творческом опыте или творческой силе<sup>164</sup>) в этом анализе эстетики Ницше, отличающемся примечательной четкостью понятий.

Кроме того, в этом основополагающем примирении у ницшевского философа-художника есть аполлонические качества и дионисийские ценности, так как то, к чему ведет этот тип эстетики, есть, в конечном счете и в глубинном

---

<sup>163</sup> *Lenain Th.* Nietzsche: la physiologie de l'art, p. 149.

<sup>164</sup> См.: *Lenain Th.* L'affect et sa trace. L'expérience créatrice selon Nietzsche // *Annales de l'institut de philosophie de l'Université libre de Bruxelles*, p. 69–86.



измерении, не что иное, как превосходная попытка спасти человека после смерти Бога и последовавшей утраты всякой надежды на какого бы то ни было утешителя и на чересчур иллюзорный рай – из ничто, которое отныне будет иметь в виду всякая человеческая смерть. И тогда ставится вопрос, неотложный и необходимый – вопрос о том, не является ли таким образом понятая эстетика (о которой нам уже говорила Лу Андреас-Саломе, до какой степени она сродни религиозному символизму) в конечном счете не чем иным, как новой доктриной спасения, хотя сегодня по существу, конечно, спасения мирского и исключительно земного, как если бы само искусство, в свою очередь, было всего лишь другим свидетельством, пусть даже на сей раз всего лишь на земле, а не на каком-то гипотетическом небе, – свидетельством бессмертия, а то и вечности.

Если бы дела обстояли так, то Ричард Бердсворт был бы прав, когда утверждал в собственном «Ницше», что сверхчеловек, наиболее ярким предвосхищением которого является этот философ-художник, парадоксальным образом представляет собой «человека, осознавшего свою конечность»<sup>165</sup>, – это столь же головокружительная, сколь и, по правде говоря, неслыханная вершина ницшевской эстетики.

## 5. Физиология искусства: теория аффектов у истоков человеческого языка

Итак, в точке слияния души и тела – там, где аполлонические качества духа и дионисийские ценности органов чувств сливаются в фигуре философа-художника, – складывается то, что Ницше, в четвертой главе книги третьей «Воли к власти», назвал «физиологией искусства»

---

<sup>165</sup> *Beardsworth R. Nietzsche. Paris, 1997, p. 96.*

(§ 355–374): одно это выражение служит неопровержимым доказательством существования совершенно бесспорной физиологической, т.е. органической и биологической составляющей в рамках самого художественного творения как жизненно важного процесса, связанного с волей к власти.

Таким образом, прежде всего, в § 356, там, где Ницше, в полную противоположность Канту с его «Критикой способности суждения», рассматривает, имея в виду здесь единственно уровень эстетического суждения, то, что он называет, соотносясь здесь с удовольствием и вкусом как *инстинктами*, «формированием прекрасного и безобразного», мы читаем: «То, что с эстетической точки зрения нам инстинктивно не нравится, можно считать вредным и опасным для человека, достойным недоверия – и притом, как всем известно, это следствие длительного опыта; эстетический инстинкт, который высказывается резко (например, выражая презрение), подразумевает суждение. В этом смысле *прекрасное* располагается среди общих категорий биологических ценностей – полезного, благотворного, наращивающего жизнь – однако лишь благодаря тому, что большое количество возбуждений, которые позволяют мыслить лишь дистанцированно о приятных вещах и условиях, сопрягающихся с этими вещами, доставляет нам чувство прекрасного, т.е. наращение чувства власти. Таким образом, характер прекрасного и безобразного предстает *обусловленным* – и притом по отношению к нашим *низшим ценностям самосохранения*»<sup>166</sup>.

Разумеется, тотчас же спешит уточнить Ницше в том же параграфе, здесь лишь первый – и потому приблизительный – подход, в той мере, в какой «все инстинктивные суждения *близоруки* по отношению к цепи последствий», а «разум есть, прежде всего, инструмент замедления, противостоящего непосредственной реакции»<sup>167</sup> – в том, что

---

<sup>166</sup> Nietzsche F. La volonté de puissance, p. 398–399.

<sup>167</sup> Ibid., p. 399.

касается определения «прекрасного» и «безобразного» как таковых. Однако он настаивает, что сколь бы *близорукими* ни были эти суждения о *прекрасном* и *безобразном*, они «в высшей степени убедительны; они взывают к нашим инстинктам, когда выносятся чрезвычайно стремительные решения, когда мы выражаем свое “да” или “нет”, прежде чем разум может взять слово <...>»<sup>168</sup>.

И в следующем (357) параграфе Ницше продолжает свою, еще более красноречивую, линию в строках, касающихся значительной части чисто телесной энергии, а также исключительно материальных ощущений, которые неизбежно содержит всякое искусство: «Всякое искусство действует подобно внушению на мускулы и органы чувств, которые у человека простодушного и склонного к художественному самовыражению задействованы в примитивной деятельности: однако оно всегда говорит только о художниках – таким способом оно говорит о тонкой подвижности тела. <...> Всякое искусство обладает тонизирующим воздействием, увеличивает силу, возбуждает радость (т.е. ощущение силы), пробуждает всевозможные воспоминания об упоении: существует особая память, которая доходит до подобных условий; тогда возвращается мир ощущений, отдаленный и мимолетный...»<sup>169</sup>.

Это означает, что эстетика Ницше, если прочесть только процитированные страницы его «Физиологии искусства», оказывается, прежде всего и на самом деле, теорией аффектов (эта теория здесь еще относительно слабо разработана, но вскоре она приобретет всю важность у Фрейда, в психоаналитической концепции аффекта, как продемонстрировал Андре Грин в «Живом дискурсе»).

Более того, в той же самой книге Ницше ставит у самих истоков человеческого языка эстетику как сеть коммуникации между метафорическими знаками и эмоциональными стимулами – по примеру того, что, согласно Жаку Деррида

---

<sup>168</sup> Nietzsche F. La volonté de puissance, p. 399.

<sup>169</sup> Ibid., p. 400–401.

в книге «О грамматологии» (1967)\* и Мишелю Серру в пятитомном «Гермесе» (1969–1980), сделал сам Жан-Жак Руссо в «Опыте о происхождении языков» (1750)!

И действительно: «Эстетика располагает множеством *средств коммуникации* и в то же время *чрезвычайной восприимчивостью* в отношении возбуждений и знаков. Эстетика есть кульминационный момент в коммуникации между живыми существами – она представляет собой исток языка. Именно здесь – очаг происхождения языка: звукового языка совершенно так же, как языка жестов и взглядов»<sup>170</sup>, – пишет Ницше там очень ясно, превращая тем самым примитивную эстетику в своего рода семиотику до появления самого понятия «семиотика». И тотчас же добавляет, вновь делая акцент – более ярко выраженный, чем когда-либо – на причастности тела к эстетическому опыту: «Феномен полноты всегда располагается вначале: наши способности утончаются в наших способностях полноты. Но и по сей день мы слушаем мускулами, мы даже читаем мускулами»<sup>171</sup>.

Еще более явно устанавливает Ницше эту как бы естественную связь между аффектом и языком, а то и самой речью, в § 360 того же самого текста: «*Чрезвычайная острота* некоторых органов чувств: они тогда начинают понимать совершенно иной язык знаков – создавать этот язык <...>; *чрезвычайная подвижность*, из которой возникает крайняя экспансия; желание выразить все, что в состоянии выразить знаки..., потребность каким-то образом избавиться от самого себя посредством знаков и отношений; способность говорить о себе сотней органов речи – взрывное состояние»<sup>172</sup>.

---

\* Русск. пер.: М., 2000.

<sup>170</sup> Nietzsche F. La volonté de puissance, p. 401. Об отношениях, существующих у Ницше между эстетикой и языком, см. также: Kofman S. Nietzsche et la métaphore. Paris: Galilée, 1972, а также Haar M. Nietzsche et la métaphysique. Paris: Gallimard, 1993.

<sup>171</sup> Nietzsche F. La volonté de puissance, p. 401.

<sup>172</sup> Ibid., p. 405–406.

Стало быть, эстетика Ницше, точно так же, как и эстетика Кьеркегора, и несмотря на переворачивание перспективы в том, что касается временной последовательности существующих стадий, тоже представляет собой эстетику души и тела, так что отныне это ясно без доказательств.

Впрочем, именно здесь то, о чем свидетельствует Тьерри Ленэн в своем исследовании, уже широко цитировавшемся нами – настолько образцовым и обоснованным оно кажется нам для эстетики Ницше, ведь в нем он говорит о ней – без обиняков и без эксклюзивных априори по отношению к душе – как о «герменевтике тела». Итак, более конкретно ссылаясь здесь на «философа-художника», портрет которого мы нарисовали выше, Ленэн говорит: «Тем самым артист нового жанра, философ будущего становится творцом, месящим глину “жизни”. Кроме того, если философ-художник подходит к произведениям искусства в свете герменевтики тела, наделяющей их философской целью, столь же великой, как цель философского произведения, то сам факт его подхода к произведениям философов согласно той же интерпретационной перспективе, взамен приводит его к нахождению чисто *эстетической* значимости для этих понятийных зданий – впрочем, так же, как и для крайностей идеализма, которые следует критиковать, прежде всего, в плане *вкуса*<sup>173</sup>.

И Ленэн, основываясь здесь на той тоже примечательной работе, которую недавно посвятил эстетике Ницше Жак Сойшер, иллюстрирует свое суждение, чтобы еще лучше обосновать его цитатой из самого автора «Воли к власти»: «Когда я читаю мыслителей, я пою с ними их мелодии; я знаю, что за их холодными словами волнуется живая душа; я слышу, как она поет, потому что моя душа тоже поет, когда она взволнована»<sup>174</sup>. Это утверждение не

---

<sup>173</sup> *Lenain Th. Nietzsche: la physiologie de l'art*, p. 148.

<sup>174</sup> Цит. по: *Sojcher J. La Question et le Sens. Esthétique de Nietzsche*. Paris: Aubier-Montaigne, 1972, p. 82.

требует комментариев: оно гораздо яснее и отчетливее любого другого афоризма Ницше!

И все-таки в этой ницшевской теории аффектов содер-  
жится другой вопрос, настолько важный для такой эстетики,  
что его тоже следует тщательно рассмотреть на этой стадии  
нашего анализа: это вопрос, выводимый как раз из его  
концепции языка (до сих пор этим вопросом большинство  
комментаторов скорее пренебрегало). Ведь на самом деле  
именно язык, относительно которого мы видели выше, что  
он сам представляет собой один из основных результатов  
так называемой «примитивной» эстетики – понимаемой,  
прежде всего, как обширная интерсубъективная сеть  
конвенциональных знаков, словом, семиотики, которая, в  
свою очередь, оказывается у Ницше, пусть даже косвенно,  
одной из его излюбленных идей, и притом «внеморальной»  
(в смысле, который мы определили прежде) в делах ис-  
кусства – этот язык и есть «большой стиль».

Так, все в том же знаменитом § 357 той же «Физиоло-  
гии искусства» читаем: «*Всякое искусство в своей полноте  
имеет основой ряд условностей, если оно стремится не-  
что выразить... Условность представляет собой условие  
всякого великого искусства, она не является препятствием  
для него... Всякое возвышение жизни усиливает способ-  
ность к коммуникации, а также к пониманию человека. Факт  
проживания жизни другой души изначально не имеет в  
себе ничего морального, но лишь психологическую возбу-  
димость внушения. "Симпатия", или то, что мы называем  
"альтруизм", представляет собой всего лишь развитие  
этого психомоторного отношения, принадлежащего к ин-  
теллектуальности <...>. Никто и никогда не осуществляет  
коммуникацию посредством мыслей, люди общаются с  
помощью движений, мимических знаков, которые с по-  
мощью некоторых преобразований мы возводим к мыс-  
лям...*»<sup>175</sup>, – утверждает там Ницше, тем самым превращая

---

<sup>175</sup> Nietzsche F. La volonté de puissance, p. 401–402.

язык как конвенциональный модус коммуникативного выражения в само условие того, что он весьма недвусмысленно называет здесь «большим искусством», представляющим собой в мысли Ницше понятийный набросок того, что впоследствии, будучи возведенным на уровень чистой эстетики, действительно станет «большим стилем».

## 6. Большой стиль: эстетика истины и этика величия, или Спиритуализация страстей

«Большой стиль» как «классический идеал» и «высший тип», откуда как раз и возникает философ-художник во всей своей полноте, гениальный и законченный синтез Аполлона и Диониса, «великий синтетический человек, у которого несхожие силы подчиняются одному и тому же ядру ради единственной в своем роде цели»<sup>176</sup>, – как характеризует его и Ницше в разделе «Аристократический идеал»: фактически такова та основная идея в вопросах искусства, которую разворачивает в «Воле к власти» ницшевская эстетика.

Так, в § 218, «Происхождение идеала», главы II («Мораль как выражение вырождения») его книги второй («Критика высших ценностей»), на сей раз читаем: «Происхождение идеала. – Рассмотрение почвы, откуда он произрастает. Исходить из “эстетических” условий, в которых мир предстает более полным, более закругленным, более совершенным – вот языческий идеал; в нем преобладает самоутверждение <...>. Высший тип: классический идеал – свидетельствует о том, что все основные инстинкты процветают. Мы снова имеем дело с высшим стилем: большой стиль. Выражение самой “воли к власти”. Инстинкт,

---

<sup>176</sup> Nietzsche F. La volonté de puissance, p. 477 (Livre IV. «Discipline et sélection». Ch. IV. § 439).

которого мы опасаемся больше всего, смеет *самоутверждаться*<sup>177</sup>, – пишет Ницше, тем самым фактически уже намечая основные черты того, что он определяет буквально как «большой стиль».

Эту магистральную, но слегка смутную и иногда даже темную идею «большого стиля», в том виде, как она предстает здесь в пока еще разрозненных афоризмах, лучше всего обрисовал, возможно, Люк Ферри, весьма уместно отметив «сильные доли тактов» в «Рождении эстетики», произведении (кстати, богато иллюстрированном благодаря заботам Жака Сойшера по подбору иконографии), вышедшем в 2004 г., но, прежде всего, в опубликованном в 2002 г. эссе «Что такое удачная жизнь?». Ведь Ферри по сути дела говорит о «ницшевском моменте», который он подмечает, в соответствии с тем, что он выводит из книги «Воля к власти», как «в высшей степени интенсивную жизнь» – и выводит он ее из некоей «мудрости», которая сама в философском смысле надстраивается над базисом из трех экзистенциальных и фундаментальных критериев эстетического характера: истины в искусстве, интенсивности в «большом стиле» и вечности в мгновении.

Что же это на самом деле значит? Ответ, с трудом поддающийся схематизации, мы даем в три приема.

### Эстетика Ницше с точки зрения теории

Эстетика Ницше с точки зрения теории, или «аватар воли к истине»: вот что предлагает во всем парадоксальном блеске (см. на этом уровне, как мы показали выше, то, что в «Теоретических исследованиях» сказано по поводу истины и лжи во «внеморальном» смысле) ницшевская теория искусства как «условия высочайшего познания».

Ферри, очень кстати, пишет: «То, что ложно в “идеальной” истине, есть как раз ее притязание на трансцендентность, на объективность, ее притязание стать выше

---

<sup>177</sup> Nietzsche F. La volonté de puissance, p. 237.



жизненных сил, которые произвели эту истину целиком; словом, ее скрытая воля к тому, чтобы оторваться от пространства и от времени, от природы и от истории; ее притязание быть ценностью для всех, покончить с релятивизмом, с перспективизмом. Наоборот, то, что является верным в “эстетической истине” в том виде, как ее раскрывает художник, есть факт, который очень трудно уловить и, возможно, еще труднее принять, что она постулируется *эксплицитно*, и это радикально отличает ее от истины идеальной, как от простой точки зрения, как от перспективы, как от эманации жизни, а не от разрыва с ней. Стало быть, искусство истинно... потому что оно не притязает на истину, потому что в этом оно адекватно реальному, потому что оно принимает свою относительность продукта, остерегаясь забывать о деятельности производства, породившего искусство. Ни гипостазис, ни фетишизм в искусстве, в которых, согласно фрагменту из «Воли к власти», выражается *воля к мнимости, к иллюзии, к обману и к изменению*, без обиняков и как таковая, не являются более глубокими, более «метафизическими», чем *воля к власти, к реальности, к бытию*. И опять-таки в этом смысле искусство, антиплатоническое по преимуществу, обладает *большей ценностью, чем истина*, является наиболее непосредственным, наиболее адекватным выражением жизни, той воли к власти, которая составляет *наиболее глубинную сущность бытия*<sup>178</sup>.

Словом, с одной стороны, благодаря этим интеллектуальным пределам, которые искусство заведомо навязывает самому себе, а, с другой стороны, потому что искусство тем самым остается глубинно связанным с ценностями истинной жизни, оно, по словам Ницше, оказывается, в конеч-

---

<sup>178</sup> *Ferry L. Qu'est-ce qu'une vie réussite? Paris: Grasset, 2002, p. 134–135* (фразы, выделенные здесь курсивом, представляют собой цитаты из Ницше, которые приводит Ферри). Что касается другой цитированной выше работы Люка Ферри «*La naissance de l'esthétique*», то она опубликована в Editions Cercle d'Art (Paris, 2004).

ном итоге – в противоположность метафизическому идеализму – синонимом познания, пусть даже относительным. Это означает, что ницшевская теория искусства представляет собой здесь – что превыше всего – эстетику истины!

### Эстетика Ницше с точки зрения практики

Эстетика Ницше с точки зрения практики – это как раз «большой стиль, или одухотворение влечений»: именно здесь, по словам Ферри, возникает понятие интенсивности как критерия мудрости жизни.

Так как то, что превосходное ницшевское определение «большого стиля», в том виде, как его предлагает фрагмент 65 из «Воли к власти», показывает в глубинном измерении, через весьма строгое рассмотрение немецкой романтической музыки (в особенности, Бетховена и Вагнера) и представляет собой – параллельно упомянутой *эстетике истины* (и, следовательно, эстетизации самого познания) – столь же искрометную этику величия, коль скоро именно почти «деспотического» (слово принадлежит Ницше) владения этим хаосом влечений, свойственным всякому артисту, достойному этого названия, как ни парадоксально, требует «большой стиль», своеобразный «категорический императив» (мы используем, по существу, сугубо моральное выражение Канта из «Критики практического разума»), чтобы достичь тем самым, что тоже поразительно, своего рода «одухотворения» страстей.

И действительно: «Музыка и большой стиль. – Величие артиста измеряется не по “прекрасным чувствам”, которые он пробуждает <...>, но по тому, сколько он вкладывает в приближение к большому стилю. У этого стиля с великой страстью та общая черта, что он презирует желание нравиться; что он забывает убеждать; что он повелевает; что он *хочет*... Становиться хозяином хаоса, который и есть мы сами; мешать своему хаосу становиться формой,

становиться логичным, простым, без обиняков, математическим, *законом* – вот где великая амбиция»<sup>179</sup>, – пишет там Ницше на странице, остающейся одной из самых напряженных и волнующих во всем его творчестве, в главе, которая, приближаясь к его теории романтического гения, рассматриваемого как феномен декаданса, называется «К критике современности».

И касаясь этого понятия величия в его отношении к понятию стиля, он еще больше раздувает фрагмент 443 (опять-таки в главе с эмблематическим названием «Аристократический идеал») той же «Воли к власти». Здесь величие приближается к той железной дисциплине, которую принимал на себя Декарт в «Страстях души» (за исключением, однако, важного оттенка: необходимость обуздывать страсти совершенно не означает у Ницше, что эти страсти автоматически и определенно следует подавлять; скорее, наоборот): «*Слепая покорность* страсти, все равно – благородной ли, жалкой или враждебной – вот всегда причина самых *больших бедствий*. Величие характера состоит не в том, чтобы не иметь страстей – наоборот, ими следует владеть в высочайшей степени; однако их надо держать в узде даже без того, чтобы такое принуждение причиняло особую радость, но просто так»<sup>180</sup>.

Таким образом, Люк Ферри, с точки зрения такой же по-человечески сложной психофилософской позиции (потому что она постоянно колеблется между этической и эстетической сферами, но и для того, чтобы лучше справиться с трудностями) – в главе, посвященной «основополагающему ницшевскому моменту», имеет полное основание написать следующие слова: «Именно это примирение, которое, на взгляд Ницше, является делом настоящего величия – основополагающий для автора термин – служит знаком “великой архитектуры”, той, в рамках которой

---

<sup>179</sup> Nietzsche F. La volonté de puissance, p. 88.

<sup>180</sup> Ibid., p. 481.

жизненные силы – поскольку они *гармонизированы и иерархизированы* – достигают в одном и том же порыве и наибольшей *интенсивности*, и в то же время наиболее совершенной эlegantности. <...> Итак, ничего не исключать в конфликте между разумом и страстями, не выбирать вторые в ущерб первому – под страхом погрузиться просто-напросто в глупость»<sup>181</sup>.

И это тем более так, что Ферри тотчас же подкрепляет этот тезис двумя цитатами из самого Ницше: «Ибо повсюду, где развилась великая архитектура культуры, ее задачей было принудить к миру противодействующие силы, с помощью накопления сверхмощного запаса прочих, менее несовместимых сил, не подавляя первых, и не налагая на них оков»<sup>182</sup>, – фактически свидетельствует он в работе «Человеческое, слишком человеческое» (§ 276 раздела, озаглавленного «Признаки высшей и низшей культуры»), а в «Сумерках идолов» (фрагмент 1 главы под названием «Мораль, как противоестественность»): «У всех страстей бывает пора, когда они являются только роковыми, когда они с тяжеловесностью глупости влекут свою жертву вниз; и более поздняя, гораздо более поздняя пора, когда они *«одухотворяются»*»<sup>183</sup>.

Отсюда этот – столь же проницательный – вывод Ферри: «Сколь бы удивительным это ни могло показаться анархистским читателям Ницше, он превращает в моральный критерий именно это “одухотворение”, именно оно должно помочь нам добраться до “большого стиля”, позволяя укротить противодействующие силы вместо того, чтобы глупо отвергать их, понимая, что мы выигрываем, когда интегрируем этого “внутреннего

---

<sup>181</sup> *Ferry L. Qu'est-ce qu'une vie réussie? Paris: Grasset, 2002, p. 146–148.*

<sup>182</sup> *Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое / Пер. С.Л. Франка // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1, с. 187.*

<sup>183</sup> *Ницше Ф. Сумерки идолов, или Как философствуют молотом / Пер. Н.А. Полилова // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2, с. 573.*

врага”, вместо того, чтобы изгонять его и тем самым ослаблять себя»<sup>184</sup>.

И фактически – сколь бы ошеломляющим ни был этот парадокс у такого иконоборца, как Ницше – он, тем не менее, оказывается всего лишь мнимым – плодом, скорее, циничного расчета и чисто макиавеллиевской природы, чем просто какой-то точки зрения, как совершенно отчетливо объясняет он сам во фрагменте 409 той же «Воли к власти»: «Я объявил войну анемичному идеалу христианства (и тому, что с ним соприкасается) отнюдь не с намерением уничтожить его, но лишь для того, чтобы положить конец его *тирании* и расчистить почву для нового, более *крепкого* идеала... *Продолжение* христианского идеала составляет часть в высшей степени желательных вещей, пусть даже из-за идеала, который стремится поднять себе цену наряду с ним и, может быть, стать выше него, ибо последнему идеалу необходимы соперники, мощные соперники, чтобы стать *сильным*. Именно так мы, имморалисты, используем *мощь* морали: наш инстинкт самосохранения желает, чтобы наши противники сохранили свои силы – он хочет лишь стать господином своих противников»<sup>185</sup>.

Словом, рецепт, который предписывает здесь Ницше, – в сущности, не что иное, как одна из тактик, свойственных искусству, а то и войне, по крайней мере, политике – как учил нас Макиавелли в «Государе» (1513): культивировать своих врагов, конечно, в должной мере и адекватной пропорции, чтобы тем самым лучше сохранить – для себя самого и на взгляд тех, кем мы повелеваем – максимум сил, а то и власти.

Какой отсюда следует вывод? Фактически высший разум, соотнесенный в масштабе «большого стиля с парадигмой философа-художника», как мы уже говорили,

---

<sup>184</sup> *Ferry L.* Qu'est-ce qu'une vie réussie, p. 148–149.

<sup>185</sup> *Nietzsche F.* La volonté de puissance, p. 456.

с тем, что сам Ницше в своем «Аристократическом идеале» называет «великим синтетическим человеком», позволять Аполлону, царствующему над его интеллектом, руководить – благодаря свету разума, но все-таки не издеваясь – Дионисом, склоняющим человека к аффектам. На самом деле это – всего лишь другой способ говорить на современной границе эстетики и этики – о союзе души и тела.

### Эстетика Ницше с точки зрения сотериологии

Эстетика Ницше с точки зрения *сотериологии*: *amor fati*, вечное возвращение или спасение посредством моментов вечности.

Что это – простой оксюморон, по существу, риторический, особенно когда он звучит из уст столь убежденного и даже откровенно материалистически настроенного атеиста, как Ницше (выражение «спасение посредством моментов вечности»)? Отнюдь нет! Ведь то, что располагается в самой основе этого нового парадокса, на самом деле есть не что иное, как подлинный смысл ницшевского учения о «вечном возвращении» – доктрина, которая, если следовать интерпретации, какую ей дает Ферри, фактически не является «ни описанием хода мировых событий, ни возвращением к древним, ни предсказанием», но представляет собой «*принцип отбора мгновений*, которые стоят того, чтобы их прожить», в соответствии с «глубинной интуицией, интуицией древней мудрости», когда ее подчиняли тому, что Ницше называет опять-таки *amor fati*. А именно – вот главная идея, согласно которой «подлинное желание вечности, здоровье и любовь сходятся в аутентичных отношениях в мгновении, в чистом настоящем, будучи, наконец, избавленными от иллюзий и тяжести будущего и прошлого», и происходит это для того, чтобы добиться «переживания мгновения без осуждения и дискриминации, в абсолютной легкости, в свершившемся чувстве того, что больше нет различия между настоящим

и вечностью»<sup>186</sup>. Это – совершенно эпикурейский способ вытеснять в рамках человеческого сознания страх, который в нем фатально порождает идея смерти.

Итак, такова парадоксальная, но чудесная земная доктрина у Ницше, прочитанного и переинтерпретированного Ферри, – через благодать искусства и ту интенсивность, которую дает момент, проживаемый с полнотой; через благодать спасения и вечности. Впрочем, не сам ли Ницше в книге «Так говорил Заратустра» объявил, что «всякая радость хочет вечности» – перед тем, как еще воскликнуть в том же шедевре: «Ибо я люблю тебя, о вечность!»<sup>187</sup>.

## 7. Эпикурейский гедонизм и стоическая аскеза: когда эстетика как атеистическая мистика принимает экзистенциальную эстафету у этики

Но, возвращаясь к теме нашего собственного исследования и в то же время подводя итог самому нашему тезису – чему эта *эстетика истины*, тем самым связанная с этой *этикой величия* (с целью способствовать мудрости жизни, переживаемой с интенсивностью текущего момента), в сущности, учит нас, если не тому самому, что, по существу, составляет подлинный и целенаправленный экзистенциальный проект самого *денди*, этот рафинированный и высококультурный синтез – по примеру совершенно ницшеанского философа-художника – эпикурейского гедонизма и стоической аскезы?

Вдобавок к этому эпикурейскому гедонизму, эмблематичным мифологическим образом которого является Дио-

---

<sup>186</sup> Ferry L. Qu'est-ce qu'une vie réussite, p. 160–163.

<sup>187</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Ю.М. Антоновского // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2, с.166–169. См. также по этому поводу и тоже у Ницше § 341 «Веселой науки», а также главу «Почему я так умен» из «Ессе Номо».

нис, философия Ницше, особенно его эстетика, фактически ссылается на важную для нее стоическую аскезу, столь же харизматическим образом которой является Аполлон (хотя зачастую пристрастные манипуляции известной идеологической интерпретации намеренно затемняли это).

Итак, вернемся здесь к той необходимой дисциплине духа, посредством которой Ницше, как свидетельствует выше фрагмент 443 его «Воли к власти», стремился обуздать пыл страстей: «Я также хочу сделать аскетизм более *естественным*: вместо намеренного отрицания – намеренное *укрепление*; гимнастика воли; введение поста и лишений, какими бы они ни были, даже в духовной области; казуистика действия по отношению к мнению, которое мы составляем себе о своих силах; стремление к приключениям и добровольные поиски опасности»<sup>188</sup>, – пишет он буквально на сей раз в § 445 той же самой книги.

И фактически опять Лу Андреас-Саломе, та самая, которая имела ни с чем не сравнимую привилегию близко знать Фридриха Ницше (хотя она никогда и не допускала половых отношений с ним), лучше всего поняла и особенно хорошо выявила этот глубоко аскетический характер ницшевской мысли, сколь неузнанный, столь и недооцененный большинством комментаторов. Тем более что она выводит это с полным основанием – через опять-таки парадоксальную логику его столь же фундаментального пессимизма – что бы ни говорил Ницше в историческом философском диспуте с Шопенгауэром о неисправимой и приводящей в отчаяние человеческой природе. «Из этой пессимистической концепции человека вытекает свойство крайнего аскетизма, которое Ницше придал идеальной цели своей философии, провозгласив, что человечество может достигнуть лишь своего заката. Это свойство является тем более доведенным до крайности, что Ницше старается дис-

---

<sup>188</sup> Nietzsche F. La volonté de puissance, p. 481.



кредитировать и упразднить все элементы аскетизма. Чем больше поначалу он требует от человека напряжения его эгоистических сил, тем более чудовищным кажется в конце обязательство отречься от собственной личности, чтобы уступить место сверхчеловеку»<sup>189</sup>, – уточняет она здесь с замечательной психологической тонкостью и аналитической остротой в этом исследовании, столь же богатом идеями, сколь и необходимым тому, кто хочет по-настоящему уловить сущность мысли, глубина которой равна ее сложности, – в книге «Фридрих Ницше в его произведениях». И тут же еще более пронизательно добавляет: «Если в самом начале Ницше говорит, что человек есть то, что должно стать злым, brutальным и жестоким, то теперь он заявляет: “Человек есть то, что может быть превзойдено”; вся жестокость и brutальность, которые Ницше пробудил в нем, в конечном итоге, не имеют другой цели, кроме как обернуться против него, чтобы уничтожить его»<sup>190</sup>.

Необычное наблюдение, не правда ли? Впрочем, разве сам Ницше в титаническом труде «Так говорил Заратустра» не высек на скрижалях своей новой морали эту верховную заповедь и в то же время единственный в своем роде закон: «Станьте тверды!»?<sup>191</sup> Эту последнюю проповедь он повторит чуть ли не дословно, хотя и с еще большей силой в самом конце (в самых последних словах самой последней строки) устрашающих и головокружительных «Сумерек идолов» (часть, озаглавленная «Молот говорит»): «Эту новую скрижаль, о братья мои, даю я вам: станьте тверды»<sup>192</sup>, – восклицает он, по существу, в кульминационной точке того, что фактически предстает здесь как чуть ли не сверхчеловеческая аскеза.

---

<sup>189</sup> *Andreas-Salomé L.* Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres, p. 230.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра, с. 156 (в главе «О старых и новых скрижалях», § 29). Полная и точная цитата такова: «Эту новую скрижаль, о братья мои, даю я вам: Станьте тверды!»

<sup>192</sup> *Ницше Ф.* Сумерки идолов, с. 630.

При таких условиях нет ничего удивительного в том, что Ницше, даже рассуждая об искусствах, всегда ставил их в привилегированное положение по сравнению с видимостью, меру предпочитал избытку, строгость – чрезмерности, классицизм – романтизму. Он считал, что искусство, из-за «пафоса» и прочих «красивостей», разумеется, не становясь от этого чем-то незначительным, уже принадлежит к эре «декаданса» и даже «вырождения», о чем свидетельствует его внезапный разрыв с Вагнером (после долгой дружбы), для которого, например, в работе «Случай Вагнера» (сказав, как минимум, презрительным тоном, что он значительно предпочитает ему Бизе за оперу «Кармен», которую он посмотрел двадцать раз и считает шедевром), Ницше находит чрезвычайно жесткие, а то и оскорбительные слова, так как считает его музыкальным символом романтизма, по преимуществу «художником декаданса», «невротиком», который «сделал музыку, как и всё, к чему он прикасается, больной». Ницше считает Вагнера «бредовым» и «фривольным», «тяжеловесным» и «немелодичным» воплощением «бесконечного» у Гегеля (которого он презирал больше других), «театральным тираном», «комедиантом» и «богохульником» даже для немецкой музыки, наконец, «гением туманности». Впрочем, Ницше точно так же не щадит и Ференца Листа, его тестя, ведь одна из его дочерей, Козима, вышла замуж за Вагнера. Именно поэтому в том, что касается музыки, Ницше, а ведь он был еще и превосходным музыкантом (точнее, пианистом, что относительно малоизвестно)<sup>193</sup>, предпочитал элегантную легкость Моцарта пылкой тяжеловесности Бетховена, мистическое здравомыслие Палестрины скрытному маньеризму Гайдна, нежность Шуберта пылкости Шумана, деликатность Шопе-

---

<sup>193</sup> О тесных и конкретных отношениях, которые Ницше поддерживал с музыкой см.: *Liébert G. Nietzsche et la musique*. Paris: PUF, 1995. Можно также послушать музыкальные произведения самого Ницше, композиции, записанные на компакт-диск (*The Music of Friedrich Nietzsche*. Newport Classic, 1993).

на экзальтации Брамса и, прежде всего, при отсутствии возможных сравнений, почти религиозную, сосредоточенную и интериоризированную, и в то же время упорядоченную и методичную, почти математическую собранность Баха. Особенно сурово бичевал Ницше «гениев» «Бури и натиска» в лице Шиллера и Гёте (которого он презирал).

Что же касается французской литературы, то «натурализм» своей эпохи он характеризует столь же суровыми и удручающими суждениями, называя его просто-напросто «безобразным» и причисляя к нему, однако, столь знаменитых авторов, как Виктор Гюго (который фактически был, скорее, «романтиком», чем «натуралистом»), Эмиль Золя, Огюст Конт, Ипполит Тэн, Теофиль Готье, братья Гонкуры, Бальзак, Флобер и Стендаль (хотя последние двое были, скорее, «реалистами», чем «романтиками»). Великие перья, которым он безоговорочно предпочитал, например, благородный, но совершенно саркастический юмор Вольтера, или претенциозный и слегка вычурный стиль Корнеля, и даже мало воодушевляющую, но действенную прозу Гельвеция.

Словом, вызов, который почти невозможно принять, и в то же время пари, которое столь же невозможно держать, если только не ценой безумия (оно то и унесло этого «распятого» к его одинокой смерти), под маской этики Ницше бросает хрупкости и слабости человеческого существа. Кроме того, Лу Андреас-Саломе в книге «Фридрих Ницше в его произведениях» опять-таки совершенно справедливо утверждала, что сколь бы благородными ни были его проповеди, они «отчетливо показывают двуличье ницшевской морали – с чертами, где запечатлевается то тираническая жестокость, то аскетическая самоотверженность»<sup>194</sup>.

Отсюда вывод, столь же логичный, сколь и фундаментальный с точки зрения темы, занимающей нас в этом исследовании: именно для того, чтобы смягчить эту невоз-

---

<sup>194</sup> *Andreas-Salomé L. Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, p. 230–231.

можную этику, служащую как причиной, так и следствием этой бесчеловечной аскезы, *эстетика* у Ницше как раз и примет важную экзистенциальную эстафету, как если бы речь здесь фактически шла о мистике (скорее, нежели об эстетике в строгом смысле термина) атеистического толка – после чего читателя можно отослать к чудесной интуиции Андре Мальро по отношению к тому глубоко религиозному мыслителю, каким был – несмотря на его, иногда скандальные парадоксы – столь же мучимый своими влекущими в бездну духовными противоречиями Жорж Батай, еретик из еретиков!

И действительно: «Чем больше с этой стороны разрушается всякая действительность и всякая истина, тем острее Ницше осознаёт иллюзорный характер своего идеала, и тем больше растёт у него желание наделять этот идеал *религиозной* ценностью, обожествлять самого себя. Мы видим здесь, как его мысль вычерчивает вокруг идеала безукоризненный круг: чтобы избежать аскетического саморазрушения, свойственного всякой морали, *Ницше преобразует моральный феномен в феномен эстетический*, в рамках которого основополагающая природа человека продолжает существовать в неизменном виде, наряду с его светозарным и художественным отражением; однако чтобы придать этому отблеску позитивную ценность, *он возносит его в мистическую и религиозную сферу*»<sup>195</sup>, – пишет с трогательной пронизательностью Лу в своем великолепном «Ницше».

Фактически – это двойственное, но все-таки не противоречивое «сочетание аскетизма и мистицизма», «которое, однако, в разгар битвы с аскезой и мистицизмом», как раз – как ни парадоксально – и оказывается «основополагающим свойством философии Ницше»<sup>196</sup>,

---

<sup>195</sup> *Andreas-Salomé L. Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, p. 241–242.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 243.

что без обиняков утверждает в виде заключения к своему исследованию тайная советчица [égégie] автора «Заратустры». Иными словами, на тех же самых страницах она характеризует его так: «Мистическая и аскетическая ценность, приписываемая эстетике, в системе Ницше имеет не меньшее значение, чем у Шопенгауэра: у обоих она совпадает с глубочайшим этическим и религиозным опытом»<sup>197</sup>.

Конечно, этот неожиданный – написанный Лу – психофилософский портрет Ницше, который мы полностью принимаем, приводит в замешательство. Однако глубокое и насыщенное религиозное содержание, которое, по словам Лу, живет в этих мистико-эстетических пределах ницшевской мысли, сам Ницше характеризует в столь откровенно материалистическом и решительно атеистическом тексте, как «Воля к власти» (§ 480), с максимальным здравомыслием и убежденностью: «И сколько может быть еще новых богов!... У меня самого, в ком подчас оживает религиозный инстинкт, т.е. творец Бога, – сколь различными всякий раз бывают проявления божественного!»<sup>198</sup>, – заявляет он там во весь голос. И это верно, даже если – по образу того, что провозглашает Заратустра в прологе – сам Ницше, как он также признаёт в этих строках, может уверовать «только в бога, который умеет и танцевать»<sup>199</sup>.

## 8. Двойной портрет: от гиперборейского индивидуалиста к Дон Жуану познания

И, конечно, та духовная аскеза, которую Ницше навлек на себя и даже навязал себе в повседневности собственной жизни, подлинная жизненная гигиена, была в своих истоках безмерным одиночеством, которое усиливалось

---

<sup>197</sup> *Andreas-Salomé L.* Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres, p. 243.

<sup>198</sup> *Nietzsche F.* La Volonté de puissance, p. 507.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 508.

не только от ужасных физических страданий, но и – что гораздо глубже – от характерного для него ожесточенного индивидуализма. Кроме того, здесь есть и другое важное наблюдение о психофизиологическом типе, каких Лу Андреас-Саломе немало делает по поводу Ницше. В самом начале своего «Ницше» она настаивает на том, что само его существование было «биографией боли». «И подобно тому, как физические боли послужили истоком и причиной его внешнего одиночества, так и корни его экзальтированного индивидуализма необходимо искать именно в психическом страдании»<sup>200</sup>, – пишет она на первых же страницах, как если бы здесь был один из интерпретативных ключей ко всей ницшевской философии: этот *индивидуализм*, о котором мы прежде уже говорили, – до какой степени он формирует у Сёрена Кьеркегора, как и у Оскара Уайльда, одно из экзистенциальных оснований их собственной эстетики.

Но эту «биографию боли» (как называет ее Лу), с которой неминуемо связывается необузданный индивидуализм, возможно, лучше других высветил Стефан Цвейг, один из величайших центральноевропейских писателей (наряду с Гуго фон Гофмансталем, Германом Брохом, Карлом Краусом, Артуром Шницлером, Робертом Музилом, Францем Верфелем и Йозефом Ротом), – пусть даже этот яркий и безжалостный свет освещает впечатляющий, выразительный портрет Ницше в эссе, носящем многозначительное заглавие «Борьба с демоном» (где помимо Ницше он анализирует двух других гигантов метафизико-поэтической немецкой литературы, какими были Клейст и Гёльдерлин). И действительно: «Трагедия Фридриха Ницше – монодрама: на сцене своей краткой жизни он сам является единственным действующим лицом. В каждом лавиной низвергающемся акте стоит одинокий борец под грозовым небом своей судьбы; никого нет рядом с ним, никого вокруг него, не видно женщины, которая смягчала бы своим присутствием

---

<sup>200</sup> *Andreas-Salomé L. Friedrich Nietzsche à travers ses œuvres*, p. 48.

напряженную атмосферу. Всякое движение исходит только от него: несколько фигур, вначале мелькающих в его тени, сопровождают его отважную борьбу немymi жестами изумления и страха и постепенно отступают как бы перед лицом опасности. Никто не решается вступить в круг этой судьбы; всю свою жизнь говорит, борется, страдает Ницше в одиночестве. Его речь не обращена ни к кому, и никто не отвечает на нее. И что еще ужаснее: она не достигает ничьего слуха.

Лишена партнеров, лишена реплик, лишена слушателей эта беспримерная в своем героизме трагедия Фридриха Ницше; нет в ней и места действия, нет пейзажа, декораций, костюмов: она разыгрывается как бы в безвоздушном пространстве мысли»<sup>201</sup>, – пишет там Цвейг, и надо сказать, превосходно, с первых же строк первой главы, названной не менее многозначительно: «Трагедия без партнеров». И сразу же еще решительнее и убедительнее уточняет: «В действительности, декорация остается в этой трагедии неизменной: замкнутость, одиночество, мрачное, бессловесное, безответное одиночество, непроницаемый стеклянный колпак, покрывающий, окружающий его мышление; одиночество без цветов, без красок и звуков, без зверей и людей, одиночество даже без Бога, оцепенелое и опустошенное одиночество первобытного мира – мира довременного или пережившего все времена. <...> В этом пребывании наедине с собой, в этом противоборстве с самим собой – самый глубокий смысл, самая священная мука трагедии Фридриха Ницше: никогда не противостояла такому невероятному избытку духа, такой неслыханной оргии чувств такая невероятная пустота мира, такое металлически непроницаемое безмолвие»<sup>202</sup>.

Насколько же примечательна по точности и интенсивности эта «гиперборейская» картина; мы заимствуем типично ницшевский термин, употребляемый здесь Стефаном

---

<sup>201</sup> Цвейг С. Фридрих Ницше / Пер. П.С. и С.И. Бернштейнов // Цвейг С. Борьба с демоном: Гёльдерлин. Клейст. Ницше. М., 1992, с. 227.

<sup>202</sup> Там же, с. 227–229.

Цвейгом. Ведь как раз этим термином Ницше определяет также во фрагменте 167 (озаглавленном «Мы, гиперборейцы») «Воли к власти» того, по существу, «аморального» индивидуалиста, каким, по его мнению, является идеальный философ: «Если пока что мы, гиперборейцы, являемся философами, то все-таки кажется, что это происходит иначе, чем прежде. Ведь мы не моралисты...»<sup>203</sup>, – провозглашает он там в так называемом «предисловии» к разделу, который как раз и называется «Мораль как выражение декаданса». Итак, добравшись до этой чуть ли не последней стадии нашего рассмотрения, мы даже можем сказать вместе с Мишелем Онфрэ, в заключение его осуществившей превосходный синтез книги «Трагическая мудрость (Как пользоваться Ницше)», что «портрет ницшеанца постепенно принял форму «полярных бурь, землетрясений с новой архитектурой»<sup>204</sup>. И все-таки, как всегда у Ницше, – помимо этого лиризма все гораздо сложнее, чем кажется. Ведь это *двойной портрет*, как гласит само название одной из глав «Ницше» Цвейга, и в нем показана амбивалентность, чтобы не сказать – двойственность его философской личности: на другом конце его мысли – портрет того, кого Стефан Цвейг в том же эссе называет «Дон Жуаном познания».

Вполне естественно через эту мифологическую фигуру Дон Жуана – столь дорогую в лице Йоханнеса Обольстителя Кьеркегору и в лице Дориана Грея Уайльду – вернуться к конкретной теме нашего исследования, а именно – к философии дендизма.

Ведь что здесь делает Цвейг, слегка сгущая краски, так это уподобляет интеллектуальную позицию Ницше, в связи с неутолимой жаждой знания и вечными поисками духовного абсолюта, поведению Дон Жуана в любви, которого он здесь называет «братом Ницше по инстинкту» – из-за его неугасимой потребности в соблазне и не менее неодолимого

---

<sup>203</sup> Nietzsche F. La volonté de puissance, p. 182.

<sup>204</sup> Onfray M. La sagesse tragique (Du bon usage de Nietzsche). Paris: 2006, p. 171.



желания покорять женщин. Итак, о страсти к познанию у Ницше: «Его отношение к истине исполнено демонизма, трепетная, напоенная горячим дыханием, гонимая нервами, любознательная жажда, которая ничем не удовлетворяется, никогда не иссякает, нигде не останавливается, ни на каком результате, и, получив ответ, нетерпеливо и безудержно стремится вперед, вновь и вновь вопрошая. Никакое познание не может привлечь его надолго, нет истины, которой он принес бы клятву верности, с которой бы он обрuchился как со “своей системой”, со “своим учением”. Все истины чаруют его, но ни одна не в силах его удержать. Как только проблема утратила девственность, прелесть и тайну преодолеваемой стыдливости, он покидает ее без сострадания, без ревности к тем, кто придет после него, – так же, как покидал своих *mille e tre*<sup>205</sup> Дон Жуан, его брат по духу. Подобно тому, как великий соблазнитель среди множества женщин настойчиво ищет *единственную*, – так Ницше среди всех своих познаний ищет *единственное*, вечно не осуществленное и до конца не осуществимое. До боли, до отчаяния чарует его не овладение, не обладание и нахождение, а преследование, искание, овладение. Не достоверность, в чье платье рядится жажда удовольствий в метафизике, а неизвестность любит он в познании, испытывая демоническую радость от соблазна, обнажения и сладострастного проникновения и насилования каждого предмета познания – познание в духе Библии, где мужчина “познает” женщину и тем самым совлекает с нее покров тайны. Он знает, вечный релятивист, переоценщик цен-

---

<sup>205</sup> Это итальянское выражение «*mille e tre*» («тысяча три»), которое употребляет здесь Цвейг, представляет собой название арии из моцартовского «Дон Жуана» – когда в этой опере Лепорелло, слуга Дон Жуана, составляет список побед своего хозяина и действительно оценивает его в 1003 женщины\*.

\* Автор здесь не точен. «Тысяча три» – не название арии, а слова из нее: слуга Лепорелло объясняет одной из «жертв» Дон Жуана, испанке Леоноре, ее положение, перечисляя по списку, сколько женщин и какой национальности покорил его хозяин: «А испанок – так тысяча три!».

ностей, что ни один из этих актов познания, ни одна из этих попыток алчного духа не дает “познания до конца”, что истина в конечном смысле не допускает обладания: *“тот, кто мнит: я обладаю истиной, – сколь многого он не замечает!”*»<sup>206</sup>, – пишет Цвейг в этой главе, имеющей многозначительное название, особенно подходящее в связи с великолепным и весьма справедливым описанием: «Дон Жуан познания».

Но Цвейг, чья интеллектуальная требовательность оказывается едва ли меньшей, чем характерная для того, чей чудесный и тонкий психофилософский портрет он здесь набрасывает, на этом не останавливается и продвигает анализ дальше, – подходя через то, что он называет «моментами величия» ницшевского духа, к тому, что сам Ницше называл «большим стилем», не ведая, что Цвейг применит к нему самому это понятие не так уже много лет спустя – это понятие, как мы видели выше, понимается как идеальный, но несущий в себе внутренний конфликт синтез эпикурейского гедонизма и стоической аскезы у парадоксального «философа-художника», который тем самым всегда остается фундаментально неудовлетворенным. В самом деле: «Поэтому Ницше <...>, как Дон Жуан, он ценит не прочность чувства, а “великое мгновение восторга”; его влекут лишь приключения духа, опасные, “может быть”, которые волнуют и манят охотника, пока они далеки, но не насыщают настигнутого; ему нужна не добыча, а только (так рисует он сам образ Дон Жуана познания) “дух, щекочущее наслаждение охоты, интриги познания – вплоть до самых высоких, самых далеких звезд познания, где ему уже не к чему будет стремиться, разве только к абсолютно горькому познанию, подобно пьянице, который в конце пьет абсент – и азотную кислоту”.

Ибо Дон Жуан в представлении Ницше – отнюдь не эпикуреец, не сладострастный развратник: тонким нервам

---

<sup>206</sup> Цвейг С. Фридрих Ницше, с. 244–245.

этого аристократа чуждо тупое удовольствие пищеварения, косная неподвижность сытости, рисовка и похвальба, чужда самая возможность пресыщения. Охотник на женщин, как и Нимврод духа, – сам жертва охоты – своей жгучей любознательности, искунитель – сам жертва искушения – искушать каждую женщину в ее непознанной невинности; так и Ницше ищет только ради искания, ради неутомимой психологической жажды вопрошать. Для Дон Жуана тайна во всех и ни в одной – в каждой на одну ночь и ни в одной навсегда: так и для психолога истина во всех проблемах на мгновение и ни в одной навсегда.

Потому так безостановочен духовный путь Ницше, лишенный гладких, зеркальных поверхностей: он всегда стремителен, извилист, полон внезапных излучин, распутий и порогов»<sup>207</sup>.

И Стефан Цвейг, почти завершив этот блестящий, но драматический портрет, заканчивает тем, что ставит самого Ницше в ряд тех, кого Поль Верлен назвал «проклятыми поэтами», в первом ряду которых фигурируют Уайльд, умерший в таком же одиночестве и в тот же год, что и Ницше, или Бодлер – поэт, с которым этот гениальный и единственный в своем роде «философ-художник» до самой смерти разделял в своей насыщенной, но трагичной жизни, два общих недуга: паралич и афазию!

Таким образом, «история познания Ницше (как и приключения Дон Жуана) насквозь драматична, непрерывная цепь опасных, внезапных эпизодов, трагедия, без антрактов развертывающая перипетии непрерывно, в грозных вспышках возрастающего напряжения и приводящая к неизбежной катастрофе, к падению в бездну. Именно эта безграничная тревога исканий, нескончаемое *обязательство мыслить*, демоническое принуждение к безостановочному полету в пространство сообщает этому беспримерному существованию беспримерный трагизм и <...> непреодо-

---

<sup>207</sup> Цвейг С. Фридрих Ницше, с. 245–246.

лимую художественную привлекательность. Над Ницше тяготеет проклятие; он осужден непрестанно мыслить, как сказочный охотник – непрестанно охотиться; то, что было его страстью, стало его страданием, его мукой, и в его дыхании, в его стиле ощущается горячее, прыгающее, бьющееся стремление укрыться от преследования, в его душе – томление, изнеможение человека, навек лишённого отдыха и мира. <...> Эти донжуанские натуры осуждены вечно стремиться вперед, от жгучей радости познания, от поспешных объятий женщин к пропасти, куда гонит их демон вечной неудовлетворенности (демон Гёльдерлина, Клейста, и других фанатических поклонников беспредельного) <...>. Ницше ставит на карту все свое достоинство, не “только щупальцами холодной, любознательной мысли”, но всей радостью и мукой крови, всей тяжестью своей судьбы познает опасность. Его мысли приходят не только сверху, из мозга: они рождены лихорадкой возбужденной, затравленной крови, мучительным трепетом нервов, ненасытностью чувств, всей целокупностью жизненного чувства; потому его познание, как и у Паскаля, трагически сгущается в “страстную историю души”, превращается в восходящую лестницу опасных, почти смертельных приключений, в драму жизни, которой сопереживает потрясенный зритель»<sup>208</sup>, – заключает, превращая и Ницше в исключительно сложный гибрид эпикурейского гедонизма и стоической аскезы, Стефан Цвейг (который, к тому же, увлеченный тем же смыслом абсолюта, в конечном итоге, тоже умрет при трагических обстоятельствах, ибо этот писатель еврейского происхождения – уроженец Вены, испугавшись нацистской опасности и поэтому спасаясь бегством в Бразилии, покончит жизнь самоубийством в обществе своей жены, в обшарпанной комнате отеля). Итак, Ницше и Цвейг: два фетишиста-абсолюта!

---

<sup>208</sup> Цвейг С. Фридрих Ницше, с. 246–248.

Что же касается мнимого противоречия между гедонизмом и аскетизмом, которое, как считается, особенно характерно для Ницше, то представляется, что он сам рассматривал и, возможно, разрешил его в афоризме 187 раздела, где анализируется *душа художников и писателей*, свидетельствуется, что «антитеза» (если быть уверенным, что гедонизм, практикуемый Эпикуром, Лукрецием, Горацием или даже Сократом в «Пире», например, в противоположность Зенону из Китиона, Эпиктету, Марку Аврелию или Сенеке) есть «тесная калитка сквозь которую заблуждение охотнее всего пробирается к истине»<sup>209</sup>.

И когда эта богатейшая, но антиномичная и зачастую душераздирающая личность Ницше тем самым, пусть даже на время, воссоединяется, он демонстрирует, до какой степени его концепция именно искусства в идеальной завершенности совпадает с его идеей совершенного существа – пусть даже внезапно ставшего скорее божественным, чем человеческим: «Что является первостепенным в искусстве, так это *совершенство* бытия, завершенность, дорога к полноте; искусство, по существу, представляет собой *утверждение, благословение, обожествление* существования»<sup>210</sup>, – пишет он в заключение фактически для того, чтобы провозгласить это на вершине всегда временной экзальтации, в важном фрагменте 362 (посвященном шопенгауэровской критике *пессимизма искусства*) своей непобедимой «Воли к власти».

Но поскольку этот психофилософский портрет Ницше у Цвейга похож на экзистенциальный профиль «проклятых поэтов», если употреблять отныне сакрализованное выражение, то теперь вспомним «князя поэтов», каким был Бодлер. Тем более, что именно он, восходя тем самым к эстетике Кьеркегора и Уайльда, предложит сразу и сложнейшее, и полнейшее определение дендизма

---

<sup>209</sup> *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое, с. 340.

<sup>210</sup> *Nietzsche F.* La volonté de puissance, p. 409.

как такового – понятие, которое, как мы увидим, сколь бы удивительным это ни могло показаться на взгляд пока еще неосведомленного читателя – не так далеко отстоит от возвышенного «философа-художника».

Как бы там ни было, стоит ли в самом деле удивляться тому, что до самого Бодлера никто не заметил того, что он утверждает в книге «Моя обнаженная душа» о существовании «двух одновременных», но противоположных стремлений: одно – трансцендентное, когда выдвигается «желание подняться к духовности» (эмблема здесь – образ «Бога»), а другое – трансдесцендентное, «радость которого – спуск к животности (а символ – «Сатана»)? Эти два устремления до странности похожи здесь на то, что Ницше понимал под двумя метафорическими терминами, а также мифологическими фигурами: «Аполлоном», божеством, имеющим отношение, прежде всего, к духовным качествам, и «Дионисом», божеством, скорее, соотносящимся со страстями тела.

## 9. Софистика языка и несуществование Бога

То, что таким образом воспринимаемый денди является существом, чей идеал жизни, равно как и образ мысли непрерывно колеблется между двумя мифологическими фигурами, а именно, если оставаться в рамках ницшеанской терминологии, Аполлоном и Дионисом, – факт, который Паскаль Акьен, один из наилучших комментаторов Оскара Уайльда, подчеркнул в исследовании, примечательном как понятийной четкостью, так и аналитической строгостью. И действительно, оно называется «Между Дионисом и Аполлоном: к ницшеанскому толкованию Уайльда»<sup>211</sup>. Это тол-

---

<sup>211</sup> *Aquien P. Entre Dionysos et Apollon: pour une lecture nietzschéenne de Wilde // Études anglaises (Paris, Didier Érudition). № 2. Avril-juin 1996.*

кование тем более уместно, что в нем анализируется язык, который использовал Уайльд с известным нам успехом и с блеском и который мы представляем себе, прежде всего, в пьесах. Как бы там ни было, в другом тексте Паскаль Акьен представляет свой самый блестящий анализ: в превосходном досье-презентации, которое он написал для карманного издания «Идеального мужа», пьесы (с такими эмблематичными персонажами, как денди по имени лорд Горинг и его женское *alter ego*, Мейбл Чилтерн), написанной Уайльдом между 1893 и 1894 г., премьеры которой состоялась в лондонском театре «Хеймаркет» 3 января 1895 г. (т.е. ровно за четыре месяца до процесса Уайльда и последовавшего вскоре заключения, поскольку он был арестован 6 апреля 1895 г. по обвинению в «оскорблении нравов» в связи с выставляемой напоказ гомосексуальностью).

Итак: «Уайльдовские персонажи, о которых мы чаще и дольше всего вспоминаем, – денди. Именно они вызывают вибрацию и сияние текста и – как ни парадоксально – динамизируют его, расставляя паузы: их неожиданные остроты продвигают его вперед и в то же время приглашают читателя устроиться в пустоте слов и, может быть, задаться вопросом не столько о создаваемом ими смысле, сколько о порождаемом ими нонсенсе. Вопрос, ставящийся при их прочтении или прослушивании – это фактически вопрос о значении, а также – вопрос о понимании того, почему Уайльд уделяет им столько внимания»<sup>212</sup>, – начинается он с весьма справедливого наблюдения в главе, очень удачно названной «Денди и его язык». Ведь если эти сложные и тонкие остроты, состоящие из зачастую ошеломляющих афоризмов или порой бичующих эпиграмм, оказываются на самом деле весьма соблазнительными для света разума, то дело здесь в том, что, помимо удовольствия, с каким они, разумеется, с редкой и блестящей сноровкой порождают

---

<sup>212</sup> *Aquien P. Présentation-dossier d'Un mari idéal d'Oscar Wilde. Paris: Flammarion, 2004, p. 325.*

непрерывные парадоксы, в них, по существу, кроется гораздо более глубокий смысл, чем их собственная ментальная ловкость: смысл неоспоримого философского измерения, будь оно даже парадоксальным, чем-то большим, чем просто языковое, или даже попросту риторическое!

Что это означает? Что смысл существования этих остроумий, в первом ряду которых располагаются иронические (та самая ирония, которой, как мы уже видели, Кьеркегор посвятил первую диссертацию о Сократе), составляет само основание сразу и предпочтительных, и весьма особых отношений, которые писатель поддерживает с языком. Вот почему, пытаясь установить наиболее верные истоки этих отношений, а именно – в античной Греции и, точнее говоря, у софистов-досократиков (Горгий, Протагор, Критий, Калликл, Филеб, Алкивиад, Менон, Гермоген и, прежде всего, Кратил – диалог «Кратил» повествует о чисто конвенциональном, а, стало быть, по существу, произвольном характере языка как такового), Паскаль Акьен через противопоставление платоновско-аристотелевской традиции рассматривает аналогичную концепцию в высшей степени спекулятивной, а то и игровой диалектики. Так что «дискурс уайльдовского денди происходит из спекулятивной традиции, истоки которой мы видим у некоторых мыслителей-досократиков. В действительности, его первый образец мы встречаем у греческих софистов, подлинных мыслителей и в то же время авторов рассуждений, зачастую считающихся ложными или странными у «серьезных» философов. Этот критический подход принадлежит Аристотелю, который в трактате «Опровержения софистов» обвиняет софистов в том, что они видят в философии всего-навсего языковое явление или результат пустословия, тогда как для него философия представляет собой путь к истине. Платон, в свою очередь, упрекает софистов за то, что они только демонстрируют словесную ловкость и развертывают ораторские приемы, висящие в пустоте. Согласно Платону, Критий и Калликл свели философию просто к словесно-



Му турниру, который по характеру и интенциям является скорее политическим, чем действительно философским (в той мере, в какой они оспаривают устоявшийся порядок, порядок логики, что соблазнительно было бы отождествлять с порядком закона Государства). Аналогично этому Платон упрекал Горгия в одноименном диалоге за то, что тот «показывает малые вещи большими, а большие – малыми одной лишь силой речи», иначе говоря, он – всего лишь лжедиалектик»<sup>213</sup>, – замечает также Паскаль Акьен с такой же пронизательностью в той же главе – «Денди и его язык».

Таким образом, разумеется, ответственность за подобное, слишком суровое, а то и необоснованное суждение по отношению к софистике следует возложить на Платона: ведь мы знаем, что на самом деле она лишь отдаленно напоминает то, что чаще всего представляет собой всего-навсего одну из ее крайних девиаций, а, следовательно, один из ее наиболее извращенных результатов: чистый софизм в точном смысле! Потому что, если верно, что этот жанр античной риторики, подводимый под родовой термин «диалектика», характеризуется (как это часто бывает у современного денди) известным количеством повторяющихся черт – парадоксом, афоризмом, эпиграммой, максимой, формулой, эллипсисом, литотой, метафорой, эвфемизмом, оксюмороном, противоречием, переворачиванием мнения, инверсией перспективы, чувством абсурда, любовью к провокации, искусством беседы, импровизацией, юмором, осмеянием, цинизмом, сарказмом, иронией и иногда даже наглостью, – то это только потому, что «диалектика» укоренена в релятивистском, а, стало быть, в конвенциональном мировоззрении. И не просто так: само существование богов, или, по крайней мере, их универсальный и вневременной характер софисты, как впоследствии Ницше в «Веселой науке», а потом и в «Заратустре», подвергли

---

<sup>213</sup> *Aquien P. Présentation d'Un mari idéal d'Oscar Wilde*, p. 325–326.

сомнению одной лишь мощной рациональностью своих рассуждений!

Эту исключительно философскую – поскольку она была избавлена от всяких теологических предпосылок – точку зрения Паскаль Акьен в который уж раз превосходно обобщил, выведя из нее тем самым все возможные следствия в сугубо человеческом (антропологическом) плане в ранее цитированном тексте: «Впрочем, софисты поставили под сомнение существование богов, как универсальную и вневременную норму. Эта точка зрения важна, потому что ее следствие состоит в том, что человека оставляют в одиночестве и, прежде всего, обязывают его строить себя и, стало быть, создавать собственные ориентиры. Человек без богов может обращаться лишь к собственной личности, к собственным убеждениям, но также и к тому, что в нем наиболее уязвимо и спорно: к своим ощущениям и восприятиям, т.е. к своей субъективности. Иначе говоря, человеческий субъект обречен на то, чтобы производить себя помимо какой бы то ни было модели – а это, в совершенно ином историческом и эстетическом контексте, станет первой отличительной чертой денди»<sup>214</sup>, – пишет он.

Отсюда как раз – при таком понимании вещей – та чрезвычайная важность, которая, с момента, когда Бог перестает существовать, придается тому, что отныне будет восприниматься, как единственный подлинный атрибут человека, как его прерогатива и сущность: язык... теперь речь пойдет о том, чтобы подчинить себе язык подобно тому, как когда-то Бог господствовал над миром, наилучшим из возможных, потому что здесь, в матрице глагола и внутри слов, принимает определенную форму, рождается и организуется сама мысль!

Этот субъективистский гуманизм, когда человеческое сознание оказалось эмпирически поставлено в центр мира, лучше всего синтезировал Протагор, один из наиболее

---

<sup>214</sup> *Aquien P. Présentation d'Un mari idéal d'Oscar Wilde, p. 326.*

типичных софистов афинской школы: «Человек есть мера всех вещей: существующих, что они существуют, несуществующих же, что они не существуют» [ДК 80 В 1], – фактически говорит он в оставшейся знаменитой формулировке. Исповедание веры, которое, не переставая указывать, что мысль тем самым раскрылась как единственный критерий суждения, едва ли удалилось от той силы убеждения, которую вторая из этих авторитетнейших пар сделала одним из самых грозных орудий своей диалектики: Горгий, для которого – как показывает его трактат «О природе, или О Небытии» – умозрительные приемы основывались на овладении тем, что там было определено как *logos pharmakon* [греч. – слово как лекарство (как яд). – Прим. пер.], речь, понимаемая вся сразу, хотя в ней нет внутреннего противоречия в том, что касается ее воздействия на душу (если, конечно, и здесь предположить, что мы верим в существование этой последней), подобно лекарству и яду.

Поэтому будет понятно, что именно к этой форме дестабилизирующей логики, к тому, что аналитическая философия сегодня называет «девиантными логиками», как справедливо замечает Паскаль Акьен, тяготеет уайльдовский денди. Ведь то, что в действительности Уайльд показывает в своих пьесах («Идеальный муж», «Неважная жена», «Веер леди Уиндермир», «Как важно быть серьезным», «Вера, или Нигилисты», «Святая куртизанка», «Флорентийская трагедия», «Герцогиня Падуанская», «Саломея»), неподражаемым героем которых он стремился стать, было не столько нигилистическим мировоззрением, сколько, помимо, как минимум, резкой критики, – а ее он непрестанно обращает в адрес лицемерного викторианского общества, – определением бытия как чистого продукта речи, случайного и при этом неожиданного, т.е., в конечном счете, языка как изначального *логоса*, а, стало быть – в качестве такового – основы всех вещей, включая всякий универсальный (объективный) или относительный (субъективный) смысл истины. В этих условиях нет ничего

удивительного, что Уайльд, также оправдательным тоном, с первых же страниц своего «Упадка лжи» (включенного в «Замыслы») напомнил о творческом гении, словесной мощи и находчивости греческих софистов: «Их сословие облечено в мантии софистов. Восхитителен этот их поддельный пыл, это фантастическое пустословие»<sup>215</sup>, – восклицает Вивиан в этом длинном и плодотворном диалоге, который он вел с Сирилом в манере сократовской диалектики.

Итак, следующие страницы необходимо будет сразу же посвятить этим языковым процессам, различным ораторским приемам и другим стилевым эффектам. Ведь если верно, что уайльдовский денди, будучи и эстетом, и ритором, оказывается мастером софистики, то происходит это лишь потому, что, по примеру философа-художника, которого непрестанно прославляет ницшевская эстетика, он сам, по существу, является самым софистическим существом в буквальном смысле термина!

## 10. Парадоксы и афоризмы: от номинализма к экзистенциализму

Совершенно очевидно, что лучше других в XIX в. философскую сущность этого искусства софистики, которое достигло своей кульминации в афоризме и украшением которого служит парадокс, воплотил именно Ницше в творчестве, по существу, основанном на фрагменте. Здесь-то как раз и кроется то, что позволило такому комментатору, как Паскаль Акъен, в статье, озаглавленной «Между Дионисом и Аполлоном» (1996), говорить о «ницшеанской интерпретации Уайльда» – тезис, который он возобновит и впоследствии, *mutatis mutandis*, будет развивать в примечательной биографии «Слова и сновидения», и десятью годами позже

---

<sup>215</sup> Уайльд О. Упадок лжи // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2, с. 220 (отметим, что два имени, использованных в этом диалоге, Сирил и Вивиан – имена двух сыновей Оскара Уайльда от его супруги Констанс).

(2006) он посвятит ее тому же Уайльду<sup>216</sup>. Потому что «с точки зрения Уайльда, как и с точки зрения Ницше, человек придумал языковые условности, которые чаще всего несправедливо возводят в теологические непреложности, являющиеся всего лишь успокоительными иллюзиями»<sup>217</sup>, — утверждает также Акьен в своей работе «Денди и язык». И, тем самым совершенно явно превращая Уайльда в ученика Ницше (как мы видели выше, по примеру Цветана Тодорова в «Приключениях абсолюта»), столь же рассудительно продолжает: «Кроме того, драматург предпочитает — вместе с речами денди — подчеркивать идею того, что язык представляет собой формальную и игровую конструкцию, а человек является радостно и трагически подчиненным ей субъектом. Он также выдвигает идею того, что практика языка, понимаемого как инструмент или как вектор разума; не позволяет ни восстанавливать реальное, ни говорить “истинное”, которое в любом случае остается еще определить, да и то, если оно существует»<sup>218</sup>. Ведь в соответствии с тем, что было только что сказано, а именно, со «смертью Бога», которую провозгласил автор книг «Веселая наука» и «Так говорил Заратустра», делается вывод: «В результате писатель начинает считать, что нет другой действительности, кроме словесной. Если язык основан на признании слабости и на окончательной исчерпанности божественного Глагола, ставшего чистым мифом на взгляд обезбоженного человека, то он в то же время обладает специфической силой соблазна, что сближает его с тем, к чему тяготеют все языковые привычки Уайльда и его глашатая, денди: с музыкой»<sup>219</sup>. Действительно, театральное, а также литературное и поэтическое творчество Уайльда украшает себя

---

<sup>216</sup> См.: *Aquien P. Oscar Wilde: les mots et les songes. Croissy-Beaubourg: Éd. Aden, 2006.*

<sup>217</sup> См. *Aquien P. Présentation-dossier d'Un mari idéal d'Oscar Wilde, p. 329.*

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 329–330.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 330.

как нельзя более музыкальным стилем – пусть даже здесь он понимается, конечно, в метафорическом смысле – как у Кьеркегора, когда он писал о «Дон Жуане» Моцарта, или как у Ницше, когда тот рассуждал о «Кармен» Бизе.

Так что дискурс денди, которого XVIII в. во Франции называл «вольнодумцем», представляет собой психологическое основание для двух стилистических фигур, к которым он обращается чаще всего – благодаря эффективности бинарной структуры, формально зиждущейся на внешней простоте семантических оппозиций (*стихомифий\**), а также на непрерывном переворачивании уайльдовским индивидуализмом онтологических очевидностей (*синестезий\*\**): для *афоризма*, отличительная черта которого состоит в том, чтобы выражать через столкновение неожиданных, но столь же блестящих, сколь и оригинальных формул, аморализм, окрашенный субъективностью с оттенком цинизма; и для парадокса, отличительное качество которого – выражать суждение, идущее наперекор правдоподобию, и, следовательно, подчеркивая противоположные истины, противоречить мнению, общепринятому для общества того времени. Отсюда, в конечном итоге, двойное действие, оказываемое дискурсом денди на его собеседников: вызвать удивление и тем самым спровоцировать отказ от здравого смысла, а то и устранить его, заменяя при этом здравый смысл другими логическими категориями, параллельно создавая новый мир смысла.

Здесь мы сталкиваемся с необычной, странной архитектурой самого языка, с тем, что Паскаль Акьен в одной из глав «Презентации “Идеального мужа”» называет «путаницей и двусмысленностью» (характеристики, которые точно так же, конечно, при сохранении всех пропорций, можно применить к мысли Ницше) творчества, вокруг

---

\* Стихомифия – это форма диалога в драме, когда персонажи обмениваются репликами, каждая из которых равна строке или ее половине.

\*\* Синестезия – способность ощущать одним органом чувств то, что должен ощущать другой орган (цветное зрение, цветное обоняние).

которого на глазах расширяется эрозия всех лингвистически устойчивых координат. «Театр Уайльда, как и все его литературное и критическое творчество, характеризуется игровой, но серьезной эрозией границ между общепринятыми категориями, – а также повсеместным проникновением постоянного сомнения, причем автор делает акцент на таинственной природе объектов, существ, институтов и, разумеется, слов. Писатель приумножает эффекты путаницы, систематически стремясь усложнять интерпретации: с его точки зрения, язык является двойственным, и реальное, которое существует, лишь будучи названным, тем самым не ускользает от этой двойственности. Кроме того, Уайльд выявляет противоречия, неправдоподобия и колебания персонажей вместо того, чтобы предлагать успокаивающие истины. Ничто из того, что образует мир, не ускользает от этой тревоги – в том числе и объекты, существа, которые ими пользуются, деление мира на мужской и женский, общества и различные элементы, из которых они состоят; дискурсы, выражение мнения, риторика и интерпретация»<sup>220</sup>, – справедливо замечает он, считая, кроме прочего, Уайльда в этом важном абзаце одним из ученых *номиналистов*, конечно, до сих пор не опровергнутых ученым англосаксонской философией (от Уильяма Оккама до Куайна, через Рассела и Уайтхеда).

Более того, здесь на первый план выходит одно из ключевых понятий «Грамматологии» Жака Деррида: понятие неразрешимости. Что это означает? Что то, что предстает здесь в виде констелляции полисемий – коль скоро мы имеем дело с множественностью возможных значений в рамках одного и того же текста – имеет в своей основе тот факт, что эти различные интерпретации, сами – своей основополагающей гетерогенностью – возникают вследствие множественности критериев истины, будь то философского (истинное и ложное) или этического порядка (благо и зло),

---

<sup>220</sup> *Aquien P. Présentation-dossier d'Un mari idéal d'Oscar Wilde, p. 35.*

так как эти критерии, так или иначе, воспринимаются как относительные (а не абсолютные), соотносясь с формулирующим их индивидом. Эти полисемии создаются тем, что их автор и сам не знает, ведь он вписан в мир, воспринимаемый как гарант того, какой реальной ценностью – точной или приблизительной – эти значения следует наделить.

Какой отсюда следует вывод? Из-за этой теории языка оказывается внезапно поколебленным снизу доверху не только все здание традиционной логики, но и сама основа важнейшего из направлений мысли западной философии: идеализма (от Платона до Гегеля). Ведь если то, что сущность вещей рассматривается духом как простое, но искусственное создание одного лишь формального разума, больше не подтверждается, – то уайльдовская критика метафизики вводится в глубинном измерении, через эту тонкую языковую революцию, выдвигая определенный примат существования по отношению к сущности, согласно аналогичному релятивизму в рамках самих критериев истины («существование предшествует сущности», – говорил Сартр в статье «Экзистенциализм – это гуманизм», чтобы оспорить картезианское *cogito*, переворачивая его): таков экзистенциализм, *абсурдность* которого, как показал Камю в «Мифе о Сизифе», представляет собой одну из центральных идей. Позиция, к которой склонялся уже Кьеркегор в «Философских крохах»... иное выражение, служащее для квалификации, *mutatis mutandis*, того, что у Ницше будет называться как раз «фрагментами», а у Уайльда – «афоризмами».

Впрочем, разве не сам Уайльд, эстет, для которого язык тем самым приобретал в высшей степени субъективную функцию, пишет в своих «Формулировках и максимах для молодых людей», что «первая обязанность для существования – быть по возможности более искусственным»<sup>221</sup>? И в том же духе тотчас же добавляет, лишая силы все

---

<sup>221</sup> Wilde O. Formules et maximes à l'usage des jeunes gens // Wilde O. Œuvres, p. 969.



возможные ссылки на общепринятую мораль: «Любая озабоченность, касающаяся добра и зла в том, что касается поведения, означает остановку интеллектуального развития!»<sup>222</sup>

## 11. Маска иронии, или Искусство секрета

Итак, предпримем здесь краткое, но фундаментальное возвращение к кьеркегоровскому экзистенциализму, а конкретнее – к его теории трех стадий, так как Уайльд фактически отсылает на этом уровне наших рассуждений о важности языка в рамках дендизма к одному из наиболее ценимых самим Кьеркегором компонентов существования: к иронии, о которой нам известно, что она – в эволюции человеческого существа – с необходимостью представляет промежуточный этап для перехода от эстетической стадии к этической. Правда, с тем важным исключением, что Уайльд, как и Ницше, только и делает, что обличает нравы своего времени (непрестанно демонстрируя лицемерие общества, разбирая механизмы его действия). Этот аспект ницшеовско-уайльдовской критики конвенциональной морали, как иудео-христианской, так и прочих, уловила, может быть, лучше других, через иронию Жизель Вене, в недавно написанном ею, великолепном как по форме, так и по содержанию предисловии к карманному изданию другой, столь же блестящей, как «Идеальный муж», пьесы Оскара Уайльда «Веер леди Уиндермир», – где лорд Дарлингтон, блистающий в играх ума (а конкретнее, в искусстве парадокса), на сей раз играет роль «дежурного» денди, которого называют здесь «иронистом по доверенности»: ведь он говорит от имени самого Уайльда, чьим наиболее ярким литературным персонажем он является. Так, ссылаясь в

---

<sup>222</sup> *Wilde O. Formules et maximes à l'usage des jeunes gens, p. 970.*

самом начале на сцену из «Портрета Дориана Грея», Жизель Вене пишет: «Впрочем, Уайльд уже иронизировал над теми светскими ритуалами, когда достаточно носить “вечерний костюм и белый галстук”, чтобы “сойти за цивилизованное существо”. Вероятно, он вновь готовится распоряжаться иронией своего времени, которая слышится в театре и красноречиво свидетельствует о светской морали, руководящей допуском в блестящие салоны – так, он подвергает неожиданному обряду инициации очень молодую леди Уиндермир. Чем короче продолжительность пьесы, тем горше ирония в самих вещах»<sup>223</sup>. И несколькими строками ниже она добавляет – в связи с той склонностью к разрушению, с тем подрывом условностей, который принципиально свойствен дискурсу денди (эту тенденцию к разрушению, впрочем, сумел выделить и Паскаль Акьен в презентации “Идеального мужа”): «Подрыв языковых клише или морали посредством парадокса сближает язык с искусством лжи, в котором искусство должно всегда одерживать верх над жизнью»<sup>224</sup>.

Как отважна эта последняя сентенция! И все-таки не следует ей удивляться, коль скоро она касается ядра столь основополагающего текста, как «Упадок лжи» («Замыслы»), и представляет собой символ веры другого «рупора» мнений Уайльда, тоже «ирониста по доверенности»: на сей раз – Вивиана. И действительно: «Жизнь подражает искусству куда более, нежели Искусство следует за жизнью»<sup>225</sup>, – заявляет он, отвечая тем самым Сирилу в том, что – опять-таки в форме парадокса – занимает здесь место антитезы, через похвалу искусству в ущерб природе (по примеру Бодлера), традиционной интерпретации мимесиса.

Однако там, где ирония, в рамках которой вспышки парадоксов оказываются стилевыми фигурами *par excellence*,

---

<sup>223</sup> Venet G. Préface à l'Éventail de Lady Windermere d'Oscar Wilde. Paris: Gallimard, 2000, p. 7–8.

<sup>224</sup> Ibid., p. 14.

<sup>225</sup> Уайльд О. Упадок лжи, с. 233.

играет свою роль в полной мере (у совершенного денди), будучи фактом не столько лингвистическим или риторическим, сколько в высшей степени эстетическим, она выполняет свою особую роль: она снабжает идеального (поскольку чисто вербального, и даже мозгового) денди масками... она сообщает ему то, что эстет, достойный этого имени, будет непрестанно (несмотря на внешний, хотя и реальный блеск) скрывать, своего рода ревниво охраняемый секрет его бытия, подлинную глубину, то, что в своем яростном индивидуализме он доверяет, как равным себе, небольшой кучке избранных! Поэтому, демонстрируя здесь пронизательность, которой равна лишь тонкость, Жизель Вене в цитируемом произведении делает чрезвычайно важное наблюдение: «Удачное вмешательство оставляет Дарлингтону время вновь стать денди, чья подлинная – моральная или относящаяся к чувствам – элегантность зиждется на тайне»<sup>226</sup>. Это – своего рода продолжение другой парадоксальной сентенции, на сей раз взятой из статьи самого Уайльда «Критик как художник» («Замыслы») в связи с его концепцией Искусства: «Цель его, однако, неизменна: не объяснять произведения искусства, окутывая его, как и его создателя, атмосферой чуда, столь притягательной и для богов, и для поклоняющихся им»<sup>227</sup>. Впрочем, обратимся еще раз к формализации, так как, согласно Уайльду, это и есть само определение денди, как мы его видели в первой части настоящего исследования: «Необходимо либо быть произведением искусства, либо носить на себе произведение искусства»<sup>228</sup>, – объявил он, подрывая здесь представление о молодежи (которую слишком часто считают невинной) в «Формулировках и максимах для молодых людей». Это утверждение он

---

<sup>226</sup> Venet G. Préface à L'Éventail de Lady Windermere d'Oscar Wilde, p. 25.

<sup>227</sup> Уайльд О. Критик как художник // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2, с. 291.

<sup>228</sup> Wilde O. Formules et maximes à l'usage des jeunes gens, p. 970.

повторит в «Идеальном муже», в описании (которое он сделал как в психологическом, так и в эстетическом плане) макиавеллической, но также и рафинированной, и разумной миссис Чивли: «Все ее движения очень грациозны. В целом она – произведение искусства»<sup>229</sup>, – уточняет он, даже помимо слегка сатирического тона.

Такова теория иронии, воспринимаемой как понятная «маска»: благодаря ей кьеркегоровский эстет, в образе Йоханнеса-обольстителя, по примеру моцартовского Дон Жуана, служившего ему образцом для подражания, пользовался и злоупотреблял даже моральными категориями и другими этическими предписаниями, которые, располагаясь отныне по ту сторону добра и зла, в конце концов, становятся неразличимыми. Но, может быть, самую лучшую концептуализацию провел здесь современный интерпретатор Джузеппе Скараффиа. И действительно: «Ирония денди опровергает реальность или, по крайней мере, дестабилизирует ее: дело не в том, что эта ирония обходится без правил, но она потрясает, колеблет их и выявляет хрупкость ментальных привычек. Язык денди характеризуется иронией. Она направлена против всего, в том числе и против самой себя»<sup>230</sup>, – утверждает он в своем замечательном «Малом словаре денди». Отсюда как раз и исходит эта столь же настоящая, сколь и неотложная потребность – с самого начала нейтрализовать, обезвредить ее неминуемые извращенные последствия, искусственно преобразовать ее перед лицом всегда потенциально враждебной, и даже опасной публики, в индивидуальную и даже чисто субъективную, а то и эгоцентрическую маску, когда обстоятельства требуют этого.

Таким образом, ирония, эта совершенно особенная поза (так как она граничит и с психологией, и с риторикой),

---

<sup>229</sup> Уайльд О. Идеальный муж // Портрет Дориана Грея, с. 424.

<sup>230</sup> Scaraffia G. Petit dictionnaire du dandy. Paris: Éd. Sand, 1988, p. 141.

наделяется у денди, увлеченного парадоксами, двойной функцией: культивировать сразу и посредством нарциссизма, и при помощи целомудрия секрет собственной личности и тем самым сохранить ее, скрыв под рядом масок, от пагубного влияния общества. Однако следует ли здесь доходить до того, чтобы говорить об «оппортунизме» лорда Дарлингтона, который клеймит Жизель Вене, видя в нем «надутого денди», «маску макиавеллизма»? Нам кажется, что она здесь слегка сгущает краски. И, конечно, на эту же тему мы предпочитаем другое замечание Жизели Вене, гораздо более тонкое и в то же время гораздо более уместное: «В своей жизни, как и в жизни своих излюбленных персонажей, Уайльд с помощью игры словами определяет искусство денди, который всегда может сыграть в безразличного щеголя, как делает лорд Генри, “принц парадокса”, в “Портрете Дориана Грея”»<sup>231</sup>, – не без оснований пишет она в предисловии к «Вееру леди Уиндермир». Кроме того, Паскаль Акьен, исходя из «игры мнимостей», к какой непрестанно прибегал Эдгар Аллан По в новелле «Похищенное письмо», в своем анализе лорда Горинга, праздного, но великодушного денди из «Идеального мужа», вероятно, превосходно понял важность роли, приписываемой в феноменологии дендизма этому «объекту-субъекту» – ведь Горинг стремится стать подчеркнуто амбивалентным, словно маска в *commedia dell'arte* или в венецианском карнавале: «Горинг, как денди, знает, что ”Я” это результат взаимоналожения масок»<sup>232</sup>, – утверждает Акьен. И, в высшей степени уместно подводя здесь итог уайльдовским приемам, касающимся духа этой пьесы (синтез критики викторианского общества с апологией художественной красоты), он делает совершенно справедливый вывод: «Мы видим, что тема маски для Уайльда образует связь между политическим измерением пьесы и положением, скорее,

---

<sup>231</sup> Venet G. Préface à l'Éventail de Lady Windermere d'Oscar Wilde, p. 13.

<sup>232</sup> Aquien P. Présentation d'Un mari idéal d'Oscar Wilde, p. 24.

эстетического порядка»<sup>233</sup>. Впрочем, в связи с этим, не сами Уайльд, говоря здесь о коварном удовольствии, которое испытывал лорд Горинг, скрывая от других подлинную и глубинную природу своего бытия, написал следующие слова: «Ему тридцать четыре года, но он всегда говорит, что он моложе. Совершенно бесстрастное лицо – маска благовоспитанности. Умен, но всячески это скрывает. Безукоризненный денди, он больше всего боится, как бы его не заподозрили в чувствительности. Жизнь для него игра, и он в полном ладу с миром. Ему нравится быть непонятым. Это как бы возвышает его над окружающими»<sup>234</sup>. Именно это Уайльд – опять-таки в «Замыслах» – называл после «Упадка лжи» и, конечно, всегда тоже парадоксально, «Истиной масок» – этот текст снабжен многозначительным подзаголовком «Заметка об иллюзии»: целая программа, которую применил гениальный Эмерсон, поэт-философ. Тот же Уайльд сохранял к нему живейшее уважение на протяжении всей жизни (он называл его «Платоном из Новой Англии»); сам Эмерсон называл себя «великим непонятым». И Уайльд, в знаменитой и продолжительной ссоре, где он в вопросах эстетики противостоял художнику Уистлеру\* (чей живописный стиль – на пересечении импрессионизма и прерафаэлитства), усвоил, при полном согласии с собственным «индивидуализмом», следующую отважную теорию: «Я вовремя предупреждаю вас, Джеймс: оставайтесь, как я, непонятым. Быть великим означает быть непонятым», – бросил он Уистлеру в письме, опубликованном в газете «World» от 26 февраля 1885 г.

Такова насущная и почти постоянная потребность для денди скрываться, чтобы лучше защититься от других, под маской, сделанной столь умело, что в конкретном случае, в

---

<sup>233</sup> *Aquien P. Présentation d'Un mari idéal d'Oscar Wilde*, p. 25–26.

<sup>234</sup> *Уайльд О. Идеальный муж*, с. 429.

\* До середины 1880-х гг. Уайльд и Уистлер были друзьями и вели занимательные споры в парижских кафе. Затем стали непримиримыми врагами.

письме, обращенном к некоему Филипу Хьютону, которому он недавно послал текст как раз пьесы «Идеальный муж», Уайльд переформулировал эту мысль: «На взгляд светской публики (и это исходит от меня), я произвожу впечатление всего-навсего денди-дилетанта – показывать свою душу миру неосторожно; и, подобно тому, как серьезный вид представляет собой маскировку глупца, так и экстравагантность под видом тривиальности, развязности и безразличия является одеянием мудреца. В столь вульгарную эпоху, как наша, всем нам необходимы маски», – поведал Уайльд ему, пытаясь тем самым исправить образ, который складывался у других, и постаравшись здесь произвести впечатление, скорее, строгости, чем небрежности; скорее, глубины, чем легкомыслия. Жид с редкой проницательностью заметил упорство, с каким Уайльд непрестанно уклонялся от взгляда, а то и от суждения – в портрете, который он написал спустя немного времени после трагической и одинокой смерти Уайльда, воздавая ему посмертную дань уважения (1902): «Перед другими – как я уже сказал – Уайльд демонстрировал парадную маску, придуманную для того, чтобы удивлять, развлекать или иногда приводить в отчаяние. <...> Подлинного Уайльда можно было бы застать, лишь встретив его наедине с собой»<sup>235</sup>, – очень тонко замечает Жид.

Остается узнать, при каких условиях денди, существо необычное и элитарное, охотно согласится открыть другим тайники своей души. Открыть своей редкостной, но драгоценной равне, именно так, как Ницше (другой знаменитый отшельник, в самой последней строке своей последней книги, «Ессе Номо», подписанной им: «Дионис против Распятого», задавшийся вопросом, понимал ли его кто-нибудь<sup>236</sup>) подсказал в понятии «*Sternenfreundschaft*» – «звездное братство»<sup>237</sup>, которое создал он сам и которое Роже

---

<sup>235</sup> Gide A. Oscar Wilde // Essais critiques, p. 839.

<sup>236</sup> Точная цитата: «Поняли ли меня?» (Ницше Ф. Ессе Номо / Пер. Ю.М. Антоновского // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2, с. 770.)

<sup>237</sup> Kempf R. Dandies (Baudelaire et Cie). Paris: Seuil, 1977, p. 23.

Кемпф имел в виду в превосходном, хотя иногда и перегруженном шаблонами и другими общими местами эссе под названием «Денди», центрированном (наряду с такими эстетамы, как Байрон, По, Шатобриан, Виньи, Ламартин, Мюссе, Бальзак, Стендаль, Барбе д'Оревилли, Эжен Делакруа, д'Орсэ, Гейне, Теофиль Готье, Мишле, Нерваль, Флобер, Фромантен, Лист, Шопен, Жорж Санд, мадам де Сталь и, прежде всего, Браммел; в списке, как ни странно, нет Гюйсманса, и даже его вершины – Уайльда), в основном, вокруг Бодлера, который, в свою очередь, как напоминает Сартр в собственном очерке «Бодлер», предпочитал говорить в этой связи о «светском сообществе художников», о своего рода «сообществе святых», или, точнее говоря, о «церковной аристократии», пользуясь исключительно религиозной терминологией (по примеру Жюльена Бенда с его знаменитым «Предательством интеллектуалов»<sup>\*</sup>, хотя и в совершенно ином интеллектуальном контексте), перенесенной в сферу мирской жизни.

## 12. От денди к денди: братья по душам (малая антология дендизма)

Это «звездное братство», великолепное и, прежде всего, богатое смыслами выражение, которым Ницше называл свои стремления к идеалу, опять-таки лучше всего иллюстрирует Уайльд: «Все мы барахтаемся в грязи, но иные из нас смотрят на звезды»<sup>238</sup>, – вкладывает он эти слова в уста гениального, но сдержанного лорда Дарлингтона, который – денди, превосходящий других денди – высокомерный, хотя никогда и не показывающий презрения по отношению к другим, дружественно беседовал с некото-

---

<sup>\*</sup> У Бенда – «La Trahison des Clercs», слово «clerc» можно понимать и как «клирик», но так как Бенда говорит о публичных интеллектуалах, то в русск. и англ. переводах фигурирует это слово.

<sup>238</sup> Уайльд О. Веер леди Уиндермир, с. 401.



рыми из равных себе, демонстрируя здесь редкостную, но приятную общительность.

Эту исключительную и ревнивую солидарность между братьями по душам, а не по оружию, и то, что Гёте, вероятно, поместил бы в категорию *избирательного сродства*, Роже Кемпф не преминул заметить, несмотря на некоторые достойные сожаления лакуны, каких немало в его эссе о денди: «Денди уединяется, не замечает изменений, если они происходят не в его кругу, предлагая “галерке” лишь непроницаемое зеркало. Общительность, согласно Стендалю, не то состояние, в котором чужаки доставляют друг другу удовольствие. В “разреженном мире”, где разгуливают Кюстин и Бодлер, отныне есть место лишь для светских любезностей, для развлечений трудолюбивого века. Денди пользуется этим для того, чтобы казаться и обманывать, так как его присутствие означает и нечто поверхностное, и в то же время нечто потаенное, служа прикрытием для деятельности, о которой не должны знать профаны. Разумеется, будучи из той же компании, Бодлер знает, что холодность Готье – явление внешнее, как и холодность Делакура, а их спокойствие зачастую является наигранным. Но, принужденный к напряженности и к уединению, денди не всегда добивается успеха»<sup>239</sup>, – замечает он с полным знанием дела. И еще: «В более тонком регистре денди, несмотря на ревность, беспокоятся друг о друге. Так, после публикации работы “Английские барды и шотландские обозреватели” Шеридан чувствует симпатию к Байрону, поощряет его к тому, чтобы он культивировал таланты полемиста, предсказывает ему политическую карьеру»<sup>240</sup>. И напомним – в том же ключе – о восхищении, которое Барбе д'Оревилю, чье знаменитое эссе *о дендизме* касалось Бодлера, испытывал по отношению к самому аристократичному из денди, несмотря на его низкие социальные корни, к лорду Брамме-

---

<sup>239</sup> Kempf R. *Dandies* (Baudelaire et Cie), p. 36.

<sup>240</sup> Ibid., p. 96.

лу: «Это самый склонный к мистификации гений иронии, который только существовал в Англии»<sup>241</sup>, – писал он.

Это означает, что то, что в этом учебнике совершенного дендизма до странности напоминает, скорее, интеллектуальную элиту, чем социальную касту, на самом деле сродни той категории существ, к которой Ницше в «Заратустре» относит тех, кого он называет сначала «мои братья», а затем «высшие люди», хотя это пока еще не «сверхчеловек». К тому же, именно в этом смысле следует понимать портрет денди, который в этом же духе намечает Роже Кемпф, хотя делает он это непоследовательно, а иногда даже поверхностно. Приведем в виде резюме и на правах примера в этом, порой слишком анекдотичном списке, и даже черновике, несмотря на его бесспорный блеск, несколько прекрасных и точных определений, хотя «описать дендизм почти столь же трудно, сколь и определить», – как полагал Барбе д'Оревилю в эссе, озаглавленном «О дендизме и Джордже Браммеле», а «соприкоснуться с дендизмом» означает «согласиться с тем, что в нем есть загадочного и неустранимого» – как, в свою очередь, считает Роже Кемпф в его собственной книге «Денди». Это означает признать, что точное и полное определение денди, в той мере, в какой оно возможно, предстанет, словно в изобилующей цитатами антологии, лишь по окончании ряда последовательных приближений – как утверждает сам Кемпф, иллюстрируя литературный рецепт в той же работе: «Чтобы эссе о дендизме имело какой-нибудь шанс разрабатывать свою тему, необходимо давать определение списком – что-то вроде каталожного ящика, найденного в бумагах Барбе д'Оревилю»<sup>242</sup>, – пишет он, впрочем, после того, как чуть раньше несколько безапелляционно, и даже претенциозно, утверждает, что «эссе о дендизме есть эссе дендистское»<sup>243</sup>! Итак, вот извлеченная из «Денди» Кемпфа

---

<sup>241</sup> *Kempf R. Dandies (Baudelaire et Cie)*, p. 96.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 29.

подборка вариаций (или, скорее, афоризмов) на одну и ту же тему, при различных подходах к ней:

– «Денди ищет себе прошлое и предков, а наследников у него нет» (р. 10).

– «Независимо от того, буржуа он по происхождению или нет, денди присматривается к этим противоречиям, не умалчивая о них и разрываясь между острым осознанием момента и миром собственных фантазмов. <...> Он верит в гигиену и в дисциплину и страшится пускать события на самотек. Скорее наглый, чем престоупающий нормы, он не опасен...» (р. 12).

– «Дендизм: метафорический мир в красках заходящего солнца, невозможное дело. <...> В сущности, не бывает дендизма, кроме литературного» (р. 12–13).

– «Денди: *компания*, которую каждый формирует или распускает на свой лад. Коллаж настроений и положений. Взывание к Бодлеру» (р. 13).

– «Денди – столь малочисленные, что Байрон пересчитывает их по пальцам – невыносимы из-за настроения, высокомерия, секретов» (р. 17).

– «И все-таки речь идет именно о бытии: дендизм не мыслит себя без рождения и благодати. <...> Дендизм строится именно благодаря независимости» (р. 21–22).

– «Дендизм подчиняется некоему комплексу правил. Если пользоваться кантовским различием, здесь есть социальный закон (искусство жить в Париже или Лондоне) и закон моральный. Последний подразумевает свободу и внутренний мир <...>. Добавьте традицию и общие для этой компании принципы: умение одеваться, холодность и т. д. Вероятно, денди необходима своя система опознавательных знаков, однако ее воздействие неотделимо от манер, которые над ней господствуют» (р. 23).

– «Денди не переносит сравнений» (р. 24).

– «Самообладание! <...> Денди делает прямо противоположное тому, чего от него ожидали. <...> Как избежать стереотипов» (р. 36–37).

– «Смесь выдержки и иронии, парадности и желания, денди защищает себя и выставляет себя напоказ, но никого ни с кем не сравнивает. Не сводя ни с кем счетов, он ни в коем случае не перечеркивает ни свое прошлое, ни свои неловкости. При желании забегая вперед, он признаёт свои поражения и, дразня общественное мнение, дергает за любимую струну: презрение» (р. 38).

– «В денди часто присутствует цинизм, но никогда – несдержанность, вульгарность, мелочность» (р. 42).

– «Денди хотел бы сказать несказанное, поведать и сохранить секрет, молчание» (р. 44).

– «Долг непроницаемости <...> сопрягается с желанием поражать. Неожиданное, если только оно относится к искусству, кажется Бодлеру самым выдающимся из качеств» (р. 45).

– «Ведь денди – это кот, тигр, лев. <...> В юности Делакруа избрал тигра тотемным животным. Именно по следам тигра идет Бодлер в своих эссе, которые он посвящает Делакруа. <...> И всегда – образ нервного, напряженного, упрямого хищника, готового к прыжку» (р. 45–46, подзаголовков «Кошачий характер»).

– «Тщеславные и горделивые, отстраненные и элегантные, желанные – таковы денди у Фромантена, кочевники или оседлые» (р. 54).

– «Мы знали это, начиная с Байрона, Стендаля или Барбе; завершив свой туалет, денди должен забыть о нем» (р. 57).

– «Всегда будучи артистом, денди делал над собой усилия, только завязывая галстук, обдумывая жест, положение пальцев, прикосновение, искусство извлекать пользу из всего и прославлять себя, совершая чудеса из ничего или почти из ничего. <...> Денди-артист – в той же степени волшебник, в какой и смельчак» (р. 66).

– «Буржуа дорожит признанием и утешением. Денди стремится лишь казаться, без всякой заботы об одобрении» (р. 75).

– «Величие состоит в устранении чрезмерности, яркости, поэтому, роскошь, чтобы быть дендистской, сочетается с расточительством и неброскостью» (р. 80).

– «Эксцентричность побеждает идею шума, трепета, гула. <...> Но Браммел, утопая в нужде и долгах, смотрит на проходящего мимо Георга IV, не жалуясь: *он хранит твердое и неприметное молчание, и это хороший вкус гордости.* <...> Я не отрицаю, что в дендизме есть театральность. Какая мстительность в позе Браммела! Единственный жест мог бы спасти его из нужды, а он выбрал лишь присутствие, как во времена своего блеска. Зачем все это? Чтобы отнять у Георга IV его дендизм, запереть его в его *royal highness* [англ. – королевское величество. – Прим. пер.]. Из унижительной ситуации – таково несчастье Браммела – возникает горделивая поза. И тогда мы соприкасаемся с глубиной дендизма, что делает в высшей степени трудной задачу желающего написать о нем. Сообщать не о чем, кроме присутствия» (р. 88–89).

– «Дендизм фактически работает в двух режимах: автаркичном и аллогенном. Он господствует над обществом, где живет, но может показывать свою власть, лишь подчиняясь правилам; одни из них являются общепринятыми и удушающими, другие (его правила) – исполненными грации. Не то ли это искусство канатоходца, с каким Бодлер сравнивает творчество, жизненный путь и хитрости Эдгара По?» (р. 90).

– «В существенных чертах денди действует, соблюдая законность: это единственное средство сохранять и восхищать беспокойных зрителей. Когда Байрон прославляет «известную утонченную оригинальность», эти прилагательные характеризуют мощь соблазна, необходимое обуздание и искусство рафинированной детали» (р. 90).

– «Денди подчиняется принципу саморегуляции, о чем многократно писал Барбе» (р. 90).

– «Всегда идущий окольным путем, скорее кот, чем нарушитель норм, денди *обладает* собственным миром,

волей-неволей соглашаясь с поверхностным рабством, чтобы держать этот мир в своих когтях – презрительно, словно несъедобную и бесцветную добычу, щадить его, отпускать и неожиданно вновь овладевать им» (р. 90).

– «Смесь снисхождения и притворства, дендистская хитрость достигает сатанизма в «Опасных связях» (Лакло), которые Бодлер окидывает кошачьим взглядом, упоминая Байрона и Шатобриана» (р. 90–91).

– «Грация Браммела на пороге бального зала <...>, его восхитительная физиономия, его величественный голос, его мучительные слова, невыразимый вид, легкость походки, “уверенность взгляда, жеста и позы” кавалеров Константена Гиса» (р. 108).

– «Денди изобретает свои удовольствия, свою гигиену, свои зеркала и выбирает час молитвы: “Быть великим человеком и святым для самого себя – вот единственное, что важно” (Бодлер III. Моя обнаженная душа)» (р. 109).

– «Браммел позаимствовал у Бальзака следующую максиму: “Ничто не похоже на человека меньше, чем человек”! Слово “дендизм” вводит это различие в столь малой степени, что было бы хорошо иметь в виду денди во множественном числе (а еще лучше – с различными именами: Браммел, Байрон, Бодлер, Барбе) в связи с кастой, основанной как раз на отличии от других. Дендизм, по существу, подразумевает даже не традицию принципов и поз, но индивидуальность, делающую его неотличимым от тех, кто его иллюстрирует» (р. 121).

– «Отец, семья, потомство, литература, компания: двусмысленные генеалогии, привязывающие к этому изобретению наследственность, институты, сродство. Ведь если денди узнают друг друга по определенным признакам, как члены касты, то они изо всех сил стараются выдумать свою, отличную от других суверенность, чтобы заслужить свое имя» (р. 122).

– «Не войдет в компанию лучших тот, кто этого хочет. <...> Не следует ли принадлежать к одной и той же расе,

чтобы прервать замкнутость круга и выйти на уровень Шатобриана или Делакруа?» (р. 123–124).

– «Семейство литераторов и семейство денди не обязательно пересекаются между собой. Стремясь, чтобы “дела искусства обсуждались лишь среди аристократов”, прославляя “этих высокомерных одиночек, которые могут создать семью лишь посредством интеллектуальных отношений”, Бодлер тем самым характеризует денди и относит к ним себя» (р. 129–130).

– «И вот что в дендизме приводит в замешательство: свобода обхождения и выбора» (р. 133).

– «Арагон удивляется, что Бодлер признавал Стендаля, чьи вкусы были противоположными бодлеровским. На самом деле, когда денди практически поддерживают друг друга, они очень часто ранят друг друга и внутренне остаются друг другу чужими» (р. 133).

– «Лучше закрывать глаза на реальное сродство и реальные антипатии. Если Барбе д'Оревилли, исполненный восхищения “Человеческой комедией”, не узнаёт своих львов в “Трактате об элегантной жизни” (Бальзак), то дело в том, что дендизм легче ощутить в воображаемом. И тогда Бодлер может забыть, что Делакруа скомпрометировал себя с Жорж Санд, а Шатобриан – с Вильменом, потому что такова семья денди – не данная заранее, но призрачная и предписанная» (р. 134).

– «Бодлер называет его самым знаменитым из своих предков: “Какой блеск закатного солнца отбрасывает в воображении имя этого человека! Если когда-либо человек на земле был похож на Божество, то это был Цезарь! Могущественный и соблазнительный! Храбрый, ученый и великодушный! Все силы, вся слава и вся элегантность! Тот, чье величие всегда превосходило победу и кто возвеличивался даже после смерти” <...>. Спокойствие в гневе. Очарование и неприступность <...>. Любовь к щедрости,

к монументам, к праздникам. Он влезает в долги при каждой празднуемой победе, но разве это не для удовольствия и величия Рима? Вся его жизнь свидетельствует о бескорыстии – об этом читаем в “Записках о галльской войне”. Никакого чувства собственности. <...> Когда-то от других знатных юношей его отличали детали, *манеры* <...>. Среди замыслов Бодлера – *юность* Цезаря. Завитые волосы в художественном беспорядке – он царапал себе голову одним пальцем, чтобы не портить прическу. Цицерон не понимал, как такой человек мог лелеять черный умысел опрокинуть республику. Хотя лицо у Юлия Цезаря всегда было чисто выбрито, он находил время еще и между битвами, чтобы произвести эпиляцию. Мне нравится, что Бодлер в “Салоне 1859 года” приписывает Цезарю “очень белую” кожу, а в “Поэте современной жизни” шествуют военные, “загорелые от солнца, дождя и ветра”. Коричневые лица, руки, ноги, низ бедер, а белизна остального, по меньшей мере, у Цезаря, свидетельствует о добродетели, аналогичной военной дисциплине – о гигиене: “... напомним попутно, что диктатор заботился о своей внешности так же ревниво, как самый завзятый денди”\*. Это сказал Бодлер тем же тоном, что и следующее: “Хотя Эжен Делакура был гениальным человеком, а, может быть, именно в силу его подлинной гениальности, в нем было немало от денди”\*\*. <...> Эта подробность, я предполагаю, не покажется бесполезной...» (р. 137–142).

– «Катилина – вот его портрет, написанный Саллюстием: “Тело, способное переносить голод, холод, бессонницу в невообразимой степени. Душа отважная, коварная, многообразная, умеющая все скрывать и раскрывать; жадная до добра других, щедрая на свое; пылкая в страстях; много

---

\* *Бодлер Ш. Поэт современной жизни* / Пер. Н. Столяровой и Л. Липман // *Бодлер Ш. Об искусстве*. М., 1986, с. 267.

\*\* *Бодлер Ш. Поэт современной жизни*, с. 209.



красноречия, а мудрости мало. Его ненасытный дух непрестанно стремился к чрезмерному, к невероятному...” Чтобы понять дендизм Катилины, я сделал бы акцент на стоицизме, выдержке, непроницаемости, а не на излишествах» (р. 144).

– «Никто, – пишет Марсель Пруст, – не говорил о бедняках “с более подлинной нежностью, чем Бодлер, этот денди”» (р. 145).

– «Любимец лорда Байрона. Греки были очень красивы и напоминали бюсты Алкивиада <...>. Плутарх рассказывает нам о дендизме Алкивиада: его кошачий характер, его нарциссизм, его страсть к пари и играм, его мотовство, его темперамент: Алкивиад, борясь, кусает противника не как женщина, но как лев» (р. 146).

– «С пурпурными платьями, с безумными тратами, с растворением в любви, со всевозможными предметами, предназначенными для того, чтобы сечь почтенных людей, Алкивиад играл правилами, соблюдая обычаи» (р. 147).

– «И тогда денди – Жюльен Сорель или м-ль де Ла Моль – раздраженный собственным классом или собственной кастой – продолжает искать смерти, словно высшего отличия или очищения» (р. 150).

– «В июне 1848 года Поль де Молен\* записывается в гвардию. Его товарищи по оружию – подростки четырнадцати лет, парижские мальчишки, ловкие, как могокане, и “напыщенные, будто Байрон”. В этом новом мире точка отсчета – Шатобриан <...>. Его открытие – в том, что непринужденность в опасности и насмешливое презрение к смерти – первое условие духовной и элегантной жизни. “Именно этой чертой, – добавил он, – бандиты соприкасаются с людьми утонченными и со святыми”. И действительно-

---

\* де Молен, Поль – малоизвестный писатель, удостоившийся похвалы Бодлера в очерке «Поэт современной жизни».

но, в «Истории тринадцати» денди общается с бандитом и дает за него поручительство» (р. 150)<sup>244</sup>.

– «Как показывает Бодлер, если существует героизм современной жизни, то война все-таки остается для денди незаменимым опытом» (р. 150)<sup>245</sup>.

---

<sup>244</sup> Заметим, что эта симпатия (в том смысле, в каком определил ее такой философ, как Макс Шелер в работе «Природа и формы симпатии (Введение в изучение законов эмоциональной жизни)»), которую денди испытывает не только к «утонченным людям» и к «святым», но также – как совершенно справедливо подчеркивает Роже Кемпф – к «бандитам» и «каторжникам», оказывается центральной темой двух лучших рассказов Оскара Уайльда: «Портрет г-на В. Х.», где рассказана история Сирила Грэхема, гениального живописца и фальшивомонетчика, расследующего любовное влечение Шекспира к молодому актеру, известному только по инициалам В. Х. (таинственный адресат его сонетов), а также «Перо, полотно и отравы» (текст, образующий вторую часть сборника под названием «Замыслы»), где преступления другого гениального художника, некоего Уэйнрайта, писателя-фальсификатора и убийцы, рассказаны с редкостной, но ликующей снисходительностью, так как «совершенное преступление» воспринимается в нем как одно из «изящных искусств». Об этом странном, но подлинном очаровании, которое было заключено в преступниках для Уайльда, см. также афоризм, особенно подрывной с точки зрения обычной морали в «Формулах и максимах для молодых людей»: «Ни одно преступление не является вульгарным, но вульгарность – преступление. Вульгарность – это то, что делают другие». Об этой нити, соединяющей денди, влюбленного скорее в эстетику, чем в этику, с «бандитом» и его парадоксальным отношением к «святости» как модусу искупления, см. особенно произведения Жана Женé, его «Дневник вора», или такую поэму, как «Приговоренный к смерти».

<sup>245</sup> Об этой похвале см. особенно некоторые из произведений такого философа, как Эрнст Юнгер (увы, мы знаем о его более чем сомнительных, как и у Хайдеггера, отношениях с гитлеровским нацизмом), и гораздо больше – такого поэта, как Филиппо Томмазо Маринетти, основатель футуризма, и вместе с тем презренный вдохновитель муссолиниевского фашизма. Что касается более углубленного анализа этой тематики, то я позволю себе отослать читателя к своим собственным работам: «*Les intellos ou la dérive d'une caste. De Dreyfus à Sarajevo*» (L'Âge d'homme. Paris; Lausanne, 1995), а также «*Grandeur et misère de l'intelligentsia du XXe siècle*» (Paris: Rocher; Monaco, 1998).

– «Женщина почти не имеет веса во всемирной истории дендизма. Леди Гамильтон, Великая Мадемуазель, герцогиня Ланже, Матильда де Ла Моль\* иллюстрируют собой не женский пол, а особую породу» (р. 157).

Итак, по завершении этого нанизывания перлов можно сделать вывод, возвращающий нас как раз к Ницше – и Кемпф пользуется здесь этим, чтобы очень ловко защититься от критики, которую мы обращали к нему выше: «Дендизм как головоломка обязательно включает в себя лакуны, несказанное, образы, блистательные или ускользающие, не переставая существовать и гаснуть. И действительно, дискурс дендизма, подобно дискурсу героизма у Ницше, рассеивается по Истории перемежающимся образом»<sup>246</sup>.

Однако несомненно, что Кемпф в своем анализе дендизма впадает в другую крайность: вслед за Бодлером (хотя и взяв на себя труд проанализировать истинный мотив этого, например, для «Бедной Бельгии», мотив, основанный, скорее на эмоциональной реакции, чем на рациональном убеждении; на проблематике личного и семейного порядка) он предается в столь же недостойной, сколь и необоснованной мизогинии, и тем самым – столь же необоснованному прославлению одного только «тела денди», квалифицируя это тело как прерогативу – если верить ему самому – одной лишь мужественности (и при этом никогда не учитывая важности, которая отводится душе или духу)! Так что, с такой точки зрения, от этой обманчивой ораторской предосторожности, благодаря которой Кемпф,

---

\* Мадемуазель как придворный титул – дочь старшего брата короля. Великая Мадемуазель – Анна Мария Луиза Орлеанская, герцогиня Монпелье (1627–1693) – известна своей ролью в движении Фронды и «Мемуарами». Герцогиня Ланже – героиня одноименного романа Бальзака (1834). Матильда де Ла Моль – героиня романа Стендаля «Красное и черное» (1830).

<sup>246</sup> *Kempf R. Dandies (Baudelaire et Cie)*, p. 134.

как он считает, становится неуязвимым для любой критики, толку очень мало – разве что защита от не менее славного лицемерия «мачистского» типа: «Бодлер нападает не на женщину, которая доставляет или получает удовольствие, а на вовлеченность полов в идеологию, основанную на догме поколения. Поэтому я бы сказал о денди, чтобы его не отвергла противоположная партия, что он не мизогин, но сперногин (от лат. *spernere* «презирать»). Потому что мизогиния с дополнением в виде адюльтера переносит на практику то отделение наслаждения от долга, которое вдохновляет страшную работу врачей, философов и горилл в XIX в. А мизогин уважает женщину, ласкает ее детей и целует их в лобик, чтобы затем, словно папаша Арну, барахтаться на простынях Розанетты»<sup>\*247</sup>, – не стесняется утверждать он!

Но ведь если и существует какая-то изначальная тематика в эстетике дендизма (в том числе и для гомосексуалистов), то это – и мы полагаем, что достаточно показали это – именно тематика союза души и тела, противостоящая философской традиции платоновского дуализма (а, следовательно, и картезианского рационализма). Доказательством этому, кроме многочисленных, уже приведенных нами, служит следующая единственная, но решающая фраза наставника денди, Оскара Уайльда (которого Кемпф, совершенно так же, как и Гюйсманса, несправедливо игнорирует или недооценивает): «Я привел описания личностей, и мне не слишком-то нравилось давать какие-то телесные детали, если интересуют меня души, умы и страсти»<sup>248</sup>, – пишет он, говоря здесь об «Иде-

---

\* Герои «Воспитания чувств» (1869) Флобера. Имеется в виду главный герой романа Фредерик Моро.

<sup>247</sup> *Kempf R. Dandies (Baudelaire et Cie)*, p. 163.

<sup>248</sup> *The Complete Letters of Oscar Wilde / Ed. M. Holland and R. Hart-Davis. N. Y.: Holt, 2000, p. 1135–1136* (французское издание: *Lettres d'Oscar Wilde. Paris: Gallimard, 1966. 2 vol., 1994*).

альном муже», в письме от 26 марта 1899 г., обращенном к своему другу Роберту Россу. А потому, чтобы опровергнуть этот тезис Кемпфа, слишком тенденциозный, несмотря на несомненные заслуги его автора, нет необходимости в других комментариях на эту тему!

Ведь эти явления для эстета, и тем более для денди, достойного этого имени, всегда не только в своей сущностной, но и в реальной глубине – более сродни подлинным идеям, чем простым объектам – элементам, в таких случаях всегда воспринимаемым, как у хорошего идеалиста, каким и остается Уайльд, несмотря на весь свой гедонистический материализм, воспринимая мир глазами души, прежде чем глазами как органами чувств. И именно это опять-таки имел в виду Уайльд, когда утверждал в диалоге «Критик как художник», в полном согласии со знаменитой теорией «ясновидящего», как возвестил ее сам Рембо, что «великий поэт – это всегда провидец, постигающий мир не физическим, а духовным зрением»<sup>249</sup>.

Кроме того, таков единственный способ воспринять окончательный, но внутренне присущий миру смысл, все его величие и в то же время его бесценную красоту, смысл Искусства... как и самой Жизни: «Не в одном лишь искусстве материальное становится духовным. В любой области жизни форма – начало вещей»<sup>250</sup>, – в конечном итоге объявляет в том же самом тексте Уайльд.

Как раз в этом вопросе Уайльд был бы самым ницшеанским из писателей, если бы Ницше не был самым уайльдианским философом! Ведь в заключение диалога «Критик как художник», тоже подлинного манифеста и почти сократического диалога, Уайльд фактически определил дендизм

---

<sup>249</sup> Уайльд О. Критик как художник, с. 273.

<sup>250</sup> Там же, с. 315.

как таковой: «Эстетика выше этики. Она принадлежит сфере более высокой духовности. Научиться видеть красоту вещей – это предел того, чего мы способны достичь. В становлении личности даже обретенное ею чувство цвета важнее обретенного понимания добра и зла»<sup>251</sup>, – объявил Уайльд, достигнув вершины своей мысли, впрочем, будучи здесь близким к *теории цвета* Гёте.

---

<sup>251</sup> Уайльд О. Критик как художник, с. 321.

## ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

### Уайльд и Бодлер. Метафизика дендизма

И тогда он может прятаться за своей внешностью, как абсолют – за своим воплощением. <...> Этого-то Браммела, мистика и человека рассудочного, способного внушать в равной степени ужас и симпатию, Бодлер превратил в священнослужителя, исполняющего веления своего сердца.

*Жан-Поль Энтховен. Дети Сатурна*

#### 1. Генеалогия денди

Итак, у слияния ницшеанской эстетики с ее концепцией «большого стиля», идеальным воплощением которого служит личность «философа-художника», и эстетики кьеркегорианской с ее теорией трех стадий, где на первом уровне предстает фигура «обольстителя», у Бодлера возникнет не менее чарующая фигура «денди», и это понятие он заимствует у художников (среди которых – живописцы-праерафаэлиты<sup>252</sup>) и английских писателей викторианской эпохи (Дизраэли, Годвин, Шеридан, Суинберн, Уильям Блейк, Уолтер Крейн, Кристина Россетти, Уильям Моррис, Джон Рёскин и особенно Уолтер Пейтер, философский наставник Оскара Уайльда).

---

<sup>252</sup> См. по этому вопросу примечательную антологию: *Lemaire G.-G. Les préraphaélites (Entre l'enfer et le ciel)*. Paris: Christian Bourgois, 1989.

Ведь появление слова «денди», как и практика дендизма, на самом деле прекрасно прослеживаются по контексту и даже хорошо датируются, поскольку они родились – если указывать точную дату – в 1760 г., в эпоху, когда жили такие несовместимые между собой эстеты, как Байрон, Шелли и Китс, но, в первую очередь, когда такой яркий светоч, как Дэвид Юм, тот самый, который пробудил Иммануила Канта от «догматического сна» и совершенствовал в философском плане, следуя Джону Локку теорию сенсуалистского эмпиризма (см., среди прочего, «Трактат о человеческой природе», вышедший в 1737 г., а также «Исследования о человеческом разуме», опубликованные в 1748 г., в тот самый год, когда родился Иеремия Бентам, ученик Томаса Гоббса и учитель Джона Стюарта Милля; у Бентама нам следует помнить здесь, прежде всего, то, что, иллюстрируя свою теорию утилитарного гедонизма, он сам называл «арифметикой удовольствий»). Между тем этот термин «денди» получит распространение лишь спустя сорок лет, а именно – в 1800 г., когда он воплотится в элегантном Джордже Браммеле (1778–1840), по прозвищу «прекрасный Браммел» (который был другом принца Уэльского, будущего короля Георга IV). Распространится он и во Франции, потому что именно в эту страну (в нормандский город Кан) Джордж Браммел был изгнан. Умер он в нищете и чуть ли не в безумии, в приюте для душевнобольных.

Так что фигура Браммела, с самого начала тесно связанная с викторианской эстетикой, а, стало быть, типично английская (пусть даже, с небольшой натяжкой, божественный маркиз де Сад в своем зачастую развратном столетии – с появлением таких произведений, как вышедшая в 1795 г. «Философия в будуаре» и изданная в 1797 г. «Жюстина, или Несчастья добродетели» – на свой лад тоже стал ее воплощением), через полвека возникнет и во французской культуре – а именно, в литературе, так как Барбе д'Оревильи, достопамятный и скандальный автор «Дьяволик», напишет в 1843 г. (как раз в год публикации труда



Кьеркегора «Или – или») эссе, повествующее о жизни Джорджа Браммела (где сказано, что «он превратил свою жизнь в произведение искусства») и посвященное дендизму (полное название эссе – «О дендизме и Джордже Браммеле»), а Жорис-Карл Гюйсманс сделает столь блестящего и рафинированного персонажа, как дез Эссент, аристократ-декадент с распутными нравами, эксцентричным героем книги «Наоборот» (1884), своего главного романа – как по символистской структуре (близкого в этом к творчеству Бодлера, Теофиля Готье, Мориса Роллина, Элемира Буржа, Реми де Гурмона, Тристана Корбьера, Петрюса Бореля, Лотреамона, Нер-валя, Малларме, Верлена, Рембо, Рашильд или даже – с точки зрения экзотики – к творчеству Пьера Лоти), так и по критике реалистически-натуралистической эстетики (Золя, Валлес, Мериме, Эжен Сю, Александр Дюма), которая тогда была еще модной в парижском обществе. И это, разумеется, не забывая – после Шатобриана и некоторых героев его «Замогильных записок» (1841) – Реймона Радиге, его «Дьявола во плоти» (1923) и «Бала графа д'Оржеля» (1924); Октава Мирбо и его «Сада пыток»; Жана Мореаса с его «Сиртом» (1884) и «Стансами» (1899–1901); Вилье де Лиль-Адана и его «Акселя» (1890); Катюля Мендеса и его «Легенду современного Парнаса» (1884); Жана Лоррена и его «Кровь богов» (1882), и в гораздо большей степени – Марселя Пруста и персонажа его «Поисков» (1913–1922), отпрыска знатных французских родов, фантастического и в то же время светского – Робера де Монтестью\*. К тому же, неслучайно на литературное творчество самого Уайльда повлияли некоторые из величайших французских романов XIX в.: «Красное и черное» Стендаля; «Искушение святого Антония» и «Саламбо» Флобера; «Мадемуазель де Мопен» Готье и, прежде всего, его знаменитое предисловие; «Милый друг» Мопассана; «Фаустина» Эдмона де Гонкура; «Доминик» Эжена Фромантена; «Человече-

---

\* Выведенного в образе барона Шарлю.

ская комедия» Бальзака с таким персонажем, как Люсьен де Рюампре.

Как бы там ни было, книга Барбе д'Оревилю «О дендизме» является относительно разочаровывающим текстом, хотя это все же была первая книга во Франции, полностью посвященная этой теме. Ведь психологический портрет Джорджа Браммела, который набрасывает в ней Барбе д'Оревилю, остается сплошь поверхностным, центрированным единственно вокруг социальных и материальных аспектов, совершенно непоследовательным, без малейшего намека на какие-либо философские ссылки, основанным на смутном и неудовлетворительном анализе исключительно поведения, поскольку автор «Дьяволик» основывает свое рассмотрение, главным образом, на чувстве «тщеславия». Между тем рефлексия д'Оревилю не лишена значения, так как мы находим ее на прекраснейших страницах, которые Альбер Камю в «Бунтующем человеке» (1951) посвящает как раз «мятежу денди». Поэтому стоит воспроизвести это рассуждение здесь: «Итак, одно из последствий Дендизма, одна из его главных черт – точнее говоря, его основная черта – всегда производить непредвиденное, то, чего по должной логике ум, привыкший к ярму правил, ожидать не может. Эксцентричность, другой плод, выросший на английской почве, мы рассматриваем и с другой точки зрения – как нечто безудержное, дикое, слепое. Это бунт индивида против устоявшегося порядка, а иногда и против природы: здесь мы соприкасаемся с безумием. Дендизм же, напротив, играет правилами и все-таки соблюдает их. Он страдает от них и мстит за страдания, подвергаясь воздействию правил; он притязает на соблюдение правил, избегая их исполнения; – то он господствует над правилами, то правила над ним – двойственный, изменчивый характер! Чтобы играть в эту игру, необходимо поставить себе на службу всю гибкость, способствующую возникновению грации – как оттенки призмы, соединяясь, образуют опал. Этим-то и обладал Браммел: на нем была благодать,

которую дает небо и к которой часто примешиваются общественные лишения»<sup>253</sup>, – совсем неплохо, хотя и чересчур лаконично пишет Барбе. И все в том же духе добавляет, настаивая тем самым здесь (и он тоже!) на сугубо *индивидуалистском*, хотя и при любых обстоятельствах спокойном и уравновешенном, характере денди: «Выше мы уже говорили, но не устанем повторять: что творит Денди – так это независимость. Иными словами, могло бы существовать законодательство Дендизма, но его нет. Всякий Денди – смельчак, но такой, у которого есть такт и который вовремя останавливается, находя знаменитую паскалевскую точку пересечения между оригинальностью и эксцентричностью»<sup>254</sup>.

Наше разочарование основано на том, что из наших собственных слов об этой эмблематичной фигуре денди ничто в этом портрете – помимо индивидуализма – формально не идентифицируется: ни чрезвычайная, но строгая эlegantность, соотнесенная со своего рода атеистическим мистицизмом; ни чувство внешности, в сочетании со святостью чуть ли не на уровне подражания Христу; ни проявление духа в теле; ни рассудочный сенсуализм; ни аристократический идеал; ни цинизм в сочетании со стоицизмом; ни иллюзии, осмысленные как моральные правила; ни самообладание вопреки культу красоты; ни протестантская, и даже лютеранская строгость; ни любовь к небытию и склонность к меланхолии (сплин); ни одиночество в сочетании со здравомыслием.

Словом, именно в поэтико-литературном плане этого богатого и насыщенного исторического контекста сам Шарль Бодлер, в одном из своих произведений, посвященных *критике искусства*, в конечном итоге, с тем стилистическим мастерством и с той психологической проницательностью, которые мы за ним признаём, напишет портрет

---

<sup>253</sup> *Barbey d'Aurevilly J. Du dandysme et de George Brummell // Œuvres romanesques complètes II. Paris: Gallimard, 1966, p. 675–676.*

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 689.

несравненного эстета, каким и будет *денди* всю вторую половину XIX в. вплоть до первой четверти XX в.

В этой связи стоит прочесть целиком все то, что в своем романе «Наоборот» Гюйсманс сказал о Бодлере, которого он почитал больше других писателей. Ведь, вероятно, здесь – как подтвердили столь одаренные и осведомленные мыслители, как Малларме, Клодель, Валери, Мориак, Бретон, Пьер Луи и Роже Вайян, – содержится самая сладострастно дерзновенная и духовно рискованная литературная критика Бодлера: «Бодлер пошел намного дальше. Он спустился в бездну бездонного рудника, проник в штольни, брошенные или неведомые, достиг тех пределов души, где кроются чудовищные цветы ума.

Там, у рубежа, за которым открываются извращение, болезнь, странный паралич духа, угар разврата, брюшной тиф и желтая лихорадка, поэт под покровом скуки обрел целый мир идей и ощущений.

Бодлер выявил психологию сумеречного ума, достигшего своей осени, перечислил симптомы болезни скорбящей души, которая отмечена, словно дарованием, сплином. Он показал загнивание чувств, угасание душевного жара и веры в молодых людей, поведал, как живучи в памяти былые невзгоды, унижения, обиды, удары нелепой судьбы.

Поэт неотступно следил за всеми капризами сей плачевной осени жизни. Он вгляделся в человеческую природу, увидел, как легко человек ожесточается, как ловко учится плутовать, как быстро привыкает к самообману, чтобы сильнее терзать себя, чтобы копанием в себе и рефлексией заведомо лишить себя всякой радости.

Но Бодлер увидел не только то, как нервическая чувствительность и ожесточенность самоанализа отвергают пылкую верность, порыв безудержного милосердия. Он разглядел, как постепенно перестают любить и гореть и становятся хладными, супруги – пресыщенными, поцелуи – родственными, а ласки начинают походить на про-

явление сыновней или материнской нежности. В результате возникают, так сказать, странные угрызения совести по поводу участия в почти что кровосмесительной связи.

Блистательными стихами опекал Бодлер мутацию своих страстей, бессильных, но потому полных отчаяния. Открыл, как губителен обман дурмящих средств и зелий, которые зовет душа на помощь, чтобы смягчить страдание и развеять скуку. Во времена, когда литература уверяла, что вся боль жизни – лишь от несчастной любви, измены и ревности, Бодлер презрел эти детские объяснения, нашел язвы куда более глубокие, мучительные, страшные и показал, как пресыщенность, разочарование и гордость в подверженных распаду душах превращают действительность – в пытку, прошлое – в мерзость, будущее – в мрак и безнадежность.

Чем больше дез Эссент читал Бодлера, тем сильнее чувствовал его несказанное очарование. Во времена, когда поэты были способны на описание лишь внешних сторон человека и мира, он сумел выразить невыразимое. Язык его был мускулист и крепок, благодаря чему Бодлер, как никто другой, смог найти удивительно ясные и чеканные выражения для фиксации самых неопределимых, самых неуловимых болезненных переживаний истощенного ума и скорбей души»<sup>255</sup>.

По существу, это одна из прекраснейших страниц всей символистской литературы, написанная Гюйсмансом, писателем, который перед тем, как обратиться в благочестивейший католицизм, а затем умереть от рака, воспринятого как мистическое искупление грехов, заключил договор со змием даже в большей степени, чем с дьяволом, как говорит об этом Марио Праз в одном из ученых исследований («Договор со Змием») <sup>256</sup>. И тот же Бодлер на смертном одре,

---

<sup>255</sup> Гюйсманс Ж.-К. Наоборот / Пер. Е.Л. Кассировой под ред. В.М. Толмачева. М.: Республика, 1995, с. 96–97.

<sup>256</sup> См.: Praz M. Le pacte avec le serpent. Paris: Christian Bourgois, 1990. 3 tomes.

который, как и Уайльд, попросил последнего помазания перед агонией на руках у матери, уподобляясь фигуре Христа в скульптурной группе «Пьета», явит собой самый точный и верный портрет денди. Что же касается беспорядочного, но типичного жизненного пути Гюйсманса, то разве не Гюйсманс, начав с эстетической стадии (с романа «Наоборот»), закончил на стадии религиозной (повестью «Без дна»), подобно Кьеркегору, который в «Этапах на жизненном пути» объявлял религиозную стадию сразу и теоретическим, и практическим стержнем всей своей философии?

## 2. Сущность дендизма

В главе IX относительно малоизвестного текста «Поэт современной жизни», первоначально вышедшего в газете «Фигаро» от 26 и 29 ноября и 3 декабря 1863 г. (и переизданного в 1869 г., в книге «Романтическое искусство»), Бодлер пишет столь же восхитительный по форме, сколь и насыщенный по содержанию, портрет денди – в таком виде, как замыслил бы его он сам, если бы узнал в нем самого себя.

«Человек, чье существенное ремесло – быть элегантным, во все времена резко выделяется среди других людей. Дендизм – институт неопределенный, такой же странный, как дуэль. Он известен с далекой древности – ведь Цезарь, Катилина, Алкивиад являют собой яркие примеры этого типа; он широко распространен, поскольку Шатобриан обнаружил его в лесах и на берегах озер Нового Света. Не освещенный никакими законами, дендизм сам подчиняет строжайшим законам своих адептов, какими бы страстными или независимыми ни были они по натуре.

<...> Единственное назначение этих существ – культивировать в самих себе утонченность, удовлетворять свои

желания, размышлять и чувствовать»<sup>257</sup>, – пишет здесь фактически впервые и в согласии с наставлениями, завещанными самим Оскаром Уайльдом в «Портрете Дориана Грея», великий автор не менее возвышенных – несмотря на миазмы извращенности – «Цветов Зла».

Но это только в первый раз! Потому что продолжение этого портрета, его как бы «второй раз», будет наполнен совершенно иным содержанием: в противовес общепринятому мнению здесь будет показан катастрофический результат столь же злосчастливого клише в связи с этой – сколь же сложной! – фигурой денди.

«Неразумно также сводить дендизм к преувеличенному пристрастию к нарядам и внешней эlegantности. Для истинного денди все его материальные атрибуты – лишь символ аристократического превосходства его духа. Таким образом, в его глазах, ценящих прежде всего изысканность, совершенство одежды заключается в идеальной красоте, которая и в самом деле есть наивысшая изысканность. Что же это за страсть, которая, став доктриной, снискала таких последователей, что это за неписаное установление, породившее столь надменную касту? Прежде всего это непреодолимое тяготение к оригинальности, доводящее человека до крайнего предела принятых условностей. Это нечто вроде культа собственной личности, способного возобладать над стремлением обрести счастье в другом, например, в женщине; возобладать даже над тем, что именуется иллюзией. Это горделивое удовольствие удивлять, никогда не выказывая удивления. Денди может быть пресыщен, может быть болен; но в этом последнем случае он будет улыбаться, как улыбался маленький спартаец, в то время как лисенок грыз его внутренности»<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup> Бодлер Ш. Поэт современной жизни, с. 303. Необходимо отметить, что тот «поэт современной жизни», которому Бодлер намеревается посвятить эту статью, хотя ни разу его и не называя, – Константен Гис.

<sup>258</sup> Бодлер Ш. Поэт современной жизни, с. 304.

Текст поразительный и – в качестве такового – он может многих заставить врасплох. Ведь благодаря этой косвенной, но вполне ясной ссылке на сверхчеловека из ницшевского «Заратустры» (особенно благодаря манере замечать в настрое денди «аристократическую изысканность», а в его личности – «господствующего адепта», плод «столь высокомерной касты»), на Уайльда времен «Дориана Грея», этот отрывок – это уже не о них, а скорее о Уайльде из «De Profundis», о том, кто, рыдая в одиночестве во тьме застенка, творил себе христианство из своего нигилизма и индивидуализма, из своей нищеты и одиночества – как ни парадоксально, Христос для него – это архетип и в то же время квинтэссенция подлинного и глубокого эстета: того самого, который – мы возвращаемся к кьеркегоровской терминологии – отказом подчиниться морали своего времени (одним словом, «аморализмом») перескакивает непосредственно с эстетической стадии, минуя стадию этическую, на стадию религиозную!

И фактически в третий раз Бодлер, подобно Уайльду, близкий здесь к известной атеистической мистике, делает следующий вывод: «Как мы видим, в некотором смысле дендизм граничит со спиритуализмом и со стоицизмом. Но главное – денди никогда не может быть вульгарным. <...> Надеюсь, читателя не покоробит эта серьезность в области несерьезного; пусть он помнит, что во всяком безрассудстве есть свое величие, и во всякой чрезмерности – своя сила. Странный спиритуализм! Для тех, кто являются одновременно и жрецами этого бога и его жертвами, все труднодостижимые внешние условия, которые они вменяют себе в долг, – от безукоризненности одежды в любое время дня и ночи до самых отчаянных спортивных подвигов – всего лишь гимнастика, закаляющая волю и дисциплинирующая душу. В сущности, я не так уж далек от истины, рассматривая дендизм как род религии. Самый суровый монастырский устав или непререкаемые повеле-



ния Горного старца\*, по чему мановению убивали себя его опьяненные до экстаза единомышленники, были не столь деспотичны, и требовали меньшей покорности, чем эта доктрина элегантности и оригинальности, которая так же грозно приказывает своим честолюбивым и смиренным приверженцам, людям, большей частью страстным, мужественным, кипучим, исполненным сдержанной силы: “Perinde ac cadaver!”<sup>259</sup> [лат. стань точно труп – выражение из устава ордена иезуитов, означающее беспрекословное повиновение. – *Прим. пер.*] – утверждает Бодлер, явно вступая на две колеи – идя вслед за Ницше в отношении «большого стиля» и за Кьеркегором в том, что касается религиозной стадии.

Но есть и кое-что еще! Ведь эта разновидность гедонизма наоборот, или, точнее говоря, эта форма эстетической аскезы (если заимствовать прекрасное и пронизательное выражение Альбера Камю в том тонком анализе денди, который он проделал в «Бунтующем человеке») сама представляет собой столь же парадоксальное, и как бы а *contrario* [лат. – от противного. – *Прим. пер.*], следствие глубинного и подлинного бунта – социального, морального или политического.

Доказательством этому – в четвертый раз – служит еще один отрывок из того же бодлеровского текста, столь же удивительный как по словесному буйству, так и по идеологическим позициям (где Бодлер, когда говорит о каких-то племенах Северной Америки, делает ясный намек на «Рене» и «Атала» Шатобриана, впоследствии подхваченный Токвилем в «Демократии в Америке»): «Как бы ни назывались эти люди – щеголями, франтами, светскими львами или денди, – все они сходны по своей

---

\* Горный старец (Шейх-аль-Джебель) – глава мусульманской секты гашишинов, или ассасинов, созданной в XI в. на Ближнем Востоке для борьбы с крестоносцами [Прим. из книги «Бодлер об искусстве»].

<sup>259</sup> *Бодлер Ш.* Поэт современной жизни, с. 304–305.

сути. Все причастны к протесту или бунту, все воплощают в себе наилучшую сторону человеческой гордости – очень редкую в наши дни потребность сражаться с пошлостью и искоренять ее. В этом источник кастового высокомерия денди, вызывающего даже в своей холодности. Дендизм проявляется, преимущественно в переходные эпохи, когда демократия еще не достигла подлинного могущества, а аристократия лишь отчасти утратила достоинство и почву под ногами. В смутной атмосфере таких эпох немногие оторвавшиеся от своего сословия одиночки, праздные и полные отвращения ко всему, но духовно одаренные, могут замыслить создание новой аристократии; эту новую аристократию будет трудно истребить, поскольку ее основу составляют самые ценные и неискоренимые свойства души и те божественные дарования, которых не дадут ни труд, ни деньги. Дендизм – это последний взлет героики на фоне всеобщего упадка. Тот факт, что Шатобриан обнаружил тип денди в Северной Америке, ни в коей мере не противоречит моей идее, ибо ничто не мешает нам предположить, что племена, которые мы именуем *дикими*, являются обломками великих исчезнувших цивилизаций. Дендизм подобен закату солнца: как и гаснущее светило, он великолепен, лишен тепла и исполнен меланхолии»<sup>260</sup>.

В сущности, это великолепный текст, если оставить здесь в стороне слишком проблематичный анализ его политических импликаций (как и, например, некоторые из наиболее дерзких высказываний певца декадентства Д'Аннунцио или теоретика футуризма Маринетти, творивших на заре муссолиниевской опасности) Впрочем, этот анализ уже блестяще провел Антуан Компаньон в эссе, озаглавленном «Антимодернисты (от Жозефа де Местра до Ролана Барта)», пусть даже Жан-Пьер Бертран и Паскаль Дюран в столь же захватывающей работе в свою очередь противопоставили Компаньону Бодлера (вместе

---

<sup>260</sup> Бодлер III. Поэт современной жизни, с. 305.

с Аполлинером) как *поэта эпохи модерна*<sup>261</sup>! Кроме того, здесь мы предоставим Альберу Камю (величие его философского гуманизма хорошо известно и потому мы никак не можем заподозрить его в идеологическом дрейфе к фашизму) заботу, исходя из нескольких прекраснейших страниц его «Бунтующего человека», прокомментировать эти последние рассуждения Бодлера о денди, коль скоро Камю полагает, что на всем протяжении упомянутого исследования Бодлер продемонстрировал синтез – пусть даже «вырожденный» – эпикурейского гедонизма и стоической аскезы, осуществленный посредством того, что Камю называет «эстетикой “своеобразия”» (*mutatis mutandis* – иное название нарциссического индивидуализма). Тем более, что Камю воспринимает эту эстетику сходным образом с нашей собственной рефлексией, как одно из основных последствий «смерти Бога», и с позиций того самого нигилизма, который провозгласил Ницше в «Веселой науке».

Итак: «Дендизм – это упадочная форма аскезы. Денди творит свою собственную целостность эстетическими средствами. Но это эстетика своеобразия и отрицания. “Жить и умереть перед зеркалом” – таким был, по словам Бодлера, девиз денди, и в этом есть своя последовательность. Денди – *оппозиционер* по своему предназначению. Он держится только благодаря тому, что бросает вызов. До сих пор творение получало свою целостность от творца. С того момента, когда денди освятил свой разрыв с творцом, он отдал себя на волю текущим *минутам* и дням, своей рассеянной восприимчивости. Следовательно, надо взять себя в руки. Денди добивается собранности и выковыливает свою целостность благодаря все той же силе отказа. Беспутный в качестве человека без правил, он обретает цельный облик в качестве персонажа. Но персонаж предполагает зрителей: *денди может представить себя, лишь*

---

<sup>261</sup> См.: *Compagnon A. Les Antimodernes* (de Joseph de Maistre à Roland Barthes). Paris: Gallimard, 2005; *Bertrand J.-P. et Durand P. Les poètes de la Modernité* (de Baudelaire à Apollinaire). Paris: Le Seuil, 2006.

*представая перед кем-то.* Он убеждается в собственном существовании только благодаря тому, что видит его отражение на лицах других людей. Они для него – зеркало. Правда, зеркало быстро тускнеющее, поскольку способность ко вниманию у человека ограничена. Поэтому необходимо то и дело будить внимание, прищипывая его *провокациями.* Таким образом, денди вынужден постоянно удивлять. *Его призвание – в его неповторимости, а способ самосовершенствования – повышение собственной ценности.* Всегда в состоянии раскола, всегда на обочине, он заставляет других творить самого себя, отрицая их ценности. Он играет собственную жизнь, поскольку не может ее прожить. Он играет ее до самой смерти, за исключением тех минут, когда оказывается наедине с собой без зеркала. Но это означает для денди быть ничем»<sup>262</sup>, – пишет Камю в главе из «Бунтующего человека», так и названной: «Мятежные денди».

И, в качестве кульминации этого пронизательного анализа, делается вывод, где Камю усматривает в дендизме – помимо трагедии одиночества – не только одно из основополагающих выражений романтизма в художественном плане (пусть даже романтизма «черного», как называл его Марио Праз в работе «Плоть, смерть и дьявол в литературе XIX века»), но и – по примеру самого Кьеркегора с его теорией трех стадий – «тоску» по этике: «Романтизм на деле показал, что *бунт* с определенной стороны связан с дендизмом. Одно из его направлений – это *эпатаж.* В своих расхожих формах дендизм признается в тоске по *морали.* Дендизм есть не что иное, как честь, выродившаяся в дело чести. Но вместе с тем он открывает эстетику, царящую еще и в нашем мире, эстетику одиноких творцов, упрямых соперников заклеянного ими Бога. Начиная со времен романтизма художник ставит перед

---

<sup>262</sup> Камю А. Бунтующий человек / Пер. Ю.М. Денисова. М., 1990, с. 157–158.

собой задачу не только творить мир, не только воспевать красоту ради красоты, но также и определить свою *позу*. В таком случае сам художник становится моделью: он предлагает сам себя в качестве образца: *искусство – это его мораль*. Вместе с романтизмом начинается век духовников. В том случае, когда денди не кончают с собой или не впадают в безумие, они делают карьеру и *позируют* для потомства»<sup>263</sup>, – подчеркивает он в дальнейшем, впрочем, перемещая того чистого эстета, каким является денди, в контекст той самой теории «искусства для искусства», певцом которой был Оскар Уайльд в тексте «Критик как художник», где он доходил до противостоящего традиционной интерпретации *мимесиса* утверждения, что «природа подражает искусству», а не наоборот. Кроме того, Уайльд провозгласил в «Нескольких максимах для обучения слишком образованных людей», что «дендизм – это утверждение абсолютной современности Красоты»<sup>264</sup>.

Но об этой эстетике своеобразия, определяющей для «бунта» с индивидуалистическими коннотациями денди, говорил не только Камю. Ведь Сартр также пытался осветить ее в своем «Бодлере» – и не менее убедительно. Правда, за одним исключением, так как Сартр объясняет эту эстетику, отправляясь от другого интерпретационного ключа и от биографии; имеется в виду «нечистая совесть», основополагающее понятие сартровского экзистенциализма – притом, что Сартр испытывал какую-то болезненную склонность интерпретировать Бодлера в терминах своего экзистенциализма, рассуждая о том буржуазном строе, со-

---

<sup>263</sup> Камю А. Бунтующий человек, с. 158–159. О связи между романтизмом и дендизмом см., в частности: *Milner M. Le Romantisme*. 2 vol. Paris: Arthaud, 1973, а также превосходные тексты по литературной критике: *Bénichou P. Le sacre de l'écrivain; Le temps des prophètes; Les mages romantiques; L'école du désenchantement*, объединенные в два тома: *Romantismes français I, Romantismes français II* (Paris: Gallimard), 2004.

<sup>264</sup> *Wilde O. Quelques maximes pour l'instruction des personnes trop instruites // Wilde O. Œuvres*, p. 968.

циальным порождением которого и был Бодлер. «Бодлер пытается утвердить свою единственность, оставаясь при этом в рамках сложившегося мира. Поначалу он заявил об этой единственности яростным бунтом против матери и отчима, причем дело идет именно о бунтарском, а вовсе не о революционном акте. Революционер стремится изменить мир, он преодолевает его наличное состояние ради будущего, ради создаваемой им новой системы ценностей, что же до бунтаря, то для него важно в неприкосновенности сохранить все те несправедливости, от которых он сам же и страдает, дабы иметь возможность взбунтоваться против них. Вот почему в его душе всегда гнездится нечистая совесть и смутное чувство виновности»<sup>265</sup>, – весьма рассудительно замечает он (мимоходом скажем: заметно, что подобные дефиниции превращают Ницше – из-за его постоянной воли к утверждению новых ценностей, чтобы тем самым преодолеть свой собственный мир – в настоящего «революционера», а Бодлера – из-за его склонности к обустройству в том самом обществе, с которым он сражается – просто в «бунтаря»).

И действительно: именно смутное, но многозначительное «чувство виновности» способствует тому, чтобы Йоханнес у Кьеркегора, подтачиваемый *страхом* своей совести, в конечном итоге покинул эстетическую стадию, чтобы попасть на стадию этическую, а затем, как только им овладеет *отчаяние*, на религиозную стадию. Все происходит так, как если бы опять та же самая «нечистая совесть» поспособствовала тому, чтобы Уайльд, искупая свою вину в Редингской тюрьме, обратился в христианскую веру. Это означает, что Камю в «Бунтующем человеке» был прав, когда усматривал в дендизме «тоску по морали», экзистенциальную преамбулу к религиозной стадии.

Что же касается этой «позы» денди (если позаимствовать слово Камю), ставшего благодаря этому – из-за

---

<sup>265</sup> *Сартр Ж.П.* Бодлер, с. 315.

постоянной работы над собой – художником, то Бодлер еще раз, в пятый и последний раз, великолепно обрисовал этот удивительный и чудесный портрет: «И когда мы встречаемся с одним из этих избранных существ, так таинственно сочетающих в себе привлекательность и неприступность, то именно изящество его движений, манера носить костюм и ездить верхом, уверенность в себе и хладнокровие <...>. Обаяние денди таится главным образом в невозмутимости, которая порождена твердой решимостью не волноваться; в них угадывается скрытый огонь, который мог бы, но не хочет излучать свет»<sup>266</sup>, – уточняет он в заключение, в духе Ницше и его «гиперборейского индивидуалиста».

### 3. Денди как эстетизация самости: живое произведение искусства

Вот мы и добрались, наконец, до ядра занимающего нас сюжета: денди эстетизирует собственную личность непрерывной работой над собой!

Ведь то, что, во-первых, приближает денди к художнику – это, конечно, прежде всего – помимо их врожденной склонности к нарушению установленного порядка или показной заботы удивлять – их эстетическое чувство, тогда как, во-вторых, у денди это эстетическое чувство используется не как у художника *для создания произведения искусства* (произведения литературы, музыки, живописи или литературы), внешнего по отношению к автору, а именно для построения столь же художественным способом его собственной личности – как если бы он сам, по примеру того, что высказал Уайльд, имея в виду самого Христа, был *живым произведением искусства*.

Именно отсюда – важность, приписываемая внешнему аспекту существования денди: кодекс одежды, осанка элегантная и в то же время оригинальная, эксцентричная

---

<sup>266</sup> Бодлер Ш. Поэт современной жизни, с. 305–306.

и светская (т.е. «децентрированная» в собственном смысле слова, хотя и присущая «этому миру»), изысканные позы, утонченные движения, образованные речи, изящество языка, остроты, суровый и хлесткий юмор (цинизм), крайний нарциссизм, провокационные взгляды, девиантное поведение, культ «Я», элитарные идеологические позиции, избирательное сродство (мы заимствуем это знаменитое и прекрасное выражение у Гёте). И делается это с единственной, но важнейшей целью: создать для себя тем самым – через «отличие» (понимаемое здесь в двойном терминологическом смысле «различия» и «элегантности») – печать личной и социальной идентичности. Потому что, если справедливо, что ряса еще не делает монаха (как гласит популярная поговорка), то столь же справедливо и то, что одежда делает денди, как тонко замечает Натали Эниш в книге «Художественная элита (великолепие и своеобразие при демократическом строе)», в труде, главный тезис которого недалек от выдвигавшегося – как мы показали выше – и Альбером Камю в «Бунтующем человеке», и Жаном-Полем Сартром в «Бодлере».

Таким образом, Натали Эниш в главе под названием «Аристократизм и дендизм. Свообразная элита» вполне уместно пишет, добавляя между тем важный нюанс: «Истинный денди – не столько тот, кто стремится, чтобы им восхищались, словно произведением искусства, сколько тот, кто хочет быть своеобразным, отличаться от большинства смертных, от толпы, от обывателей. Фигура денди относится к режиму своеобразия и в то же время чрезмерно перегружена эстетикой, а от художника отличается лишь точкой применения этого культа внешности и оригинальности: созидающий субъект или созданный объект. Диковинность становится качеством, а девиантность – принципом, тогда как искусство нравиться, характеризующее “честного человека” в классическую эпоху, становится искусством нравиться, не нравясь <...>. Подобно всякой группе, денди определяли себя не столько по тому, что их привлекало –



не по эстетике – сколько по тому, чему они противостояли. И толпа была их первым врагом, в соответствии с этикой режима своеобразия»<sup>267</sup>.

Ведь если денди – столь же справедливо уточняет Эниш – действительно нравится предьявлять себя посредством «сверхэстетизации» своей физической внешности, как живое произведение искусства, то дело здесь в том, что он считает, что принадлежит к некоей касте, или, точнее говоря, к высшему «классу» индивидов... как к форме ментальной и интеллектуальной аристократии – к тому, что она называет, как показывает заглавие ее книги, «художественной элитой», как если бы денди, этот «антиномист от рождения», как определяет себя Уайльд в «*De Profundis*», был, в конечном итоге, после Французской революции (и последующего устранения привилегий, даже отведенных знати), всего лишь эквивалентом в сфере искусства той фигуры, которая исчезла тогда на социополитическом уровне, а именно – фигуры аристократа; в историческом плане это фактически соответствует появлению дендизма во Франции; хотя он и родился в Англии в 1760-е годы, официально он возник – как мы показали – только в 1840-е годы, т.е. в самом конце первой половины XIX столетия.

К тому же именно здесь кроется то, что превосходно отметил Йохан Гоудсблом в эссе, названном «Нигилизм и культура» (написанном еще в 1960 г., но опубликованном в Лондоне лишь в 1980 г.), а также не преминула отметить опять-таки Натали Эниш: «Как показал Йохан Гоудсблом в своем анализе нигилизма, постановка под вопрос традиционных ценностей, предшествующая романтическому движению и сопровождающая его – утрата абсолютных ценностей или осознание их относительности – может по-

---

<sup>267</sup> *Heinich N. L'élite artiste (Excellence et singularité en régime démocratique)*. Paris: Gallimard, 2005, p. 241. На эту тему см. также превосходное исследование: *Stanton D. The Aristocrat as Art. A Study of the «d'honnête homme» and the «Dandy» // Seventeenth and Nineteenth-Century French Literature*. N.Y.: Columbia University Press, 1980.

родить либо циничное или отчаянное отвержение всякой истины, либо реконструкцию других возможных ценностей в невиданных формах, например, ценностей творчества (а уже не истины), переизбыток которых испытала на себе личность в ходе XIX в. И как раз на пересечении двух этих ориентаций располагается дендизм. Стало быть, бегство к маргинальности как у денди, так и у художника представляет собой реакцию на это невероятное наследие <...>. Следовательно, речь идет о том, чтобы на краю аристократической элиты воссоздать некую форму сразу и показного, и незаурядного отличия; в противоположность аристократии Старого Режима, эта аристократия уже не довольствуется тем, чтобы *быть*, но должна именно *казаться* таковой, чтобы заслужить свои привилегии»<sup>268</sup>, – уточняет Эниш.

Таким образом, можно сделать вывод, что в эпоху модерна, а затем и в современную эпоху денди своим своеобразием, в конечном счете, воплощает недостающее после Французской революции звено между *художником*, суть которого – в его гении, и *аристократом*, суть которого – в его *превосходстве*, как если бы в одном лишь эстетическом плане денди осуществлял образцовый синтез между тем и другим, а то и был их квинтэссенцией.

#### 4. «Похвала косметике»

Как бы там ни было, здесь невозможно опустить то, что, как показали мы с самого начала этого исследования, фактически предстает в качестве подлинной феноменологии тела художника, не затронув в то же время тему того, о чем говорил и Бодлер по завершении своего поразительного портрета денди – тему макияжа. Ведь в данном случае он говорит о женщине – и столь же превосходно – в главе,

---

<sup>268</sup> *Heinich N. L'élite artiste*, p. 242.

снова взятой из «Поэта современной жизни» и названной как раз «Похвала косметике».

Конечно, мы не будем рассматривать здесь весь этот бодлеровский текст, где изобилуют рассуждения скорее сугубо антропологического, и даже этнологического, нежели чисто эстетического порядка. И все-таки, если Бодлер на чем-либо тут настаивает, опираясь на ряд размышлений, касающихся морали, так это на факте, что – в противоположность злу, которое, по его мнению, «творится без усилий, естественно, благодаря фатальности (здесь мы уже видим – вопреки всему, что говорит нам миф Руссо о «добром дикаре» – тезис Вольтера, а до него – тезис Гоббса из «Левиафана»), «добро», согласно Бодлеру, «всегда представляет собой продукт какого-нибудь искусства», а это последнее в тех же строках рассматривается как «результат труда разума и расчета». Затем, продолжая размышление и переходя с этической ступени на уровень эстетики, Бодлер переносит эту характеристику категории «добра» на категорию «прекрасного». Он пишет: «И, что я говорю о природе как дурной советчице в области морали и о разуме как о преобразующем и искупающем начале, можно отнести и к области прекрасного»<sup>269</sup>.

И теперь – после наблюдений сугубо антропологического типа – мы сталкиваемся с целым рядом замечаний, касающихся на сей раз эстетики, даже если она здесь все еще – несмотря на употребление столь культурных терминов, как «наряд» и «туалет» – связана с тем, что Клод Леви-Строс назвал бы «неприрученной мыслью», о чем в высшей степени уместно напоминает Жан-Клод Пенсон в кратком, но содержательном тексте, названном «Хобби и денди (об искусстве в его отношениях к обществу)» [*Pinson J.-C. Hobby et dandy (Sur l'art dans son rapport à la société)*]. «Исходя из этого, я вижу в тяге к украшениям один из признаков первобытного благородства, исконно

---

<sup>269</sup> Бодлер Ш. Поэт современной жизни, с. 308.

присущего человеческой душе. Народы, которые наша смутная и развращенная цивилизация с глупым высокомерием и самодовольством именуем “дикарями”, ощущают *духовность* одежды так же непосредственно, как дитя. И дикарь и ребенок своей наивной любовью к блестящему, к разноцветным перьям, к переливчатым, ярким тканям, к высокой торжественности искусственных форм свидетельствуют об отвращении к реальному и, сами того не зная, доказывают *нематериальность своей души*<sup>270</sup>, — признает Бодлер.

Этот текст превосходит в той мере, в какой на *религиозной стадии* (мы в очередной раз воспользовались терминологией философии Кьеркегора) эта бодлеровская концепция эстетики фактически — при подчеркивании *духовного* измерения наряда — сводится, наряду с многочисленными прочими сопутствующими *изобретениями* (о чем свидетельствует упоминание «разноцветных перьев» и «переливчатых тканей»), к осязаемому и отчетливому знаку, а то и к материальному и решающему доказательству того, что автор «Цветов зла» весьма неожиданно, если учитывать скабрезный характер как его творчества, так и его жизни, называет *нематериальностью души*.

В этих обстоятельствах нет ничего удивительного, если Бодлер, как хороший и ностальгирующий идеалист, каким он и остается, несмотря на склонность к разврату и приверженность к роскоши (см. по этому поводу такие стихотворения, как, например, «Благословение», «Красота», «Идеал», «Литании Сатане»), дойдет до того, что усмотрит в самой моде «признак устремленности к идеалу, которая всплывает в человеческом мозгу над всем грубым, земным и изменчивым, что откладывается в нем под воздействием естественной жизни, мода — возвышенное искажение природы, или, вернее, постоянная и последовательная попытка ее исправления» и, в конечном счете, как «новая, более

---

<sup>270</sup> Бодлер Ш. Поэт современной жизни, с. 308.

или менее удачная, попытка достижения *прекрасного*, приближение к *идеалу*, тяга к которому постоянно дразнит *неудовлетворенное сознание человека*»<sup>271</sup>.

Отсюда-то, обращаясь к «магическим хитростям» и «очаровательным приспособлениям» современной жизни, Бодлер и начинает эту похвалу косметике подобно тому, как прежде (и в почти аналогичных выражениях) он написал похвалу денди: макияж, наиболее действенный прием соблазнения; при своеобразной *идеализации духа* и столь же своеобразной, *почти мистической созерцательности* Бодлер уподобляет культ хрупкой женской красоты *поклонению* – пусть даже проходящему через крайнюю чувственность – нетленному, а, стало быть, *вечному божественному образу*. Так что Бодлер в очередной раз попадает здесь через эстетическую стадию (минуя, однако, – уже по привычке – стадию этического) на ту религиозную стадию, о которой Кьеркегор выше – в «Этапах на жизненном пути» – говорил нам, что она представляет собой наиболее успешное свершение человеческого существования.

«Женщина права и даже как бы следует своему долгу, когда старается выглядеть магической и сверхъестественной. Она должна очаровывать и удивлять. Она идол и поэтому должна украшать себя золотом, дабы вызывать поклонение. Она должна прибегать к любым ухищрениям, чтобы возвыситься над природой, чтобы легче покорять сердце и поражать воображение. Нужды нет, что хитрость и обман всем очевидны, если успех им обеспечен и эффект неотразим. Именно в этих соображениях художник-философ легко найдет оправдание тех приемов, к которым во все времена прибегают женщины, стремясь поддержать и, так сказать, обожествить свою хрупкость. Мы бессильны перечислить их все и ограничимся лишь теми, которые в наше время обиходно называются *косметикой*. Ведь всякий понимает, что пудра, например, навлекшая на себя нелепый

---

<sup>271</sup> Бодлер Ш. Поэт современной жизни, с. 308–309.

гнев целомудренных философов, предназначена для устранения с лица пятен, которыми природа осыпала его самым оскорбительным образом; пудра создает видимость единства в фактуре и цвете кожи; благодаря ей кожа приобретает однородность, как будто бы она обтянута балетным трико, так что живая женщина начинает походить на *статую* или на *существо высшее и божественное*<sup>272</sup>, — пишет Бодлер в превосходном — как по дерзости, так и по тщательности — описании женской косметики.

Но здесь есть и нечто большее. Ведь то, к чему — в конечном счете — тяготеет эта бодлеровская похвала косметике, есть ни больше ни меньше, как сказочный *гимн* жизни как последнего, но возвышенного (в том значении слова, в каком употребляет его Кант в «Критике») выражения *бесконечного*, здесь тоже в почти религиозном смысле этого термина. Потому что гораздо больше, чем о неумолимом распаде всех вещей в результате тягостного бега времени, Хайдеггер в таком шедевре философского творчества, как «Бытие и время», говорит о конечности человека, о трагическом, но неизбежном «бытии-к-смерти» (а вслед за Хайдеггером о том же говорят авторы, мучимые трудноуловимыми противоречиями, такие, как Жорж Батай в «Проклятой доле», Пьер Клоссовски в «Саде, моем ближнем», Мишель Лейрис в «Веке человека» и Жан Жене, о котором Сартр говорит, что он был одновременно «святым, комедиантом и мучеником»), с которым женщина с ее врожденным чувством красоты и денди с его неумеренной любовью к искусству хотят бороться, ведомые иллюзорными, но, тем не менее, благотворными поисками бессмертия — до конца их земного существования.

«Оттеняющий глаза искусственный черный контур и румяна в верхней части щек применяются с той же целью, то есть ради того, чтобы возвыситься над природой, но при этом выполняют противоположную задачу. Красный и

---

<sup>272</sup> Бодлер Ш. Поэт современной жизни, с. 309.

черный цвета символизируют жизнь, интенсивную и *сверх-натуральную*. Темная рамка делает глаз более глубоким и загадочным, она превращает его в подобие окна, распахнутого в *бесконечность*. Румянец, играющий на скулах, подчеркивает ясность зрачков и добавляет к красоте женского лица таинственность и страстность *жрицы*»<sup>273</sup>, — заключает Бодлер этот весьма подробный абзац своей блистательной и революционной для той эпохи «Похвалы косметике».

Глубокое и подлинное значение «искусства косметики», «современного инвентаря макияжа», в очередной раз превосходно проанализировал Жан Бодрийяр в «Соблазне» (в главе «Личина оболъстительницы»), усмотрев в этом искусстве «радикальную метафизику внешности», проявляющуюся через «вызов посредством симуляции»<sup>274</sup>; это искусство основано на «приемах» и «иллюзии» — однако оно необязательно, поэтому противопоставлено «истине» или «реальному», как показал Ницше в «Теоретическом введении в истину и ложь во неморальном смысле», когда он утверждал превосходство «искусства для искусства» над гносеологическими притязаниями метафизического идеализма — искусства, которое Отцы Церкви (от Августина Блаженного через св. Ансельма до св. Фомы Аквинского), разумеется, не преминули бичевать, как «дьявольское», так и не поняв, что этот способ ухода за телом для эстета, достойного этого названия (безразлично — мужчины или женщины), в общем, представлял собой способ прославления духа — особенно в том виде, как его утверждали сами древние греки, по крайней мере до того, как Платон учредил свой сущностный дуализм — ведь греки считали тело «отражением», а еще не «могилой» души.

Итак, Бодлер был феминистом еще до возникновения самого феминизма, коль скоро представляется, что сама женщина здесь эмансипируется, а то и освобождается от аб-

---

<sup>273</sup> Бодлер Ш. Поэт современной жизни, с. 309.

<sup>274</sup> Бодрийяр Ж. Соблазн, с. 154–175.

сурдных физиогномических уз, а также от тех бесплодных и несправедливых интеллектуальных принуждений, которыми ее очень давно связал неумный и куций стереотип мачизма? Может быть, все это к чести Бодлера! Но что здесь важнее всего заметить, как подчеркивает Ги Скарпетта в работе под названием «Уловка» (а ей предшествовало написанное в том же духе эссе под заглавием «Нечистота»), так это то, что подлинным замыслом Бодлера, в который как раз и входит эта «Похвала косметике», было не что иное, как, говоря обобщенно, хотя и в согласии с правилами его дендизма, «взять под защиту искусство украшать себя и отомстить за нелепую клевету, возводимую на него иными весьма сомнительными поклонниками естественного»<sup>275</sup>, – как объявляет он также в главе со знаменательным названием «Женщина» в «Поэте современной жизни». Впрочем, разве сам Оскар Уайльд, сколь бы парадоксальным это ни могло показаться на взгляд профана, не превращал свою концепцию дендизма, и в особенности – индивидуализма, в доказательство свободы, в гарантию автономии и в то же время в залог альтруизма, когда он сам сформулировал ее – правда, немного утопическим способом – в той политической программе, которой является «Душа человека при социализме»? Что же касается восхитительных и дерзких суждений Бодлера о макияже, то здесь можно усмотреть молчаливое возобновление в рамках дебатов, волновавших его собственную эпоху, философских споров, в которых, как мы видели, на всем протяжении классической эпохи приверженцы «врожденного» («природы») противопоставлялись адептам «приобретенного» («культуры»), что среди множества других аспектов выявил Филипп Дескола в работе «По ту сторону природы и культуры»<sup>276</sup>.

---

<sup>275</sup> Бодлер III. Поэт современной жизни, с. 307. Об этом также см.: Scarpetta G. L'artifice. Paris: Grasset, 1988, p. 231–241;

<sup>276</sup> См.: Descola Ph. Par-delà nature et culture. Paris: Gallimard, 2005.



## 5. Парадоксальная эстетика исчезновения, или Кажимость как возвышенное небытие бытия

Впрочем, эмблематически рассматривать эту бодлеровскую «Похвалу косметике» следует в другом, гораздо более тонком и сложном измерении, коль скоро оно проникает в психологию глубин бессознательного. Ведь разве это доведенное до высшей точки усиление значения тела, это своего рода искусственное подчеркивание черт лица, когда просто кожей желают предпочесть культуру природе – словом, этот культ кажимости еще больше, чем культ «Я» – не является также и прежде всего, по существу, эстетически сублимированным и, конечно, совершенно парадоксальным, поскольку в данном случае он сродни самоубийству символического порядка – не является способом добиться исчезновения самого бытия – «бытия-к-смерти», во всяком случае, его так назвал Хайдеггер в «Бытии и времени» – о чем свидетельствует также, хотя и с недоговорками, «эстетика исчезновения»\*, о которой говорит Поль Вирилио? Ведь, как сказал сам Ницше, «мы не верим, что истина остается истиной, когда с нее срывают покрывало».

Эту парадоксальную «эстетику исчезновения», как называет ее Вирилио, которую Бодрийяр описывает в «Соблазне», особенно хорошо осветил Сартр в своем «Бодлере», когда он утверждал, что у автора «Цветов Зла» «эстетическое созидание выливается в мистификацию, а страсть к созиданию застывает и становится безучастностью»<sup>277</sup>. И гораздо больше – настаивает Сартр, впервые рассуждая в одном лишь социальном плане: «...вкус к смерти и к декадансу, предвосхищающий Барреса и сопутствующий у него культу индивидуальности, понуждает Бодлера отвергнуть именно то, чего так домогался Флобер:

---

\* См.: *Virilio P. Esthétique de la disparition*. Paris: Galilée, 1979.

<sup>277</sup> *Сартр Ж.П.* Бодлер, с. 414.

он не хочет общества, которое просуществует столько же, сколько продлится и род человеческий. Это общество должно быть обречено на исчезновение – лишь в этом случае на него ляжет печать исключительности и уникальности. Вот почему Бодлер характеризует дендизм как “последнюю вспышку героики в мире упадка”, как “заходящее солнце”. Одним словом, наряду с аристократическим, но все же мирским сообществом художников Бодлер учреждает некий монашеский орден, воплощающий чистую духовность; при этом он претендует на принадлежность к обеим общинам одновременно, тем более что вторая является всего лишь квинтэссенцией первой. Тем самым этому одиночке, страшщемуся одиночества, удастся уладить проблему социальных отношений, придумав магическую связь соучастия, существующую между изолированными индивидами, по большей части умершими»<sup>278</sup>. Это всего лишь подтверждает здесь другое рассуждение в том же самом «Бодлере», где Сартр утверждал, возможно, также имея здесь в виду Ницше с его понятием «звездного братства», что «в мистической душе Бодлера светское сообщество художников приобрело глубоко религиозный смысл, превратившись в подобие церкви <...>, церковной аристократии. Каждый член этого аристократического сообщества обретает в другом его члене <...> не только освященный образ самого себя, но и ангела-хранителя»<sup>279</sup>. Словом, это – своего рода «причащение святых тайн», если пользоваться здесь терминологией католической литургии, конечно, при переносе на светский уровень. Но там, где Сартр превосходно вписывается в парадоксальную «эстетику исчезновения», работающую в дендизме – там, если следовать его рассуждениям, он вторично действует в строго индивидуальном плане. И действительно, вот как Сартр говорит здесь о самом Бодлере: «... что касается ху-

---

<sup>278</sup> Сартр Ж.П. Бодлер, с. 414.

<sup>279</sup> Там же, с. 413.

дожника, то он, что ни говори, стремится творить; Бодлер же выдвинул социальный идеал абсолютной стерильности, когда культ “я” становится тождествен самоуничтожению. Вот почему Эжен Крепе был совершенно прав, утверждая, что “самоубийство – высшее таинство дендизма”. Более того, денди образуют своего рода “клуб самоубийц”, так что жизнь любого из его членов есть не что иное как упражнение в непрекращающемся *самоубийстве*»<sup>280</sup>. Это означает, что «исчезновение» в данном случае есть не что иное, как «кажимость», как возвышенное небытие «бытия» – если пользоваться здесь выражением, свойственным той «феноменологической онтологии», одним из наиболее мудреных и в то же время парадоксальных проявлений которой оказывается дендизм; об этой-то онтологии и рассуждает Сартр в «Бытии и Ничто».

И тогда пронизательно поставленный вопрос, подтверждающий подлинную феноменологию дендизма (в собственном смысле слова): «В какой мере Бодлеру удалось реализовать эту душевную потребность, а в какой она осталась просто – грезой? Трудно с определенностью ответить на этот вопрос»<sup>281</sup>, – и становится выводом Сартра по завершении этого мастерского психологического анализа.

Эту проблематику легче разрешить в том, что касается Уайльда. Ведь он сам реализовал эстетику исчезновения после заключения в Рединге и последовавшего за этим изгнания, коль скоро именно лишившись всякой идентичности и даже гражданского состояния, он придумал себе псевдоним Себастьян Мельмот (имя героя романа «Мельмот, или Скиталец» Чарльза Метьюрина, двоюродного деда Уайльда по материнской линии), имя как маску, которой он и завершил свою жизнь в полнейшей нищете.

Это означает – в связи с тем, что мы только что сказали, – что дендизм в том виде, в каком его в свое время

---

<sup>280</sup> Сартр Ж.П. Бодлер, с. 414–415.

<sup>281</sup> Там же, с. 415.

практиковал Бодлер, был не просто дендизмом разрушительного существа – как по философскому определению, так и по социально-политической позиции – но, скорее, дендизмом индивида в сильном смысле термина, при котором эстетика фактически коренится в теологическом мировоззрении, будь оно даже диалектически «негативным» (по выражению, дорогому для Адорно)\* – как свидетельствует о нем через вечное противостояние между Богом (идеал, рай, чистота, благо, красота, небо, сладострастие, вечность, бытие) и Сатаной (упадок, ад, грех, зло, безобразия, жестокость, смерть, небытие...) сама сущность поэзии Бодлера. Впрочем, таков сам смысл *оксюморона*, фигурирующего в заглавии его главного произведения: «Цветы Зла»!

Эту важную и основополагающую дозу идеализма, которая есть у всякого настоящего денди, будь то Бодлер или Уайльд, Фауст или Йоханнес, Дон Жуан Мольера или Моцарта, Байрон или Браммел, Кьеркегор или Ницше, или же – почему бы и нет? – Иисус или Будда, опять-таки лучше всего понял и описал Гюйсманс в романе «Наоборот». О дез Эссенте, которого можно считать своего рода литературным портретом самого Бодлера, он делает следующий вывод: «Дез Эссент стал разбираться в своих чувствах, проследил их развитие и, выявив их происхождение, убедился, что все в его прежней свободной жизни было обусловлено иезуитской выучкой. Так что тяготение ко всему искусственному и эксцентричному – это, конечно, результат своеобразной вольницы занятий, почти неземной утонченности в манерах и квазибогословского склада мысли. Этот порыв, в сущности, – не что иное, как восторженное искание идеала, неведомого мира и по-библейски чаемой грядущей благодати»<sup>282</sup>.

Стало быть, Бодлеру оставалось разрешить эту сущностную антиномию двух «одновременных, но противо-

---

\* Перефразированное название работы Адорно «Негативная диалектика».

<sup>282</sup> Гюйсманс Ж.-К. Наоборот, с. 59.

положных порывов», о которых он уже сообщил нам в «Моей обнаженной душе», своего рода связующем звене, представляющем на уровне человеческого бытия одновременно два полюса (положительный-отрицательный) такой концепции: этому-то и будет служить – посредством того, что мы назовем здесь «сакрализацией Эроса», – его взгляд на женщину, идеализированную смесь ангела и демона, материализованный синтез разврата и святости, возвышенное сочетание профанного и сакрального.

И действительно: «Вот пример анализа контррелигии: священная проституция. Что такое священная проституция? Нервное возбуждение. Мистичность язычества. Мистика – связующее звено между язычеством и христианством. Язычество и христианство взаимно доказывают друг другу собственную истинность»<sup>283</sup>, – пишет Бодлер, более проникновенно и тонко, чем где-либо, в блестящей и остроумной «Моей обнаженной душе». Вот истина, которую могла выразить одна лишь загадочная и бездонная глубина такого денди, каким был во всем своем парадоксальном блеске автор «Цветов Зла», с такой духовной проницательностью, теологической интуицией и эстетической чувствительностью, не впадая при этом в богохульство и клятвопреступление. Ведь здесь подводится итог всей философии дендизма, той самой, где, в конечном счете, в одном и том же идеале оказались столь великолепно объединены порывы души и чаяния тела!

## 6. Сакрализация Эроса

Эту сакрализацию Эроса, в высочайшей степени воплощенную в христианстве в фигуре Марии Магдалины – блудницы, избранной настолько, что Бог призвал ее для сопровождения Иисуса при схождении с креста – вос-

---

<sup>283</sup> *Baudelaire Ch. Mon cœur mis à nu*, p. 678.

произвел, возможно, лучше других бельгийский живописец Фелисьен Ропс (1833–1898), который с непревзойденным гением проиллюстрировал «Обломки» и другие запрещенные стихи из «Цветов Зла», – и выразил он ее в своих наиболее дерзновенных произведениях, а именно в офортах и гравюрах, длительное время остававшихся запрещенными для публики. Впрочем, не принадлежал ли сам Ропс к тому же направлению живописи (какое некоторые называли «сатаническим символизмом»), что и Константен Гис, которому его друг Шарль Бодлер как раз и посвятил упоминавшееся эссе «Поэт современной жизни»? То же самое можно сказать и относительно другого живописца-символиста, чья эротическая жилка была слегка смягченной с точки зрения мастера из Намюра [т.е. Ропса. – *Прим. пер.*] (города, где Бодлер во время посещения церкви Сен-Лу пережил первый приступ афазии), – Фернана Кнопфа, целомудренная чувственность женских образов у которого, конечно, не имела в ту эпоху ничего общего с теми эфирными поцелуями и невинно бесстыдными позами на картинах величайших венских художников, в первом ряду которых с высоты своего «сецессионистского» движения царил Густав Климт, вместе с Эгоном Шиле, Оскаром Кокошкой, Альфредом Кубином, Эрнстом Кирхнером и Эдвардом Мунком стоявший у истоков немецкого и скандинавского экспрессионизма. Экспрессионизм, конечно, и сам был не лишен эротического заряда.

Однако нельзя сомневаться в том, что бодлеровский взгляд на женщину обрел наиболее значительное и успешное применение в эстетике, которую английские прерафаэлиты, такие художники, как Данте Габриэль Россетти, Форд Мэдокс Браун, Уильям Холмен Хант, Джон Эверетт Милле и Эдвард Бёрн-Джонс, разработали в разгар викторианской эпохи, которая как раз и стала золотым веком дендизма, о чем свидетельствует сам Оскар Уайльд, как в защиту этой эпохи (его творчество), так и обвиняя ее (его тюремное заключение).

Ведь что, в сущности, если взять за образец бодлеровский текст «Похвала косметике», говорит прерафаэлитская концепция женщины? Самый яркий и достоверный из ответов на это, возможно, дает Жерар-Жорж Лемэр в превосходной антологии, имеющей весьма уместный подзаголовок «Между адом и небом» и посвященной прерафаэлитам. Она настолько замечательна как по содержанию, так и по форме, что стоит прочесть большой отрывок из нее. Так, описывая в главе, символически названной «Неумолимая тяжесть времени», несколько картин, безусловно, наиболее талантливого из этих художников-прерафаэлитов, Данте Габриэля Россетти, о котором известно, что влюбленный во флорентийский Ренессанс (вслед за Уолтером Пейтером и Джоном Рёскином), он восхищался да Винчи, Липпи и Боттичелли, тремя художниками, проникнутыми пылким католицизмом: «Но это *напряжение между тривиальным и божественным*, между волением духа и слепым сопротивлением материальных сил, приводит к нестерпимому горю. В душевном движении, победить которое не мог никто, прерафаэлиты все больше отрываются от конкретных данных, чтобы замкнуться в мире, где самые возвышенные порывы смешиваются с *чувственными восторгами и где гедонизм отчасти связан с мистицизмом*. С течением времени Данте Габриэль Россетти поддался причудливым и разрушительным маниям. Он непрестанно изображает роскошных женщин, соблазнительниц, обладающих поразительной красотой, со взглядом, погруженным в глубокие меланхолические раздумья, обреченных на безумие, одиночество, горе, на вечное заточение в темнице своей души, таких, как “La Pia dei Tolomei” [итал. – благочестивая дама деи Толомеи. – Прим. пер.] (1870), запертая своим ревнивым мужем, так как он был несправедливо убежден в ее измене, – или как загадочная Прозерпина с одноименной картины (1871), ставшая заложницей Плутона, *бога Подземного царства*. Изображает он и настоящих богинь, украшенных драгоценностями и облаченных в роскошные платья, всегда

окруженных чрезмерной роскошью и редкостными предметами. Россетти пишет их, используя палитру, достойную Веронезе, с оттенками, характерными для Венецианской школы Ренессанса, при богатстве красок и виртуозности, на тысячи миль отстоящих от застывших и смиренных «Сцен из жизни Девы Марии» начального периода его творчества. Закрытые комнаты (и сады), где находятся эти красавицы, омываются *чувственной и ядовитой атмосферой*, как если бы туда доносили свои околдовывающие ароматы тяжелые и упоительные смертоносные благовония – они представляют собой чудесные ларцы, но также и застенки для этих неприступных и болезненных созданий. “Милая Душа”, “Дама с веткой”, “Венера, разбивающая сердца”, «Елена Троянская», “Дама у окна”, роскошная рыжеволосая красавица с картины “Голубая беседка”, “Марианна”, “Дама с прекрасными руками”, томная арфистка с картины “Очарование моря” и, конечно, “Избранница”: все эти модели позируют в *приостановленном и опасном времени меланхолии, в двусмысленности освященного эротизма*. Эта меланхолия представляет собой образ *падшей трансцендентности, когда эфемерная красота этих обольстительных женщин становится вечной*, и поэтому оказывается недостижимой, столь же *чистой и абстрактной*, как и сфера философии»<sup>284</sup>, – пишет Лемэр, как будто перелагая прозой Бодлера таких восхитительно чувственных, божественно эротичных, а также ярко плотских стихотворений, как «Украшения», «Лета», «Слишком веселой», «Метаморфозы вампира» или «Проклятые женщины».

Эту сакрализацию *Эроса*, которая порождает – как бы в сексуальном варианте евхаристии – освящение самой плоти, когда, как будто сходятся искусство и теология (мы имеем в виду, конечно, при смещении как живописного, так и исторического контекста, тончайший и блестящий

---

<sup>284</sup> Lemaire G.-G. Les Préraphaélites (Entre l'enfer et le ciel). Paris: Christian Bourgois, 1989, p. 37–38.



анализ Жоржа Диди-Юбермана в тексте, так и озаглавленном – «Искусство и теология»), лучше всего в современную эпоху провел Жорж Батай, в котором Сартр и Мальро усматривали «безбожного мистика» – в таких произведениях, как «Эротизм», «Внутренний опыт», «Слезы Эроса» и «Теория религии». Мишель Лейрис, всегдашний друг Батая, а иногда и его товарищ по разврату, дошел до того, что – как сообщает Жан-Поль Энтховен в своей изысканной «Последней женщине», книге, исключительная тонкость анализа которой может сравниться лишь с ослепительной элегантностью стиля – он положил в гроб любовницы Батая Колеетт Пеньо, чья почти садистская разнузданность чувств сочеталась с совершенно мазохистским восторгом души, собственноручно переписанную поэму Уильяма Блейка, подлинный манифест наиболее скабрёзной декадентской литературы, «Бракосочетание неба и ада»<sup>285</sup>.

Существует, однако, и другой современный писатель, столь же пронизательно и глубоко постигший эту внутреннюю амбивалентность – даже помимо ее парадоксальной непротиворечивости, – действующую в настрое подлинного (а, стало быть, тем более редкостного) денди: либертен – распутник, для которого – ведь, несмотря на свои богохульства, он, по существу, остается идеалистом – плоть чаще бывает печальной (прекрасное слово из знаменитого «Морского ветра» Малларме), чем счастливой. Этот автор – Бернар-Анри Леви, чей напряженный и драматический портрет автора «Цветов Зла» в «Последних днях Шарля Бодлера» представляет собой жемчужину разума и культуры. Так, после того, как Леви провел весьма уместное различие между подлинным и тонким распутством, одна из главных интеллектуальных движущих сил которого располагается как раз в рамках религиозного запрета, и неуклюжими и пошлыми прибаутками некоторых

---

<sup>285</sup> См.: *Enthoven J.-P. La dernière femme.* Paris: Grasset, 2006, p. 39–60.

«галльских» остроумцев (Брантом, Кребийон, Вольтер), к ним – опять-таки справедливо настаивает Леви – Бодлер «относился с большим презрением», он пишет: «Либертен, по правде говоря, есть нечто гораздо более серьезное, гораздо более трагическое и мрачное; это тот, кто знает, что тела печальны, а плотские объятия всегда недостаточны, и что – по этой причине – так как у объятий никогда не бывает счастливой развязки, на что притязают бесстыдники, либертен предпочитает окружать любовь той роскошью уловок, в которой можно усматривать – по выбору – примету либо его беспредельной извращенности, либо христианской склонности к бесконечному»<sup>286</sup>. И, завершая этот величественный, но сумрачный портрет, уточняет, тоже подмечая в дендизме – через бодлеровскую теорию макияжа – нечто вроде ностальгии, если не по божественности, то хотя бы по ее духу: «Он также объяснил мне, что *мода* – понятие католическое, так как она свидетельствует о “непрерывных и последовательных попытках исправить природу, возвыситься над природой”, что *макияж* – явление католическое в той мере, в какой, стирая с лица стигматы той же природы, он “приближает человеческое существо к статуе, т.е. к существу божественному и высшему”. Он объяснил мне, приходя во все более возвышенное настроение, что денди – католик из католиков, потому что он представляет собой “совершенный символ той оторванности человека от спонтанности инстинкта, которая и есть – разве не так? – последнее слово евангельского послания”. Все денди – к нам! С нами – лесбиянки, накрашенные женщины, либертены, садисты! Все в авангард битвы!»<sup>287</sup>

Разумеется, здесь Леви все видел правильно! Но чем, в сущности, могла бы быть эта литература, столь

---

<sup>286</sup> Lévy B.-H. Les derniers jours de Charles Baudelaire. Paris: Grasset, 1988, p. 257.

<sup>287</sup> Ibid., p. 257–258.

связывающая воедино грех с искуплением, преступление с прощением, проклятие со святостью, склонность к небытию с чувством абсолюта, приверженность к упадничеству с тяготением к трансцендентному, если бы до нее не существовал человек, достаточно здравомыслящий и здоровый, чтобы громко и внятно, без всякой помощи и не прибегая к другому утешению, кроме удовольствий духа, провозгласить «смерть Бога», а, следовательно, и к упразднению всяких ссылок на какие бы то ни было моральные ценности, так как они с самого начала располагаются «по ту сторону добра и зла»: и это, конечно, Ницше! Ведь, в сущности, из него в большей степени, чем из Гегеля или Шопенгауэра, исходит та (все-таки чрезвычайно религиозная) мысль, согласно которой искусство в своем высочайшем и благороднейшем выражении, воплощает, по словам Уайльда, не что иное, как дух, не только мировой дух, но и дух самого человека, и, вдобавок, человека обожествленного.

Здесь-то как раз и кроется глубинный смысл того, что мы называли выше «артистическим телом», тем, чьим наиболее явным выражением, в том числе и в сфере моды, служит «метафизика внешности», на которую ссылался Бодрийяр – а, следовательно, таков смысл «сакрализации Эроса»: последняя в тематическом отношении глубинно связана с тем, что мы здесь – по образцу Кьеркегора и в связи с Йоханнесом из «Дневника обольстителя» – называем «духовным телом», как если бы мы фактически имели здесь дело со своего рода «атеистической мистикой» – этой тонкой, но крепкой смесью эпикурейского гедонизма со стоической аскезой.

Здесь же кроется конечный смысл искусственности – одним из основных компонентов которой является мода, по отношению к природе – того реального, которое эстетика дендизма (вопреки собственному романтизму) стремится преодолеть, чтобы тем самым осуществить грезы денди.

Впрочем, может быть, здесь парадоксальная, но подлинная причина, в силу которой мода, понимаемая как попытка подступиться к известному типу трансцендентности еще больше, чем к простому «культу Я», заставляет сегодня столько грезить наших современников – и причина того, что «герои» моды (стилисты и супермодели) оказываются в эти времена совершенно ницшеанского нигилизма возведенными на уровень – пусть даже языческих – божеств.

Отсюда следует головокружительный (и противоречивый лишь внешне) вывод, сформулированный здесь в форме аналогии: кажимость, наиболее заметным и в то же время самым мудреным выражением которой оказывается дендизм, соотносится с бытием так же, как (если пользоваться кантовской терминологией) феномен с ноуменом. Иначе говоря, подлинная метафизика достижима через союз души и тела.

## 7. Духовное тело

Если логически довести это рассуждение до конца, в рамках аналогичной эстетики возникает то, что Адорно в книге «Кьеркегор. Построение эстетики» называл «духовным телом». А это как раз то, чего позволяет достичь искусство благодаря непрерывному и бесконечному стремлению всей личности к полной и бескомпромиссной самореализации. Именно здесь – глубинный смысл того, что имел в виду Оскар Уайльд в «De Profundis»: «Истина в искусстве – это единство предмета с самим собою, внешнее, ставшее выражением внутреннего; душа, получившая воплощение; тело исполненное духом. <...> Потому что творческая жизнь – это просто самосовершенствование. Смирение художника проявляется в том, что он с открытой душой принимает все, чтобы не выпало на его долю, а Любовь художника – лишь

то чувство Красоты, которое обнажает перед миром свое тело и свою душу»<sup>288</sup>, – утверждает он.

Это означает – возвращаясь к Кьеркегору с его теорией трех стадий – что Уайльд на этом уровне своей личной эволюции, отправляясь от в высшей степени эстетической стадии (он был либертенем во всех формах без исключения в том, что касается безудержной жажды удовольствия<sup>289</sup>), достиг стадии религиозной, парадоксально воплощенной у него по преимуществу в теологической фигуре: в личности Христа, о котором он также говорит, что «его место – среди поэтов». И это – все-таки сохраняя верность дендизму (несмотря ни на что, Уайльд остается денди, исторический первообраз которого, как мы видели, на его взгляд, символизирует эта самая фигура Христа), к тому же, перескочив через этическую стадию: ведь Уайльд презирал общество, ничтожность которого он обличал в соответствии с тем, что провозгласил сам Ницше в посмертных фрагментах «Воли к власти». Итак, перед нами «сведение морали к эстетике», коль скоро – как говорит он еще, возведя эстетику на уровень сразу и жизненной силы, и экзистенциального двигателя – «искусство и ничто, кроме искусства, дает возможность нам жить, стимулирует нашу жизнь»<sup>290</sup>!

Но, прежде всего, это тот образ действий, та экзистенциальная позиция Уайльда, благодаря которой ненавистная социальная мораль оказалась замененной своего рода художественной этикой, созвучной знаменитым словам, от которых не было необходимости отречься Рильке в его

---

<sup>288</sup> Уайльд О. *De Profundis*, с. 114, 119.

<sup>289</sup> Вот что буквально говорит об этой первой части своей жизни Оскар Уайльд в своей длинной исповеди – «*De Profundis*»: «Я ничуть не жалею, что жил ради наслаждения. Я делал это в полную меру, – потому что все, что делаешь, надо делать в полную меру. Нет наслаждения, которого бы я не испытал. Я бросил жемчужину своей души в кубок с вином» (*Уайльд О. De Profundis*, с. 118).

<sup>290</sup> *Nietzsche F. La volonté de puissance*, p. 397–422.

возвышенных «Дуинских элегиях». То же самое касается Ницше и его несравненного «По ту сторону добра и зла»: «Вот самые благопристойные слова, которые я слышал: в настоящей любви душа обхватывает тело» (афоризм 142) и «Все, что делается из любви, совершается всегда по ту сторону добра и зла» (афоризм 153)<sup>291</sup>.

Таким образом, именно на пересечении эстетики Кьеркегора и эстетики Ницше (как у Бодлера) – а мы видели, что эти эстетики все-таки радикально различаются как по экзистенциальной ориентации, так и по метафизическому смыслу – возникает сразу и самый конкретный пример, и самое блестящее использование, и самая яркая иллюстрация «духовного тела» – духовный путь Уайльда.

То, что этот философско-литературный путь, сколь бы трагичным он ни был, в высочайшей степени отражает кьеркегоровскую теорию трех стадий, как и ницшеанское понятие большого стиля – именно это, притом без малейших возможных колебаний отражает еще одно высказывание из «De Profundis»: «Теперь я вижу, что страдание – наивысшее из чувств, доступных человеку, является одновременно предметом и признаком поистине *великого искусства*. Художник всегда ищет те *проявления жизни, в которых душа и тело неотделимы* друг от друга; в которых форма раскрывает суть»<sup>292</sup>. Признание столь же ошеломляющее, сколь и неожиданное, сделанное тем, кто до приговора считался одним из величайших развратников своей эпохи! К тому же, не располагался ли сам Уайльд прежде чем ужасное испытание тюрьмой «истолкло его, словно в ступе» и «свело его к состоянию ненужных отбросов»<sup>293</sup>, – как несколько жестко писал Стефан Цвейг в эссе, посвященном им До-

---

<sup>291</sup> Ницше Ф. По ту сторону добра и зла, с. 300, 302.

<sup>292</sup> Уайльд О. De Profundis, с. 112.

<sup>293</sup> Zweig S. Trois maîtres (Balzac, Dickens, Dostoïevski) // Zweig S. Œuvres III. Essais, p. 128.

стоевскому, – между двумя вершинами извращенности, какими были, каждый на свой лад, Жиль де Рэ и маркиз де Сад? Ведь, как доказывает эта часть его биографии, фактически существует два Уайльда: Уайльд в период до Рединга, когда он был безусловным учеником Уолтера Пейтера, блестящего теоретика эпикурейского гедонизма (с Пейтером следовало бы ассоциировать Джона Эддингтона Саймондса, автора важной работы о Ренессансе в Италии); и Уайльд в период после Рединга, когда он станет не менее пылким последователем Джона Рёскина, сторонника эстетики, сопряженной с библейской этикой.

Кроме того, автор «Портрета Дориана Грея» познакомился с обоими выдающимися интеллектуалами викторианской эпохи, какими были Рёскин и Пейтер (эссе этого последнего «Ренессанс» было, как выразился в «De Profundis» сам Уайльд, «книгой, оказавшей на всю мою жизнь, необыкновенное влияние» – к тому же, это суждение подтвердил друг Уайльда, Уильям Батлер Йейтс, в «Автобиографии»), в то время студент Оксфорда, университета, который в вопросах эстетики в те годы раздирали эти два противоположных направления мысли.

Несколько последних замечаний по этому вопросу мы здесь вновь позаимствуем у Паскаля Акьена, тонкого знатока и превосходного толкователя Уайльда (такими же были Ричард Эллман, Робер Мерль, Жан Гаттеньо, Филипп Жюльян, Фредерик Ферней и Жак де Ланглад), из великолепного предисловия, которое он написал к одному из французских изданий «Портрета Дориана Грея». Приведем эти замечания: «В Оксфорде тогда господствовали два противоположных направления мысли <...>. Первое воплощалось в Рёскине <...>. Согласно Рёскину, миссия, или священнодействие художника заключается в том, чтобы обнаруживать узы тождественности между этикой и эстетикой. Принципы Рёскина, по характеру сугубо теоцен-

трические, основаны сразу и на теории воображения, унаследованной им от Кольриджа\*, и на евангельской концепции, сочетающей библейское пророчество с божественным вдохновением. Всякая прекрасная вещь, согласно Рёскину, представляет собой своего рода богоявление, а созерцание красоты (на том же основании, что и чтение Библии) – этический и религиозный акт. <...> Второе течение было представлено Пейтером, чьи «Исследования по истории Ренессанса», объединяющие поиски единства души и тела с культом красоты и чувственности, восхищали Уайльда. Так, Йейтс в автобиографии рассказывает, что Уайльд говорил о Пейтере с энтузиазмом при их первой встрече. <...> Уайльд считал “Ренессанс” Пейтера Библией нового гедонизма»<sup>294</sup>, – пишет Акьен. Это означает, что у столь амбивалентного и сложного автора, как Оскар Уайльд, действовала двойственная – и иногда противоречивая – чувствительность: сразу и языческая, и христианская; и материалистическая, и спиритуалистическая; и трансгрессивная, и религиозная; и извращенная, и мистическая; и циническая, и католическая; и дьявольская, и божественная; и индивидуалистическая, и христологическая.

И согласуясь здесь с нашим собственным тезисом и помещая себя в строго метафизический план, хотя и не лишенный коннотаций психоаналитического порядка, Акьен заключает: «Кроме того, Уайльда интересует философская проблема разделения тела и души. Он рассуждает об их природе <...> и ставит много вопросов об их союзе, или об искуплении одной инстанции за счет другой. <...> К тому же, Уайльд подчеркивает связь между красотой и добродетелью или между безобразием тела и безобразием души – эта философская традиция восходит к Античности, а против нее выступала западная мысль, начиная с Канта.

---

\* См.: Кольридж С.Т. Избранные труды. М., 1987.

<sup>294</sup> Aquien P. Introduction au «Portrait de Dorian Gray». Paris: Flammarion, 1995, p. 13–14.



Так, Платон подчеркивает связи между красотой тела, красотой души и красотой Идеи: поскольку Бытие у него относится к порядку чувственного, Прекрасное объединяется с Истинным. Кроме того, Уайльд явно намекает на миф о пещере, когда Сибила у него говорит: *“Я жила среди призраков и считала их живыми людьми. которых принимала за нечто существующее. Но ты пришел <...> и освободил мою душу из плена”* (гл. VII). <...> Эта ассоциация в античном контексте является идеалистической; однако, будучи высказанной в конце XIX в., она, скорее, характеризует точку зрения извращенца, стремящегося отрицать этику. Эта извращенная предвзятость в “Портрете Дориана Грея” тем более недвусмысленна, что предмет эстетического интереса составляют тело и лицо, а смешение предмета искусства и человека как объекта повышают его ценность, и тогда нарциссизм сочетается с гомосексуальностью»<sup>295</sup>.

Таким образом, мы можем окончательно понять, что все творчество столь, в сущности, идеалистического эсте-та, как Уайльд, направлено на то, чтобы – в глубинном измерении – преодолеть, а то и устранить платоновский дуализм, а также антагонизм, существовавший между двумя его философскими наставниками, какими были Пейтер (приверженец сенсуалистского материализма) и Рёскин (сторонник спиритуалистского сенсуализма), чтобы, в конечном итоге, достичь – через сугубо религиозную эстетику – того священного союза между душой и телом, который находился в пренебрежении в течение двух тысячелетий философского умозрения.

Доказательством этому – кроме тех, что мы уже отметили – служат два последних, но определяющих суждения Оскара Уайльда, взятых из двух его основных текстов: «Душу лучше всего лечить ощущениями, а от ощущений лечит только душа. <...> Да – продолжал лорд Генри – *надо*

---

<sup>295</sup> *Aquien P.* Introduction au «Portrait de Dorian Gray», p. 33–34.

*знать этот великий секрет жизни: лечите душу ощущениями, а ощущения пусть врачует душа»*<sup>296</sup>, – фактически свидетельствует Уайльд в «Портрете Дориана Грея», прежде чем вновь провозгласить – в качестве вывода – в «De Profundis»: «Ведь истина в Искусстве, как я уже говорил, и есть то, в чем внешнее является выражением внутреннего; в чем воплощается душа; становится плотью, а тело проникается духом; в котором форма выявляет свою суть?»<sup>297</sup>

Взгляды Уайльда не меняются вплоть до его «Саломеи», героиня которой была еще одной великой жрицей нарушения сексуальных норм (так как она посмела потребовать у тетрарха Ирода не меньше, чем голову пророка Иоанна Крестителя, евангельского Предтечи самого Христа, в обмен на чары, бесстыдно расточаемые ею в буйном танце в присутствии публики); испуленно отдаваясь той же разновидности атеистической мистики, Саломея придерживалась той же философской позиции. Андре Жид в посмертном посвящении тому, кого он называл «язычник Уайльд» (ведь, по словам Жида, «Евангелие терзало и мучило его»), совершенно справедливо назвал его «языческим чудом», определив тем самым и само его творчество<sup>298</sup>.

Впрочем, здесь тоже – при смеси религиозности и язычества, при чередовании развращенности и искупления, при близости между святой и шлюхой, при непрерывном колебании между склонностью к греху и чувством жертвенности, при постоянной амбивалентности, существовавшей между божественным и сатаническим – характеристика, о которой Паскаль Акьен, чьи глубокие знания творчества Уайльда мы уже неоднократно здесь подчеркивали, рассуждал на протяжении длинного и умного предисловия

---

<sup>296</sup> Уайльд О. Портрет Дориана Грея, с. 42.

<sup>297</sup> Уайльд О. De Profundis, с. 132.

<sup>298</sup> Gide A. Oscar Wilde, p. 841.

(озаглавленного «Как прекрасна царица Саломея в этот вечер»), написанного для карманного издания той же «Саломеи», относительно которой нам известно, до какой степени Уайльд, как мы видели выше, при ее создании вдохновлялся теми картинами Гюстава Моро, которые с редкостным мастерством описал Гюйсманс в своем романе «Наоборот»: «Все обстоятельства объединились для того, чтобы Уайльд, исповедующий неоязычество эстет и гомосексуалист, заинтересовался несущей смерть танцовщицей, которой он дал одну из самых выразительных интерпретаций за всю историю литературы»<sup>299</sup>, – утверждает Акьен, параллельно признавая в фигуре Иисуса «эстетического персонажа, и даже неоязычника»<sup>300</sup>. И тут же добавляет, в этом случае открыто ссылаясь на Кьеркегора и, в частности, на его «теорию трех стадий», но, вероятно, и здесь имея в виду мистицизм с языческой сущностью, который отстаивал Бодлер в «Моей обнаженной душе», истолковывая этот мистицизм в своем определении христианства: «Для Уайльда не существует ни малейшей априорной несовместимости между религиозным сюжетом и его художественной репрезентацией. Совсем наоборот, намерение Уайльда состоит в их примирении – а это означает, что если Иоканаан в “Саломее” воплощает религиозную ортодоксию, а также преодоление сферы эстетического (если воспользоваться здесь терминологией Кьеркегора), то зло, с этой спорной точки зрения, может быть, воплощено как в этом пророке, так и во влюбленной в него язычнице Саломее. Это означает, что если в вожделии Саломеи к пророку и есть какое-то святотатство <...>, то, вероятно, извращенческая идея Уайльда состоит в том, что, как ни парадоксально, Иоканаан, кроме прочего, грешит против любви. При таких обстоятельствах Уайльд придает закон-

---

<sup>299</sup> *Aquien P.* Préface à *Salomé* d'Oscar Wilde. Paris: Garnier-Flammarion, 1993, p. 11.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 33.

ную силу вожделению Саломеи; более того, он превращает его в основополагающий элемент драмы, отодвигая свято-татство на второй план – скандал же в «Саломее» связан с импульсивной требовательностью, с крайней истеризацией готовой на все царевны гораздо больше, нежели с постыдными и часто обнаруживаемыми обстоятельствами, при которых ее жертва была предана смерти»<sup>301</sup>.

В этом-то и состоит глубинный смысл того, что выше мы назвали *сакрализацией Эроса*, притом, что сама эта тематика – как мы только что констатировали – сущностно связана с тем, что мы здесь называем *духовным телом*: сколь бы интеллектуально дерзким ни был этот тезис, он, вероятно, не может опровергнуть такого тонкого и изысканного мыслителя, как Одон Валле, о котором мы знаем, до какой степени такие философско-религиозные (и даже литературные) перлы – какими, с этой точки зрения, являются его «Евангелие язычников» (2003) или «Маленькая грамматика божественного эротизма» (1998), к ним, разумеется, следует добавить не менее примечательное «Дело Оскара Уайльда» (1995) – представляют собой подлинные и драгоценные маленькие библии в этой области.

## 8. Смысл трансцендентности (*трансасцендентность* *и трансдесцендентность*)

Мы подошли к концу нашего исследования. Напрашивается вывод: эта философия дендизма раскрывает эстетику души и тела, в самом что ни на есть философском смысле термина, а, стало быть, с полной противоположностью по отношению к платоновскому дуализму при поддержке со стороны кьеркегоровской эстетики трех стадий (кон-

---

<sup>301</sup> *Aquien P.* Préface à *Salomé* d'Oscar Wilde, p 33.

кретнее, его портрета эстета) и ницшевской концепции «большого стиля» (точнее, фигуры философа-художника). Мы видим завершенный синтез эпикурейского гедонизма и стоической аскезы через индивидуализм, располагающийся по ту сторону добра и зла. Что же касается двух образцовых денди, какими в поэтико-литературном плане являются сами Уайльд и Бодлер, то первый, с точки зрения своего экзистенциального пути, чаще сопоставляется с Кьеркегором, а второй, с точки зрения своего духовного пути, скорее, сродни Ницше.

Что же касается Сартра, то он располагает Бодлера – из-за его склонности к «бесконечному», а также из-за его чувства «трансцендентности» – недалеко от Хайдеггера с его «*Vom Wesen des Grundes*»: «Эту обусловленность настоящего будущим, существующего – еще не существующим он и назовет словом “неудовлетворенность”; современные же философы именуют это явление трансцендентностью». Никто не понял так, как Бодлер, что человек – это “существо издалека”<sup>302</sup>, обусловленное не столько тем, что можно о нем узнать, замкнув в пределы текущего момента, сколько виднеющейся впереди целью, пределом, к которому устремлены все его помыслы»<sup>302</sup>, – пишет также Сартр в своем превосходном «Бодлере», напрямую намекая здесь на Хайдеггера. И, ссылаясь на те два «одновременных и противоборствующих порыва», стремления, которые Бодлер видит в каждом человеке – одно, *трансасцендентное*, «восходящее к Богу», и другое, *транседсцендентное*, «опускающееся к Сатане» – Сартр немедленно добавляет, возвращаясь здесь к парадоксальной «эстетике исчезновения», действующей в дендизме: «Тем самым человек предстает как своеобразная точка напряжения, возникающего под воздействием двух противоположных сил, причем каждая из них в сущности направлена на разрушение человеческого

---

\* См.: Heidegger M. *Vom Wesen des Grundes* (О сущности основания).

<sup>302</sup> Сартр Ж.П. Бодлер, с. 335–336.

в человеке, ибо первая стремится сделать из него ангела, а вторая – животное»<sup>303</sup>.

Означает ли это (этим вопросом также задается Сартр), что дендизм Бодлера – в соответствии с этим смыслом *трансцендентности*, будь она *трансасцендентностью* или *трандесцендентностью* – выражается в том, что в любом предмете он стремится обнаружить затаившееся чувство неудовлетворенности, влечение к чему-то иному, объективированную трансценденцию?<sup>304</sup> На это трудно ответить. Во всяком случае Сартр утверждает это, соглашаясь здесь с хайдеггеровской онтологией с точки зрения бытия и существования и беря за образец дендизм. «Навязчивое стремление вскрыть неустранимую двойственность человека, мучимого двумя порывами, разделенного на душу и тело, испытывающего ужас перед жизнью и восторг жизни, свидетельствует о том, что дух Бодлера рвется на части. Пожелав “быть” и “существовать” одновременно, то и дело совершая побег от существования в бытие и от бытия в существование, он являет собой живую, широко разверстную рану; любое его действие, любая мысль поддаются двоякому толкованию и таят в себе две противоположные, друг друга предполагающие и друг друга уничтожающие тенденции. Он держит сторону Добра лишь для того, чтобы вершить Зло, а творя Зло, тем самым поет осанну Добру. Если он и нарушает Normу, то только затем, чтобы лучше ощутить могущество закона»<sup>305</sup>, – делает вывод Сартр в великолепном, но вычурном портрете Бодлера.

Так что, по существу, именно здесь кроется несказанное величие и непреодолимая трагедия денди: непрерывное стремление – вопреки платоновскому дуализму и вообще традиционной метафизике – к высшему идеалу, несмотря

---

<sup>303</sup> Сартр Ж.П. Бодлер, с. 336.

<sup>304</sup> Там же, с. 438.

<sup>305</sup> Там же, с. 366.

на внутренний дуализм бытия, в пределах, налагаемых уделом человеческим.

Что сказать в заключение, если не то, что этот дендизм, философию которого мы попытались описать здесь, представляет собой не что иное (мы видели это на примере сакрализованного тела и освященной души прерафаэлитских женщин), как болезненное следствие крушения веры, как душераздирающий вызов, брошенный смерти Бога! И этот крик, громкий до непристойности, воспринимается здесь, как полная противоположность молчанию, тем более сильная, что она отвечает скорее разрушением, чем благодарностью на невозможное спокойствие духа.

Ведь мы знаем, что непостижимые небеса вместо того, чтобы утешать людей, только и делают, что мучают их – вплоть до того, что очень часто из-за терзаний, утраты иллюзий или разочарования – заставляют их следовать по путям, прямо противоположным тем, по которым они считали себя способными идти когда-то в прошлом когда они были молодыми и наивными. Означает ли это, что оскорбление иногда бывает сродни молитве, как насилие – сродни нежности, согласно математическому закону обратной пропорциональности? И может ли быть между небом и адом такой же разрыв, как и между идеалом и его отрицанием, между гениальностью и безумием, если только это не смерть?

Во всяком случае таков главный тезис Гюйсманса – в чем и состоит глубинный смысл самого заглавия его основной книги, манифеста дендизма (подобно тому, как «Эстетические диалоги» Поля Бурже были манифестом «декадентства»), каким была книга «Наоборот», – шедевр из шедевров. «Желание жить и усталость от жизни, страсть к познанию за пределами морали и к чувствованию за пределами чувств, эта воля к потустороннему, которая – ведь человеческий опыт не бесконечен – превращается в волю наоборот: все это – симптомы недуга

конца века <...>»<sup>306</sup>, – справедливо пишет Робер Мерль, опираясь здесь на Жана Кокто с его «Трудностью бытия», или на Чезаре Павезе с его «Ремеслом жизни» в великолепном исследовании, посвященном им недавно Оскару Уайльду.

И тот же самый Мерль, ссылающийся как нельзя символичнее опять-таки на Уайльда, эту парадигматическую фигуру денди, делает вывод, согласуясь здесь с «мятежом денди» в том виде, как его сформулировал Камю в «Бунтующем человеке» (впрочем, Мерль мог бы с таким же успехом говорить здесь и о Бодлере, и о Ницше, или даже о Кьеркегоре, по крайней мере – на его «эстетической стадии»): «Это осознание есть, прежде всего, крик бунта, т.е. гордыни. Это прыжок человека, который, спотыкаясь от беспредельной социальной скудости, признаёт, что на взгляд людей его желание – это преступление, но все-таки непоколебимо упорствует в нем. Знакомясь с Уайльдом, мы понимаем, насколько эта позиция совратила его изображение: она была чудесно драматичной. Путь страдания Прометея на скале или Сатаны во тьме обладал, на взгляд Уайльда, несравненным очарованием. По его мнению, судьба героя или сверхчеловека заключалась в том, чтобы говорить нет богам и людям, отделять себя от них, провоцировать их ненависть»<sup>307</sup>.

Такова, стало быть, та скандальная и головокружительная аморальность, о которой нам поведали Кьеркегор с его теорией трех стадий и Ницше с его сумерками идолов. Она и лежит в основе мысли таких эстетов, как Бодлер или Уайльд, которые бросают вызов всякой трансцендентности, дерзновенно предъявляя себя перед Богом и людьми благодаря гениальности созданных ими художественных произведений и качествам их личностей – как художествен-

---

<sup>306</sup> Merle R. Oscar Wilde. Paris: Éd. de Fallois, 1995, p. 112.

<sup>307</sup> Ibid., p. 83.



ный аналог зла (обладавший для них почти теологической сущностью), зла, неотъемлемо присущего человеческой бренности... Это в итоге становится способом десакрализации сакрального с тем, чтобы впоследствии с большим успехом возвести его на уровень жертвенного разрушения и тем самым – ведь они влюблены только в красоту, но в красоту абсолютную – настигнуть вечность.

## Именной указатель

- Августин Блаженный (Augustin (saint)) 160, 253
- Адорно, Теодор Визенгрунд (Adorno Theodor Wiesengrund) 56, 63–68, 72, 75, 77, 86, 93, 94, 96, 107, 143–146, 258, 266
- Акьен, Паскаль (Aquiен Pascal) 195–204, 207, 210, 269–274
- Алкивиад (Alcibiade) 197, 222, 236
- Андерсен, Ганс Христиан (Andersen Hans Christian) 74
- Андреас-Саломе Лу (Andreas-Salomé Lou) 156–158, 166, 181, 182, 184–187
- Анри, Мишель (Henry Michel) 52
- Ансельм, святой (Anselme (saint)) 253
- Аполлинер, Гийом (Apollinaire Guillaume) 241
- Арагон, Луи (Aragon Louis) 220
- Аристотель (Aristote) 70, 81, 197
- Арп, Жан (Ганс) (Arp Jean (Hans)) 56
- Арто, Антонен (Artaud Antonin) 57
- Баадер, Иоганнес (Baader Johannes) 56
- Байрон, лорд (Byron, Lord) 6, 22, 63, 87, 89, 93, 99, 142, 213, 214, 216–219, 222, 230, 258
- Балль, Хуго (Ball Hugo) 56
- Бальзак, Оноре де (Balzac Honoré de) 8, 11, 184, 213, 219, 220, 232
- Барбе д'Оревилли, Жюль (Barbey d'Aurevilly Jules) 5, 7, 8, 13, 14, 21, 44, 148, 213–215, 217–220, 230, 232, 233
- Баррес, Морис (Barrès Maurice) 255,
- Барт, Карл (Barth Karl) 72
- Барт, Ролан (Barthes Roland) 24, 240
- Батай, Жорж (Bataille Georges) 46, 48, 57, 99, 111, 185, 252, 263
- Баумгартен, Александр Готлиб (Baumgarten Alexander Gottlieb) 69
- Бах, Иоганн Себастьян (Bach Jean-Sébastien) 184
- Бенда, Жюльен (Benda Julien) 213
- Бенишу, Поль (Bénichou Paul) 243
- Бентам, Иеремия (Bentham, Jeremy) 230
- Беньямин, Вальтер (Benjamin Walter) 56, 64
- Берг, Альбан (Berg Alban) 64
- Бергсон, Анри (Bergson Henri) 34
- Бердсворт, Ричард (Beardsworth Richard) 166
- Бердслей, Обри (Beardsley Aubrey) 100
- Бержерак, Сирано де (Bergerac Cyrano de) 41
- Бернар, Сара (Bernhardt Sarah) 100
- Бёрн-Джонс, Эдвард (Burne-Jones Edward) 60, 134, 260

- Бёртон, Роберт (Burton Robert) 89
- Бертран, Жан-Пьер (Bertrand Jean-Pierre) 240
- Бетховен, Людвиг ван (Beethoven Ludwig van) 175, 183
- Бизе, Жорж (Bizet, Georges) 183, 203
- Бланшо, Морис (Blanchot Maurice) 112
- Блейк, Уильям (Blake William) 16, 89, 229, 263
- Блох, Эрнст (Bloch Ernst) 72
- Бог (Dieu) 25–27, 29–33, 36, 39–41, 49, 75–77, 83, 85, 104, 136, 149, 151–155, 188, 195, 199, 241, 258, 265, 275, 277, 278
- Бодлер, Шарль (Baudelaire Charles) 5, 8–11, 21, 26, 27, 35, 38–40, 43–46, 48, 52, 58, 59, 61, 83, 85–87, 118, 134, 142, 148, 149, 192, 194, 195, 213, 214, 216–225, 229, 231, 233–241, 243–246, 248–260, 263, 264, 273, 275, 276, 278
- Бодрийяр, Жан (Baudrillard Jean) 96, 97, 104, 105, 113, 114, 117, 253, 255, 265, 268
- Бози (Bosie) см. Дуглас Альфред
- Боккаччо, Джованни (Boccaccio Giovanni) 38
- Боллон, Патрис (Bollon Patrice) 147, 148
- Борель, Петрюс (Borel Petrus) 231
- Боттичелли, Сандро (Botticelli Sandro) 261
- Боуи, Дэвид (Bowie David) 22
- Браммел, Джордж (по прозвищу «Лорд») (Brummell George (dit «Lord»)) 8, 13, 14, 21, 22, 148, 213–215, 218, 219, 230–232, 258
- Брамс, Иоганнес (Brahms Johannes) 184
- Брандт, Фритъоф (Brandt Frithjof) 74
- Брант, Себастьян (Brant Sebastian) 38
- Брантом, Пьер де Бурдель (Brantôme Pierre de Bourdelles) 264
- Браун, Форд Мэдокс (Brown Ford Madox) 260
- Брентано, Клеменс (Brentano Clemens) 67
- Бретон, Андре (Breton André) 57, 234
- Брох, Герман (Broch Hermann) 187
- Бруно, Джордано (Bruno Giordano) 41
- Бубер, Мартин (Buber Martin) 72
- Будда 258
- Бультман, Рудольф (Bultmann Rudolf) 72
- Бурж, Элемир (Bourges Élémir) 231
- Бурже, Поль (Bourget Paul) 38, 277
- Буэксьер, Лоран (Boüexière Laurent) 25
- Вагнер, Рихард (Wagner Richard) 64, 158, 160, 175, 183
- Вайян, Роже (Vailland Roger) 234
- Вакенродер, Вильгельм Генрих (Wackenroder Wilhelm Heinrich) 139

- Валери, Поль (Valéry Paul) 234  
 Валле, Одон (Vallet Odon) 274  
 Валлес, Жюль (Vallès Jules) 231  
 Валь, Жан (Wahl Jean) 41, 65, 75, 92, 93, 96, 116, 143, 147  
 Вебер, Макс (Weber Max) 26, 115  
 Вене, Жизель (Venet Gisèle) 206–208, 210  
 Верлен, Поль (Verlaine Paul) 48, 134, 192, 231  
 Веронезе, Паоло Кальяри (Véronèse Paolo Caliari) 55, 262  
 Верфель Франц (Werfel Franz) 187  
 Вигарелло, Жорж (Vigarello Georges) 55  
 Вилье де Лиль-Адан, Огюст (Villiers de l'Isle-Adam Auguste) 231  
 Вильмен, Абель Франсуа (Villemain Abel François) 220  
 Винкельман, Иоганн Иоахим (Winckelmann Johann Joachim) 80  
 Винчи, Леонардо да (Vinci Léonard de) 261  
 Виньи, Альфред де (Vigny Alfred de) 213  
 Вирилио, Поль (Virilio Paul) 255  
 Вольтер (Франсуа Мари Аруэ) (Voltaire, dit) (François Henri Arouet) 87, 249, 264  
 Вольф, Христиан (Wolff Christian) 69  
 Вордсворт, Уильям (Wordsworth William) 69, 89  
 Вьо, Теофиль де (Viau, Théophile de) 41  
 Гадамер Ханс Георг (Gadamer Hans Georg) 74, 116  
 Гайдн, Йозеф (Haydn Joseph) 183  
 Гассенди, Пьер (Gassendi Pierre) 41  
 Гаттеньо, Жан (Gattégno Jean) 269  
 Гегель, Георг Вильгельм Фридрих (Hegel Georg Wilhelm Friedrich) 32, 52, 53, 65–68, 73–75, 78–81, 96, 160, 161, 183, 205, 265  
 Гейне, Генрих (Heine Heinrich) 213  
 Гельвеций, Клод Адриен (Helvétius Claude Adrien) 184  
 Гёльдерлин, Фридрих (Hölderlin Friedrich) 53, 67, 68, 80, 96, 115, 187, 193  
 Гермоген (Hermogène) 197  
 Гессе, Герман (Hesse Hermann) 117  
 Гёте, Иоганн Вольфганг фон (Goethe Johann Wolfgang von) 38, 53, 64, 67, 78, 80, 91, 93, 95, 99, 117, 142, 184, 214, 227, 246  
 Гизо, Франсуа Пьер Гийом (Guizot François Pierre Guillaume) 8  
 Гиппократ (Hippocrate) 89  
 Гис, Константен (Guys Constantin) 101, 219, 260  
 Гоббс, Томас (Hobbes Thomas) 230, 249  
 Гоголь, Николай Васильевич 38  
 Годвин, Уильям (Godwin William) 16, 229  
 Гонкур, Эдмон де (и братья) (Goncourt Edmond de (et les frères)) 184, 231  
 Гораций (Horace) 120, 194

- Горгий (Gorgias) 197, 198, 200
- Готье, Теофиль (Gautier Théophile) 7, 51, 52, 102, 184, 213, 214, 231
- Гоудсблом, Йохан (Goudsblom Johan) 247
- Гофмансталь, Гуто фон (Hofmannsthal Hugo von) 64, 187
- Гоше, Марсель (Gauchet Marcel) 115
- Гримо, Маргерит (Grimault Marguerite) 139
- Грин, Андре (Green André) 168
- Гурмон, Реми де (Gourmont Remy de) 231
- Гуссерль, Эдмунд (Husserl Edmund) 64
- Гюго, Виктор (Hugo Victor) 134, 184
- Гюйсманс, Жорис-Карл (Huysmans Joris-Karl) 13, 37, 44, 100, 102, 111, 225, 231, 234, 235, 258, 273, 277
- Д'Аламбер, Жан Ле Рон (D'Alembert Jean Le Rond) 87
- Дали, Сальвадор (Dali Salvador) 58
- Дандри, Патрик (Dandrey Patrick) 89
- Д'Аннунцио, Габриэле (D'Annunzio Gabriele) 37, 240
- Данте Алигьери (Dante Alighieri) 38
- Да Понте, Лоренцо (Da Ponte Lorenzo) 82
- Даши, Марк (Dachy Marc) 57
- Де Дюв, Тьерри (De Duve Thierry) 58
- Декарт, Рене (Descartes René) 41, 44, 49, 160, 176
- Декомб, Венсан (Descombes Vincent) 116
- Делакруа, Эжен (Delacroix Eugène) 213, 214, 217, 220, 221
- Делёз, Жиль (Deleuze Gilles) 29, 30, 36, 152–154, 159, 160
- Демокрит (Démocrite) 120
- Деррида, Жак (Derrida Jacques) 5, 29, 30, 168, 204
- Дескола, Филипп (Descola Philippe) 254
- Дефо, Даниэль (Defoe Daniel) 38
- Джойс, Джеймс (Joyce James) 38
- Джотто ди Бондоне (Giotto di Bondone) 134
- Диди-Юберман, Жорж (Didi-Huberman Georges) 263
- Дидро, Дени (Diderot Denis) 87
- Дизраэли, Бенджамин (Disraeli Benjamin) 16, 229
- Дикс, Отто (Dix Otto) 56
- Диоген (Diogène) 30
- Достоевский, Федор Михайлович 38, 269
- Дуглас, Альфред (Douglas Alfred) (Бози) 42
- Дю Бос, Шарль (Du Bos Charles) 120
- Дюбуа, Жак (Dubois Jacques) 71
- Дюма, Александр (Dumas Alexandre) 231
- Дюран, Паскаль (Durand Pascal) 240
- Дюшан, Марсель (Duchamp Marcel) 57

- Есенин, Сергей Александрович 38
- Жанко, Марсель (Janco, Marcel) 56
- Жан-Поль (Иоганн Пауль Фридрих Рихтер) (Jean-Paul) (Johann Paul Friedrich Richter) 67
- Жене, Жан (Genet Jean) 47, 48, 223, 252
- Жид, Андре (Gide André) 61, 124, 125, 133, 212, 272
- Жильсон, Этьенн (Gilson Étienne) 116
- Жирар, Рене (Girard René) 113
- Жюльян, Филипп (Jullian Philippe) 269
- Захер-Мазох, Леопольд фон (Sacher-Masoch Leopold von) 38
- Зенон Китийский (Zénon de Citium) 194
- Зиновьев, Александр Александрович 50
- Золя, Эмиль (Zola Émile) 184, 231
- Ибсен, Генрик (Ibsen Enrik) 100
- Иисус (и Христос) (Jésus (et Christ)) 101, 129, 130, 133–135, 152, 153, 233, 236, 238, 245, 258, 259, 267, 272, 273
- Ипполит, Жан (Hippolite Jean) 66
- Йейтс, Вильям Батлер (Yeats William Butler) 89, 269, 270
- Казанова, Джакомо (Casanova Giacomo) 87
- Кайуа, Роже (Caillois Roger) 5
- Калликл (Calliclès) 197
- Кампанелла, Томмазо (Campanella Tommaso) 41
- Камю, Альбер (Camus Albert) 142, 205, 232, 239, 241–244, 246, 278
- Кант, Иммануил (Kant Emmanuel) 5, 65, 68, 74, 78–80, 126, 139–141, 160, 167, 175, 230, 252, 271
- Катилина (Catilina) 221, 222, 236
- Кафка, Франц (Kafka Franz) 38
- Кемпф, Роже (Kempff Roger) 15, 213–215, 223–226
- Кирхнер, Эрнст (Kirchner Ernst) 260
- Китс, Джон (Keats John) 89, 230
- Клейст Генрих фон (Kleist Heinrich von) 187, 193
- Клер, Андре (Clair André) 116
- Климт, Густав (Klimt Gustave) 260
- Клинкенберг, Жан-Мари (Klinkenberg Jean-Marie) 71
- Клодель, Поль (Claudel Paul) 234
- Клоссовский, Пьер (Klossowski Pierre) 252
- Кнопф, Фернан (Khnopff Fernand) 37, 101, 260
- Кожев, Александр (Kojève Alexandre) 79
- Кокошка, Оскар (Kokoschka Oskar) 260
- Кокто, Жан (Cocteau Jean) 46, 278
- Кольридж, Сэмюэль Тейлор (Coleridge Samuel Taylor) 270
- Компаньон, Антуан (Compagnon Antoine) 240, 241
- Кондильяк, Этьенн Бонно де (Condillac Étienne Bonnot de) 87
- Кондорсе, Мари Жан Антуан Никола де Карта (Condorcet Marie Jean Antoine Nicola de Cartat) 87

- Конг, Огюст (Comte Auguste) 184  
 Корбен, Ален (Corbin Alain) 54  
 Корбьер, Тристан (Corbière Tristan) 231  
 Корнель, Пьер (Corneille Pierre) 184  
 Кратил (Cratyle) 197  
 Краус, Карл (Kraus Karl) 187  
 Кребийон, Проспер Жوليو де Кре-  
 Бийон (Crébillon (Prosper Joliot  
 de Crais-Billon)) 264  
 Крейн, Уолтер (Crane Walter) 229  
 Крепе, Эжен (Crépet Eugène) 257  
 Критий (Critias) 197  
 Кроче, Бенедетто (Croce Benedetto) 37  
 Куайн, Владимир ван Орман (Quine  
 Vladimir van Orman) 204  
 Кубин, Альфред (Kubin Alfred) 260  
 Куртин, Жан-Жак (Courtine Jean-  
 Jacques) 54  
 Кьеркегор (Керкегор), Сёрен  
 (Kierkegaard Sören) 13, 26, 27,  
 35, 39, 42–44, 47, 52, 58, 59, 61,  
 63–65, 67, 68, 71–100, 102–107,  
 110, 112–118, 126, 135, 137–139,  
 141–148, 151, 152, 154, 161, 164,  
 187, 189, 194, 197, 203, 205, 206,  
 230, 236, 239, 242, 244, 250, 251,  
 258, 265–268, 273, 275, 278  
 Кюстин, Астольф де (Custine  
 Astolphe de) 214  
  
 Лакан, Жак (Lacan Jacques) 47  
 Лакло, Пьер Шодерло де (Laclos  
 Pierre Choderlos de) 219  
 Ламартин, Альфонс де (Lamartine  
 Alphonse de) 213  
 Ланглад, Жак де (Langlade Jacques  
 de) 269  
 Ле Блан, Шарль (Le Blanc Charles)  
 71, 72, 84, 91–93  
 Леви, Бернар-Анри (Lévy Bernard-  
 Henri) 263, 264  
 Левинас, Эмманюэль (Levinas  
 Emmanuel) 5, 99, 107–110, 112,  
 116  
 Леви-Стросс, Клод (Lévi-Strauss  
 Claude) 249  
 Легро, Робер (Legros Robert) 139  
 Лейбниц, Готфрид Вильгельм  
 (Leibniz, Gottfried Wilhelm) 69,  
 160  
 Лейрис, Мишель (Leiris, Michel) 45,  
 252, 263  
 Лемэр, Жерар-Жорж (Lemaire  
 Gérard-Georges) 262, 262  
 Ленэн, Тьерри (Lenain Thierry)  
 158–161, 163–165, 170  
 Леопарди Джакомо (Leopardi  
 Diacomo) 6  
 Лермонтов, Михаил Юрьевич 38  
 Лессинг, Готхольд Эфраим (Lessing  
 Gotthold Ephraïm) 67, 80, 81, 88  
 Лиотар, Жан-Франсуа (Lyotard Jean-  
 François) 29  
 Липпи, Филиппино (Lippi Filippino)  
 261  
 Лист, Франц (Liszt Franz) 183, 213  
 Локк, Джон (Locke John) 230  
 Лори, Даниэль (Lories Danielle) 141  
 Лоррен, Жан (Lorrain Jean) 231  
 Лоти, Пьер (Loti Pierre) 231  
 Лотреамон (Исидор Дюкасс)  
 (Lautréamont (Isidore Ducasse))  
 231

- Луи, Пьер (Louis Pierre) 100, 234  
 Лукач, Дьёрдь (Lukács György) 72  
 Лукреций (Lucretius) 120, 194  
 Лютер, Мартин (Luther Martin) 38
- Макиавелли, Николо (Machiavel  
 Nicolo) 178  
 Малер, Густав (Mahler Gustave) 64  
 Малларме, Стефан (Mallarmé  
 Stéphane) 61, 83, 100, 231, 234,  
 263  
 Мальбранш, Никола (Malebranche  
 Nicolas) 160  
 Мальро, Андре (Malraux André)  
 185, 263  
 Мариво, Пьер Карле де (Marivaux  
 Pierre Carlet de) 87  
 Маринетти, Филиппо Томмазо  
 (Marinetti Filippo Tommaso) 223,  
 240  
 Маритен, Жак (Maritain Jacques)  
 78, 116  
 Марк Аврелий (Marc-Aurèle) 194  
 Маркс, Карл (Marx Karl) 35, 136  
 Маркузе, Герберт (Marcuse Herbert)  
 96  
 Марло, Кристофер (Marlowe  
 Christopher) 38  
 Марсель, Габриэль (Marcel Gabriel)  
 78, 116  
 Марион, Жан-Люк (Marion Jean-  
 Luc) 112  
 Мельмот, Себастьян (Melmoth  
 Sebastian) 257  
 Мёллер, Поуль Мартин (Möller Poul  
 Martin) 142  
 Менге, Филипп (Minguet Philippe)  
 71
- Мен де Биран, Мари Франсуа Пьер  
 Гонтье (Maine de Biran Marie  
 François Pierre Gontier) 147  
 Мендес, Катюль (Mendès Catulle)  
 231  
 Менон (Ménon) 197  
 Мериме, Проспер (Mérimée Prosper)  
 231  
 Мерло-Понти, Морис (Merleau-Ponti  
 Maurice) 54, 78, 111, 116  
 Мерль, Робер (Merle Robert) 269,  
 278  
 Местр, Жозеф де (Maistre Joseph  
 de) 240  
 Метьюрин, Чарльз (Maturin Charles)  
 257  
 Микеланджело (Буонарроти)  
 (Michel-Ange) (Buonarroti) 134  
 Милль, Джон Стюарт (Mill, John  
 Stuart) 230  
 Милле, Джон Эверетт (Millais John  
 Everett) 260  
 Милнер, Макс (Milner Max) 243  
 Мильтон, Джон (Milton John) 38  
 Мирбо, Октав (Mirbeau Octave)  
 231  
 Мишле, Жюль (Michelet Jules) 213  
 Мишо, Ив (Michaud Yves) 55, 56,  
 58, 59, 71  
 Молен, Поль де (Molènes Paul de)  
 222  
 Мольер (Жан-Батист Поклен)  
 (Molière (Jean-Baptiste Poquelin))  
 82, 85, 87, 142, 258  
 Монтень, Мишель де (Montaigne  
 Michel de) 139  
 Монтескье, Шарль де Секонда (Mon-  
 tesquieu Charles de Secondat) 87



- Монтескью, Робер де (Montesquieu Robert de) 87, 231
- Мопассан, Ги де (Maupassant Guy de) 231
- Мор, Томас (More Thomas) 38
- Мореас, Жан (Moréas Jean) 231
- Мориак, Франсуа (Mauriac François) 234
- Моро, Гюстав (Moreau Gustave) 37, 101, 111, 273
- Моррис, Уильям (Morris William) 134, 229
- Моцарт, Вольфганг Амадей (Mozart Wolfgang Amadeus) 82–85, 87, 88, 90, 91, 94, 117, 138, 142, 183, 203, 258
- Музиль, Роберт (Musil Robert) 187
- Мунк, Эдвард (Munch Edward) 260
- Мунье, Эмманюэль (Mounier Emmanuel) 78
- Мюссе, Альфред де (Musset Alfred de) 213
- Нагга, Мари-Кристин (Natta Marie-Christine) 21–23
- Нерваль, Жерар де (Nerval Gérard de) 213, 231
- Ницше, Фридрих (Nietzsche Friedrich) 5, 6, 10, 11, 15, 26, 27, 29–36, 39, 40, 42–45, 47, 49–52, 54, 61, 73, 76, 90, 104, 120–123, 125–127, 129, 136, 149, 151–195, 198, 201–203, 205, 206, 212, 215, 224, 226, 239, 241, 244, 245, 253, 255, 256, 258, 265, 267, 268, 275, 278
- Новалис (Фридрих фон Гарденберг) (Novalis (Friedrich von Hardenberg)) 53, 67, 80, 139
- Ноде, Габриэль (Naudé Gabriel) 41
- Оккам, Уильям (Occam Guillaume d') 204
- Онфрэ, Мишель (Onfray Michel) 47, 129, 162, 189
- Ориген (Origène) 38
- д'Орсэ, Альфред Гийом Габриэль (Orsay Guillaume Gabriel d') 22, 213
- Осман, Рауль (Hausmann Raoul) 56
- Павезе, Чезаре (Pavese Cesare) 278
- Пазолини, Пьер Паоло (Pasolini Pier Paolo) 38
- Палестрина, Джованни Пьерлуиджи (Palestrina Giovanni Pierluigi) 183
- Папини, Джованни (Papini Giovanni) 38
- Паскаль, Блез (Pascal Blaise) 112, 193, 233
- Пейтер, Уолтер (Pater Walter) 59, 89, 119, 229, 261, 269–271
- Пеладан, Жозеф (Péladan Joseph) 37
- Пенсон, Жан-Клод (Pinson Jean-Claude) 249
- Пеньо, Колетт (Peignot Colette) 263
- Петроний (Pétrone) 38
- Пикабия, Франсис (Picabia Francis) 56
- Пир, Франсис (Pire Francis) 71
- Платон (Platon) 5, 31, 70, 93, 94, 133, 160, 197, 198, 205, 253, 271

- Плотин (Plotin) 160
- По, Эдгар Аллан (Poe Edgar Allan) 38, 210, 213, 218
- Праз, Марио (Praz Mario) 37–39, 48, 134, 235, 242
- Протагор (Protagoras) 197, 199
- Пруст, Марсель (Proust Marcel) 88, 90, 118, 222, 231
- Пушкин, Александр Сергеевич 38
- Рабле, Франсуа (Rabelais François) 38
- Радиге, Реймон (Radiguet Raymond) 231
- Рассел, Бертран (Russell Bertrand) 204
- Рашильд (Маргерит Эймери) (Rachilde, dit (Marguerite Eumery)) 231
- Рембо, Артюр (Rimbaud Arthur) 231
- Ренан, Эрнест (Renan Ernest) 133
- Рёскин, Джон (Ruskin John) 229, 261, 269–271
- Рид, Лу (Reed Lou) 58
- Рикёр, Поль (Ricoeur Paul) 107
- Рильке, Райнер Мария (Rilke Rainer Maria) 50, 156, 267
- Роллина, Морис (Rollinat Maurice) 37, 231
- Ропс, Фелисьен (Rops Félicien) 37, 101, 260
- Росс, Роберт (Ross Robert) 60, 226
- Россетти, Данте Габриэль (Rossetti Dante Gabriel) 60, 260–262
- Россетти, Кристина (Rossetti Cristina) 229
- Рот, Йозеф (Roth Joseph) 187
- Руссо, Жан-Жак (Rousseau Jean-Jacques) 169, 249
- Рэ, Жиль де (Rais Gilles de) 269
- Рэдклифф, Анна (Radcliffe Ann) 38
- Рэй, Мэн (Ray Man) 57
- Рюккерт, Фридрих Иоганн Михаэль (Rückert Friedrich Johann Michael) 80
- Сад, Донасьен Альфонс Франсуа де (Sade, Donatien Alphonse François de) 230, 269
- Саймондс, Джон Эддингтон (Symonds John Addington) 269
- Саллюстий (Salluste) 221
- Санд, Жорж (Sand George) 213, 220
- Сартр, Жан-Поль (Sartre Jean-Paul) 11, 14, 25, 44–49, 78, 87, 116, 205, 213, 243, 252, 255–257, 263, 275
- Сатана (Satan) 38, 40, 41, 85, 195, 258, 275, 276, 278
- Сведенборг, Эммануэль (Swedenborg Emmanuel) 100
- Свифт, Джонатан (Swift Jonathan) 38
- Сенека (Sénèque) 194
- Сент-Аман, Марк-Антуан Жирар (Saint-Amant Marc-Antoine Girard) 41
- Сервантес, Мигель де (Cervantes Miguel de) 38
- Серр, Мишель (Serres Michel) 169
- Скараффия, Джузеппе (Scaraffia Giuseppe) 209
- Скарпетта, Ги (Scarpetta Guy) 254

- Сойшер, Жак (Sojcher Jacques) 158, 170, 173
- Сократ (Socrate) 99, 194, 197
- Сомвиль, Пьер (Somville Pierre) 69, 71
- Соссюр, Фердинанд де (Saussure Ferdinand de) 50
- Спенсер, Эдмунд (Spencer Edmund) 38
- Спиноза, Барух (Spinoza Baruch) 130
- Сталь, Жермена Неккер (г-жа де) (Staël Germaine Necker (Mme de) 213
- Стендаль (Пьер Бейль) (Stendhal (Pierre Beyle)) 184, 213, 214, 217, 220, 231
- Стивенсон, Роберт Луис Бэлфур (Stevenson Robert Louis Balfour) 38
- Стокер, Брэм (Stoker Bram) 39
- Стриндберг, Август (Strindberg August) 100
- Стэнтон, Донна (Stanton Donna) 15
- Суинберн, Элджернон Чарльз (Swinburne Algernon Charles) 37, 89, 229
- Сю, Эжен (Sue Eugène) 231
- Таминио, Жак (Taniniaux Jacques) 68
- Тик, Людвиг (Tieck Ludwig) 139
- Тиллих, Пауль (Tillich Paul) 72
- Тодоров, Цветан (Todorov Tsvetan) 50, 51, 125, 139, 202
- Токвиль, Шарль Алексис Клерель де (Tocqueville Charles Alexis Clérel de) 239
- Тринон, Аделен (Trinon Hadelin) 71
- Тцара, Тристан (Tzara Tristan) 57
- Тьеполо, Джамбаттиста (Tiepolo Giambattista) 70
- Тэн, Ипполит (Taine Hippolyte) 184
- Уайльд, Оскар (Wilde Oscar) 12, 13, 23, 24, 26, 27, 35, 38, 39, 41–43, 45, 48–52, 59–61, 86, 89, 100, 102, 118–125, 127–137, 142, 143, 147, 148, 153, 187, 189, 192, 194–197, 200, 202, 204–213, 223, 225–227, 229, 231, 236–238, 243–245, 247, 254, 257, 258, 265–275, 278
- Уайтхед, Альфред Норт (Whitehead Alfred North) 204
- Уистлер, Джеймс Мак Нейл (Whistler James Mac Neil) 211
- Уолпол, Горацио (Walpole Horace) 38
- Уорхол, Энди (Warhol Andy) 58
- Фаварден, Патрик (Favardin Patrick) 25, 64
- Фараго, Франс (Farago France) 72, 84–86, 90–92
- Ферней, Фредерик (Ferney Frédéric) 269
- Ферри, Люк (Ferry Luc) 47, 173–180
- Филеб (Philèbe) 197
- Фихте, Иоганн Готлиб (Fichte Johann Gottlieb) 80

- Флобер, Гюстав (Flaubert Gustave) 184, 213, 231, 256
- Фоккруль, Бернар (Focroulle Bernard) 139
- Фома Аквинский (Thomas d'Aquin) 160, 253
- Фрейд, Зигмунд (Freud Sigmund) 35, 119, 156, 168
- Фромантен, Эжен (Fromentin Eugène) 213, 217, 231
- Фуко, Мишель (Foucault, Michel) 29, 47
- Хаар, Мишель (Haar Michel) 158, 169
- Хабермас, Юрген (Habermas Jürgen) 63
- Хайдеггер, Мартин (Heidegger Martin) 30–34, 68, 88, 152–155, 159, 163, 223, 252, 255, 275
- Хант, Уильям Холмен (Hunt William Holman) 260
- Хименес, Марк (Jimenez Marc) 69
- Холланд, Мерлин (Holland Merlin) 134
- Хоркхаймер, Макс (Horkheimer Max) 63
- Хого, Генрих Густав (Hotho Heinrich Gustav) 81, 88
- Хьютон, Филип (Houghton Philip) 212
- Хюльзенбек, Рихард (Huelsenbeck Richard) 56
- Цвейг, Стефан (Zweig Stefan) 151, 187–194, 268, 269
- Цветаева, Марина Ивановна 50
- Цезарь, Юлий (César Jules) 220, 221, 236
- Цицерон (Cicéron) 221
- Чаттертон, Томас (Chatterton Thomas) 134
- Чосер, Джефффри (Chaucer Geoffrey) 38
- Шамфор, Никола де (Chamfort Nicolas de) 87**
- Шатобриан, Франсуа Рене де (Chateaubriand François-René de) 213, 219, 220, 222, 231, 236, 239, 240**
- Швиттерс, Курт (Schwitters Kurt) 56**
- Шекспир, Уильям (Shakespeare William) 38, 130, 223**
- Шелер, Макс (Scheler Max) 52, 223**
- Шелли, Перси Биши (Shelley Percy Bysshe) 89, 230**
- Шеллинг, Фридрих Вильгельм Йозеф фон (Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von) 53, 66, 72, 78, 80, 139**
- Шёнберг, Арнольд (Schönberg Arnold) 64**
- Шеридан, Ричард Бринсли Батлер (Sheridan Richard Brinsley Butler) 16, 89, 214, 229**
- Шиле, Эгон (Schiele Egon) 260**
- Шиллер, Фридрих фон (Schiller Friedrich) 53, 67, 68, 78, 80, 96, 139, 184**
- Шлегель, Август Вильгельм фон (Schlegel August Wilhelm von) 139**

- Шлегель, Фридрих фон (Schlegel Friedrich von) 7
- Шнитцлер, Артур (Schnitzler Arthur) 187
- Шопен, Фредерик (Chopin Frédéric) 183, 213
- Шопенгауэр, Артур (Schopenhauer Arthur) 5, 6, 34, 52, 121, 125, 126, 153, 159, 160, 181, 186, 265
- Штраус, Рихард (Strauss Richard) 147
- Шуберт, Франц (Schubert Franz) 183
- Шуман, Роберт (Schumann Robert) 183
- Эделин, Фрэнсис (Edeline Francis) 71
- Элман, Ричард (Ellmann Richard) 24, 269
- Эмерсон, Ральф Уолдо (Emerson Ralph Waldo) 211
- Эниш Натали (Heinich Nathalie) 246–248
- Энтховен, Жан-Поль (Enthoven Jean-Paul) 263
- Эпиктет (Épicète) 194
- Эпикур (Épicure) 120, 194
- Эразм Роттердамский (Érasme de Rotterdam) 38
- Эрнст, Макс (Ernst Max) 56
- Эскубас, Элиана (Escoubas Éliane) 64
- Юм, Дэвид (Hume David) 230
- Юнг, Карл Густав (Jung Carl Gustav) 119
- Юнгер, Эрнст (Jünger Ernst) 223
- Янкелевич, Владимир (Jankélévitch Vladimir) 147
- Ясперс, Карл (Jaspers Karl) 116, 143

# Содержание

<b>Материализация духа. К публикации на русском языке книги Д. Шиффера «Философия дендизма» .....</b>	<b>5</b>
---	----------

## ВВЕДЕНИЕ

<b>Определение темы .....</b>	<b>21</b>
-------------------------------	-----------

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

<b>Следствие «смерти Бога», или Сумерки зла .....</b>	<b>29</b>
---	-----------

1. Смерть Бога ..... 29
2. Нигилизм ..... 33
3. Черный романтизм ..... 36
4. Двойное просительство ..... 40
5. Одухотворение тела и материализация души ..... 43
6. Чувство абсолютного ..... 50
7. Художественное тело ..... 54

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

<b>Кьеркегор. От эстетического к религиозному .....</b>	<b>63</b>
---	-----------

1. Построение эстетики ..... 63
2. *Мимесис*, или Парадоксальный примат эстета над художником ..... 69
3. Теория трех стадий: качественная диалектика ..... 73
4. Эстетический гений ..... 77
5. Музыкальная эротика «Дон Жуана»: Моцарт глазами Кьеркегора ..... 82
6. Миф «Дон Жуана» Моцарта: желание и темпоральность ..... 88

7. Дон Жуан, Фауст и Йоханнес: дух обольщения .....	94
8. Феноменология Эроса .....	99
9. От разочарования к аморальности: цинизм, ложь, внешность и индивидуализм .....	115
Аморальная эстетика цинизма .....	115
Пороки и добродетели лжи .....	122
От мира как воли и представления (Шопенгауэр) к миру как воле и видимости (Ницше) .....	125
Казуистика индивидуализма .....	129
10. Релятивизм эстетического суждения: критика Канта Кьеркегором .....	138
11. Трансцендентность ностальгии, или Христианский Дон Жуан .....	143

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

### **Ницше. От религиозного к эстетическому .....**

**151**

1. Сущность нигилизма: три его исторических момента и его сущностная двойственность .....	151
2. <i>Ecce Homo Aestheticus</i> .....	154
3. Философ-художник .....	157
4. Аполлон и Дионис, или Парадоксальная земная доктрина спасения .....	162
5. Физиология искусства: теория аффектов у истоков человеческого языка .....	166
6. Большой стиль: эстетика истины и этика величия, или Спиритуализация страстей .....	172
Эстетика Ницше с точки зрения теории .....	173
Эстетика Ницше с точки зрения практики .....	175
Эстетика Ницше с точки зрения сотериологии .....	179
7. Эпикурейский гедонизм и стоическая аскеза: когда эстетика как атеистическая мистика принимает экзистенциальную эстафету у этики .....	180
8. Двойной портрет: от гиперборейского индивидуалиста к Дон Жуану познания .....	186

9. Софистика языка и несуществование Бога .....	195
10. Парадоксы и афоризмы: от номинализма к экзистенциализму .....	201
11. Маска иронии, или Искусство секрета .....	206
12. От денди к денди: братья по душам (малая антология дендизма) .....	213

## ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

<b>Уайльд и Бодлер. Метафизика дендизма .....</b>	<b>229</b>
1. Генеалогия денди .....	229
2. Сущность дендизма .....	236
3. Денди как эстетизация самости: живое произведение искусства .....	245
4. «Похвала косметике» .....	248
5. Парадоксальная эстетика исчезновения, или Кажимость как возвышенное небытие бытия ...	255
6. Сакрализация Эроса .....	259
7. Духовное тело .....	266
8. Смысл трансцендентности ( <i>трансасцендентность</i> <i>и трансдесцендентность</i> ) .....	274
<b>Именной указатель .....</b>	<b>280</b>



*Научное издание*

Даниэль Сальваторе Шиффер

**Философия дендизма**

Перевод с французского

Редактор *Л.Б. Комиссарова*

Оформление художника *О.И. Лабузовой*

Корректор *Т.А. Феоктистова*

Оригинал-макет подготовлен *С.В. Киселевой*

Подписано в печать 11.07.2011

Формат 84 x 108/32

Бумага офсетная № 1. Усл.-печ. л. 15,54

Тираж 1700 экз. Заказ 111673

---

Издательство гуманитарной литературы  
119049, Москва, ул. Крымский вал, 8

---

Отпечатано в типографии «Август Борг»  
121099, Москва, Шубинский пер., 5