
Д. Е. ЯКОВЛЕВ

ПУТИ ЭСТЕТИЗМА

В последнее десятилетие явно усилился интерес к европейской и отечественной декадентской культуре конца XIX столетия. Это обусловлено и тем, что мы опять на грани веков, и тем, что труды символистов, теософов, эстетов и адептов прочих упаднических школ были у нас долгое время под запретом.

Среди декадентских течений заметное место принадлежало эстетизму, о котором мы сегодня знаем совсем немного. Тем не менее слова «эстет» и «эстетизм» употребляются довольно часто как в обыденной речи, так и в научном лексиконе. К тому же современные исследователи постмодернизма вполне справедливо отмечают: «Несколько неожиданно оказывается, что главные творцы ПОСТ-культуры — н е о э с т е т ы в высшей степени и полной мере»¹. Всё правильно, только насколько это неожиданно — можно спорить.

Кто же такой эстет, что такое эстетизм и каковы его философские основания? Один из прославленных знатоков декадентства Филип Жуллиан в книге «Эстеты и чародеи» пишет: «В конце XIX века появился новый для Европы персонаж (он уже давно существовал в Китае) эстета, ревнителя прекрасного, который часто не умеет творить сам, но может задумать фон или задать тон. Тем не менее, в отличие от любителя, он стремится участвовать в художественном творчестве, вдохновляет определенную среду, связывает различные художественные понятия. У эстетов

¹ Бычков В. В., Бычкова Л. С. XX век: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. 2000. № 3. С. 83.

нет родины, другого идеала, кроме Прекрасного, иного врага, чем уродливое и глупое»².

В данном определении, во многом верном, отмечается только одна из существенных граней эстетизма – эстет рассматривается исключительно в связи с художественным творчеством. Здесь основной сферой его интересов определено искусство, прекрасное в искусстве. Безусловно, для эстетизма характерно преклонение перед Прекрасным, и преимущественно в искусстве, однако не только в нём находили эстеты красоту. Более емкое определение даёт П. П. Гайденко в своей книге «Трагедия эстетизма»: «Основные моменты, определяющие... феномен эстетизма... сводятся к признанию красоты высшим благом и высшей истиной, а наслаждение красотой – высшим жизненным принципом»³.

Гайденко правильно отмечает, что основой эстетизма является именно наслаждение красотой и поэтому всякое художественное творчество отступает на второй план. Эстет – это потребитель и защитник прекрасного. Вот главная его характеристика.

Вышеприведённое определение Жуллиана ценно тем, что в нём, хотя и в скобках, указывается на древнее восточное происхождение эстетизма. В средневековом Китае, Японии и других странах Дальнего Востока эстетизм был весьма существенной характеристикой духовной культуры.

Можно говорить о причастности к эстетизму и античной культуры, и культуры Возрождения, и маньеризма, а также последующих эпох. Но во всех этих случаях эстетизм был только моментом. Его значение в разные времена было то большим, то меньшим – эстетизмом в строгом значении слова является только приравнивание смысла жизни к наслаждению красотой.

Порой об эстетизме вспоминают, когда обращаются к таким именам, как Ш. Гюисманс, О. Уайльд, М. Кузмин или В. Набоков. Среди художников к эстетам часто причисляют

² Jullian Ph. *Esthètes et Magiciens*. Paris, 1969. P. 30

³ Гайденко П. П. *Трагедия эстетизма*. М., 1970. С. 142.

О. Бердсли, Г. Климта, прерафаэлитов, мирискусников. Однако большинство исследователей сходятся в том, что своего расцвета эстетизм достиг в викторианской Англии.

Первым, кто достаточно связно изложил концепцию эстетизма, был оксфордский профессор литературы Уолтер Пейтер (В. Патер). Он в основном занимался разработкой эстетской философии жизни. Чисто теоретических вопросов Пейтер старался избегать. «Красота, – полагает он, – как почти весь человеческий чувственный опыт, есть нечто относительное, поэтому определение её тем менее имеет смысла и интереса, чем оно абстрактнее»⁴.

Красота для Пейтера есть переживание совершенно конкретного и временного. Таким образом, одно из самых важных эстетических понятий остаётся не определённым. Старания Платона, Аристотеля и всех тех, кто шёл за ними, пытаясь дать дефиницию прекрасного, признаются тщетными. Точно такую же позицию заняли в XIX веке позитивисты, объявив метафизику своим главным врагом. Здесь эстетизм и позитивизм парадоксальным образом сходятся. «Важно не то, – утверждает основоположник английского эстетизма, – чтобы критик давал нам правильное абстрактное определение красоты, но чтобы ему был присущ известный темперамент: способность глубоко трогаться красивыми вещами»⁵. Критик в таком случае перестаёт быть теоретиком, он уподобляется художнику. Теперь его задача – передать другим как можно точнее и выразительнее свои впечатления от тех или иных проявлений прекрасного. Надо специально отметить, что проблема художественной критики была одной из самых важных для всего эстетизма.

Уолтер Пейтер заложил фундамент английского эстетизма, утверждая, что переживание прекрасного само по себе может придать значение человеческой жизни. Порой у Пейтера проскальзывает мысль о том, что жизнь могут

⁴ Патер У. Ренессанс. М., 1912. С. 5.

⁵ Там же. С. 7.

наполнить смыслом не только красота, но и стремление к самым разнообразным сильным переживаниям, лишённым всякого нравственного наполнения.

Оскар Уайльд назвал Пейтера создателем нового гедонизма. Страсть, переживание, впечатление стали основными ценностями европейского эстетизма. В этом крылась определённая опасность, так как удержаться в границах утончённого, изысканного и изящного при стремлении к сильным переживаниям довольно сложно. Тут необходимы чувство меры и недюжинная сила воли, чтобы остановиться перед опасностью деградации и потерей всяких ограничений.

Один из ведущих современных исследователей эстетизма Йан Смолл отмечает, что эстетизм начинается с «утверждения идеала переживания прекрасного ради самого прекрасного, а завершением его развития оказывается декаданс, лозунг которого – переживание ради переживания»⁶. Имеется в виду любое переживание без каких-либо оговорок. Утрата всякой меры, бесспорно, является показателем упадка. Однако в эстетизме XIX столетия чаще всего наибольшее предпочтение отдаётся именно искусству как наиболее безопасной и возвышенной области.

Путь от эстетизма через полный декаданс к гибели прошёл герой романа О. Уайльда Дориан Грей. Начал он с преклонения перед юностью и красотой, затем стал искателем острых ощущений, часто совершенно чуждых изысканности и красоты, а закончил убийством друга, а затем и самоубийством. Судьба самого Уайльда тоже была печальной.

Обращаясь к проблеме метода художественного творчества, Пейтер утверждает, что художник должен искать и выражать в своём искусстве то, чего в мире нет «в достаточной мере или нет вовсе»⁷. Исходным материалом для творчества полагается действительность, но она должна быть кардинально преобразована, и главным в искусстве,

⁶ The Aesthetes. A Sourcebook. London. 1979. P. 12.

⁷ Патер У. Воображаемые портреты. М., 1908. С. 33.

согласно Пейтеру, должно быть личное переживание художника, его отношение к переживаемому, его интерпретация. Тут Пейтер оказывается почти теоретиком импрессионизма⁸. Произведение искусства, полагает он, создаётся художником прежде всего для себя как удовлетворение и исполнение его собственных потребностей.

В своих книгах Уолтер Пейтер часто рассматривает искусство вне его связей с жизнью. В пейтеровской трактовке искусства намечается формальный подход, который ляжет в основу модернистской эстетики XX века. Так, основоположник английского эстетизма решает, что к живописному полотну нельзя подходить с позиций оценки его идейного содержания, научной оценки, вообще – рассудочно. «Люди, – пишет он, – всё время не замечают, в чём дело – именно, что живописный элемент картины, независимо от каких бы то ни было поэтических или идейных придатков, покоится исключительно на изобразительной или творческой трактовке красок и линий. Это единственный залог неподдельного художественного дарования»⁹. И далее: «В чувственной радости, независимо от какого бы то ни было поэтического или научного замысла, и заключается истинная цель художника...»¹⁰ Последний тезис весьма существен для эстетов. Ведь традиционно, со времён Аристотеля, эстетическое переживание считалось умной эмоцией, синтезом рационального и эмоционального. Здесь же явный отказ от признания разумности эстетического и низведение его до уровня голой чувственности.

Последовательный и принципиальный сенсуализм английского эстета основывается на философии субъективно-идеализма. Так, Уолтер Пейтер утверждает: «Опыт, уже заранее сведённый к группе впечатлений, огорожен для каждого из нас толстой стеной личности, через которую до нас не может донестись реальный голос, да и от нас не мо-

⁸ См.: Андреев Л. Г. Импрессионизм. М., 1980. С. 186.

⁹ Патер У. Воображаемые портреты. Ребёнок в доме. М., 1908. С. 105.

¹⁰ Патер У. Ренессанс. М., 1912. С. 107.

жет проникнуть в то «вне», о котором мы лишь строим догадки»¹¹.

Для того чтобы понять, что такое эстетизм конца XIX столетия, лучше обращаться всё же не к Пейтеру, а к Оскару Уайльду. Пейтера знали плохо; Уайльд был очень популярен не только на родине, но и во Франции, а также в США, куда он ездил с лекциями. В начале XX века Уайльд прославился и в России; здесь его причисляли к символистам.

Самое сильное влияние на Уайльда оказали Пейтер и английские романтики. Многим обязан он Джону Рёскину и Уильяму Моррису. Из французов им были любимы Гюисманс, Бальзак, Готье, Бодлер... С уважением Уайльд относился к русским писателям Тургеневу и Достоевскому.

Общефилософская позиция Уайльда ясна. Он пишет: «Если рассматривать природу как совокупность явлений, лежащих вне человека, то люди в ней открывают лишь то, что они сами в неё привносят. У неё нет собственных замыслов»¹². Мало кто из писателей и художников интересующего нас круга столь чётко решает центральный вопрос философии. Уайльд, как и Пейтер, – последовательный идеалист, склонный к агностицизму.

Благодаря такой оценке действительность оказывается эстетически бедной. Только сознание человека привносит в природу и общество эстетические и иные ценности. Все это немало напоминает кантовский априоризм.

По Уайльду, действительность (в обыденном смысле слова) хотя и может служить источником творчества, но этого крайне мало для искусства. Решающее значение тут приобретают условность и фантазия. Наиболее интересным и плодотворным явлением в истории европейского искусства и литературы Уайльд считает романтизм, а наиболее несовершенным – реализм (и натурализм). Между ними английский писатель ставит знак равенства.

¹¹ Патер У. Ренессанс. М., 1912. С. 190.

¹² Уайльд О. Полн. собр. соч. СПб., 1912. Т. 4. С. 169.

Раз действительность почти ничего не значит для искусства, то каким же образом оно существует и развивается? Откуда оно черпает сюжеты, образы, своё содержание? На эти вопросы у Оскара Уайльда есть ответ: «В уродливый и рассудочный век искусствам приходится заимствовать сюжеты не из жизни, а друг у друга»¹³. Таким образом, возникает некая сфера, в которой обитает только искусство, и главной её характеристикой становится ненатуральность, искусственность, удалённость от действительности. Это и есть искусство для искусства.

Процесс заимствования одними видами искусства у других тем и сюжетов всегда имел место, но когда эта тенденция абсолютизируется, содержание искусства основательно сужается и обедняется. Тем не менее и такая методология даёт положительные результаты: иные произведения эстетов вошли в сокровищницу мировой культуры.

Если действительность почти непригодна для искусства, если искусствам приходится обращаться друг к другу за сюжетами и темами, то художнику ничего не остаётся, как стать художественным критиком, так как базой для его творчества выступают уже созданные произведения. Критика в данном случае понимается как существенная часть творческого духа.

Эстетика Уайльда строится следующим образом. Действительность эстетически обесценивается, искусство замыкается на себя, а художник становится критиком, который «рассматривает произведение искусства исключительно как исходную точку для нового созидания»¹⁴. Сам О. Уайльд, безусловно, является критиком-художником. Создавая «Портрет Дориана Грея», он опирался на уже существующие литературные произведения. Среди них: «Шагреновая кожа» Бальзака, «Мельмот-скиталец» Ч. Метьюрина, «Необычайная история доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона, «Наоборот» Гюисманса. Не

¹³ Уайльд О. Полн. собр. соч. СПб., 1912. Т. 3. С. 198.

¹⁴ Там же. С. 233.

возникает сомнения в том, что Уайльд помнил и о «Фаусте» Гёте, где так ярко разработана тема заключения соглашения с дьяволом. Материал и впечатления были тщательно переработаны, пропущены через индивидуальность и талант Уайльда, и вот создана мрачная сказка о магическом портрете и его несчастном обладателе.

Кульť воображения, сказочности, неестественности приводит Уайльда к шокирующим выводам: он решает, что искусство обязано лгать. Он пишет: «Одной из главных причин, объясняющих на удивление пресный колорит современной литературы в большинстве её образцов, вне всякого сомнения, является упадок Лжи как искусства, как науки и как общественного развлечения»¹⁵.

Ложь, ирония, фантазия, притворство – эти понятия хорошо характеризуют эстетское отношение к жизни и к искусству. Но это не пошлое и корыстное лганье, это красивость и стильность, которые самоценны. Художник обязан лгать не ради обмана, а ради Красоты, она оправдывает всё.

Одной из составных частей эстетизма является гедонистическая этика. Начало новому гедонизму было положено У. Пейтером. Уайльд почти дословно повторяет слова своего учителя: «Конечно, гедонизм этот будет прибегать к услугам интеллекта, но никакими теориями или учениями не станет подменять многообразный опыт страстей... Гедонизм научит людей во всей полноте переживать каждое мгновение жизни»¹⁶. В таком гедонизме, пожалуй, нет ничего упаднического или аморального, но, как уже было отмечено, удержаться на этих позициях довольно сложно. Сам Уайльд не останавливается на перечисленных выше принципах нового гедонизма, в конце концов он признаёт полную свободу субъекта и его право нарушать любые моральные запреты.

Эстетическое и этическое, художественное и нравственное в эстетском гедонизме Уайльда совершенно независимы. «Нет существенного несоответствия между пре-

¹⁵ Уайльд О. Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 220–221.

¹⁶ Уайльд О. Избр. произв.: В 2 т. Т. 1. М., 1960. С. 51.

ступлением и культурностью»¹⁷, – утверждает он. В литературных произведениях Уайльда так и выходит: убийцы Дориан Грей и Артур Севил весьма культурные, образованные люди, да к тому же и обаятельные.

Парадоксальным образом стремление соединить жизнь с искусством путём подгонки жизни под искусство приводит к смешиванию этики и эстетики. Но мы же знаем, что эстетизм строго разделяет области этического и эстетического! Дело в том, что такой разрыв невозможен. Если искусство не желает быть моральным, то оно становится «внеморальным» или аморальным. В сущности, «внеморальное» искусство тоже невозможно, так как отрицание определённой морали с необходимостью подразумевает её замену другой моралью.

Эстет считает себя избранным, отличающимся от прочих; он тонкий ценитель красоты и её защитник. Ощущение избранности, инаковости порождает неординарные принципы поведения, новые моральные нормы, базирующиеся на эстетических ценностях.

В ненависти Уайльда к викторианскому морализму надо отметить и положительную сторону, ибо освобождение искусства из-под ига дидактизма необходимо для раскрытия его эстетической сущности. Закономерный процесс самоотделения искусства от иных форм духовной деятельности у неоромантиков достигает первой зрелости, а завершается на наших глазах в новом тысячелетии.

Философия эстетизма формировалась параллельно в разных странах. Взгляды Уайльда и Ф. Ницше служат удивительным примером конгениальности в данной области. Так, Томас Манн отмечал: «Нельзя не поразиться близким сходством ряда суждений Ницше с теми выпадами против морали, отнюдь не только эффектными, которые примерно в то же время шокировали и веселили читателей английского эстета Оскара Уайльда»¹⁸. Сходство разительно!

¹⁷ Уайльд О. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 206.

¹⁸ Манн Т. Художник и общество. Статьи и письма. М., 1986. С. 178.

Ницше и Уайльд очерчивают границы европейского эстетизма, каким он был в конце века. Границы, внутри которых заключено богатое разнообразие вариантов. Это разнообразие продолжает реализовываться и сегодня и далеко ещё не исчерпано.

Пожалуй, именно моральный критицизм был той общей тенденцией той эпохи, на которой произрастали многие новые теории. Причём критика буржуазной морали могла превращаться в критику морали как таковой. Фридрих Ницше утверждал: «Доныне дозволялось искать красоту лишь в нравственно добром. Это в достаточной мере объясняет, почему так мало нашли и так много времени потратили на поиски воображаемых дряблых красот. Но так же верно, что во зле заключены сотни видов красоты, и многие ещё не открыты»¹⁹. Для Дориана Грея, а возможно и для его создателя О. Уайльда, зло порой было лишь одним из средств осуществления того, что он считал красотой жизни.

Эстетизм располагает искусство и красоту по ту сторону добра и зла, снимая с художественного творчества ответственность за побочные возможные последствия внеэстетического характера. Нас в данном случае интересует не имморализм Ницше или Уайльда, а та тенденция эстетизма, которая пытается замкнуть искусство само на себя, – «искусство для искусства». Именно эта идея неоромантиков оказалась наиболее живучей и приемлемой как для художников-модернистов, теоретиков структурализма, так и для адептов постмодернизма.

Проповедь художественного формализма была начата романтиками и нашла концептуальное завершение, пройдя через эстетизм, в манифестах модернистов. Со всей ясностью этот факт был осознан только тогда, когда на эстетику раннего модернизма взглянули через полстолетия временной дистанции, спокойно сопоставив прозрения авангардистов с эстетическими исканиями Ницше, Уайльда и других неоромантиков. На грани третьего тысячелетия мы всё ча-

¹⁹ Ницше Ф. Генеалогия морали. СПб., 1908.

ще обнаруживаем истоки всех основных постулатов современности в культуре XIX века, который становится благодаря этому ближе и понятнее.

Вряд ли стоит спорить с тем, что структуралистская эстетика, рассматривающая искусство как самостоятельную и замкнутую сферу, продолжает идеи неоромантиков. Внутренние закономерности построения и бытия художественного произведения трактуются структуралистами вполне в духе герметического эстетизма, и позитивистские поползновения структуралистов не могут помешать достаточно ясно различить их связь с концепциями, позитивизму, казалось бы, противоположными.

Здесь стоит отметить совпадения между О. Уайльдом и Роланом Бартом, который полагает, что «литературный критик не должен заниматься поиском внутреннего смысла или тайны произведения. Ему следует, подобно писателю, работать над языком. Критика перестает быть интерпретацией и оценкой художественного произведения и сама становится творчеством. Анализируемое произведение служит лишь исходным толчком, поводом для структурного анализа, целью и горизонтом которого является язык»²⁰. Чем не «критик-художник» эстетов?

Заветы Ф. Ницше и О. Уайльда оказались близки не только модернистам и структуралистам, но и постмодернистам. «Любопытно, — отмечает Вольфганг Вельш, — что Ницше, который и в позитивном, и в негативном отношении выставляется родоначальником постмодерна, и вправду с самого начала стоит за этим термином»²¹.

У эстетов постмодернисты переняли эклектизм (в качестве одного из приёмов), который, к примеру, прекрасно воплощён в «Имени розы» Умберто Эко или в новой вашингтонской архитектуре, особенно в зданиях, спроектированных Грэмом Гандом. Многословное цитирование разнообразных источников благодаря новым и тонким

²⁰ История эстетической мысли: В 6 т. Т. 5. М., 1990. С. 218.

²¹ Вельш В. Постмодерн. Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. 1992. № 1. С. 112.

сопоставлениям создаёт новое настроение, часто проникнутое иронией.

Эстетизм учит, что не искусство должно подражать жизни, а жизнь обязана равняться на искусство, по возможности приближаясь к идеалу. Такое желание средствами искусства изменить, облагородить жизнь соответственно вызвало ответное движение жизни к искусству. Рёскин утверждал, что жизнь без труда есть воровство, а труд без искусства – скотство! Ему вторили и Уильям Моррис, и Оскар Уайльд, и множество других неоромантиков во всех странах Европы. Таким образом, на рубеже веков происходила явная театрализация поведения и быта неоромантиков. Игра стала определять не только характер художественной культуры, но и стиль жизни её создателей. В России всё это проявилось не менее ярко, нежели во Франции или Англии.

Сделать из своей жизни поэму – сверхзадача, которую ставили перед собой неоромантики. Поэт В. Ходасевич объясняет это так: «Символисты прежде всего не хотели отделять писателя от человека, литературную биографию от личной. Символизм не хотел быть только художественной школой, литературным течением. Всё время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невыполнимая правда... Символизм упорно искал в своей среде героя, который сумел бы слить жизнь и творчество воедино»²².

Отметив, что символизм и эстетизм – течения неоромантизма и имеют очень много сходных черт, здесь стоит указать и на различия. От символизма эстетизм отличается пристрастием к чувственным наслаждениям. Эстетизм есть разновидность гедонизма, с претензией на утонченность и изысканность. Отсюда проистекает, несмотря на настойчиво декларируемый философский идеализм эстетов, их весьма приземлённый эмпиризм. Символизм же устремлён в области нездешнего, бестелесного и бесконечного. Он тяготеет к христианству (католическому чаще всего), а эс-

²² Ходасевич В. Конец Ренаты: Сб. Русский эрос и философия любви в России. М., 1991. С. 338.

теты скорее язычники, чем христиане. Можно утверждать, что символизм и эстетизм являют спиритуалистическую и сенсуалистическую крайности неоромантизма конца XIX–начала XX века.

На пути соединения жизни и искусства были бесспорные достижения, но были и теневые стороны. Так, с обыденной точки зрения, подобное соединение часто воспринимается как аномалия, как нечто неестественное. Излишне манерная речь и жестикация, шокирующий костюм, наркотики, спиритизм и нередко однополая любовь – на грани веков всё это было знаками избранности и порождало снобизм в эстетской среде.

В 1830 году французский поэт и писатель Теофиль Готье появился на одной из премьер в Комеди Франсез в ярко-красном жилете. Потом он писал: «Мои книги, мои стихи, мои путешествия – всё забудется, помнить будут только мой красный жилет»²³. Он ошибся, но стоит отметить, насколько важным для Готье было шокировать публику своим костюмом. Другой французский поэт, предтеча символизма Шарль Бодлер, красил волосы в зелёный цвет; в середине XIX века такой поступок был более чем смелым. Уже ближе к концу столетия Оскар Уайльд обращал на себя внимание публики подсолнухом, вдетым в петлицу фрака.

Томас Де Квинси, писатель-романтик, друг многих поэтов Озерной школы, книгой «Исповедь английского любителя опиума» открыл новую тему европейской литературы – наркотики. В середине 40-х годов Т. Готье публикует «Клуб любителей гашиша», а в 1860 году появляется ставший впоследствии знаменитым «Искусственный рай» Бодлера. В те времена, когда наркотики только-только начали входить в жизнь европейской богемы, их опасность для здоровья осознавалась слабо, а о нравственных последствиях тогда, видимо, и вовсе не думали.

Литературно-художественная богема, резко противопоставлявшая себя массе, искала новизны, необычности,

²³ Цит. по: Панорама искусств. М., 1990. № 13. С. 71.

остроты переживаний. Ещё одной возможностью преодоления мýрока жизни стал оккультизм в самых разнообразных его проявлениях. Магия, спиритизм и теософия привлекали неоромантиков не только в качестве колоритного материала для их художественных произведений, но и как реальные пути расширения собственных духовных горизонтов.

На рубеже веков в России появилась новая генерация литературно-художественной интеллигенции; она заметно отличалась от поколения шестидесятников не только творческими интересами и социальным положением, разительны были внешние различия. Мирискусники, голуборозовцы, символисты, акмеисты внешнеюстью и манерами усиленно подчёркивали свою светскость, уделяя серьёзное внимание костюму, облику в целом. Эту тенденцию часто называют русским дендизмом, она характерна была для людей явно западной ориентации.

Бурная театрализация жизни не могла, конечно, не увлечь дам той эпохи. В столице мирового искусства Париже, как на сцене, так и в жизни эталоном женственности считалась актриса Сара Бернар, с которой было написано немало портретов. Оскар Уайльд старательно подражал её выговору.

В российской столице блистала поэтесса Зинаида Гиппиус. То она носила исключительно белые платья, то наряжалась в мужской костюм, который ей весьма шёл. Одетой почти по-мужски ходила известная пианистка И. Миклашевская, та же склонность была у художницы Елизаветы Кругликовой. Здесь театрализация плавно перетекала в карнавал. Карнавальное поведение нашло мощное продолжение у футуристов и представителей авангарда, но это особая тема...

Отечественные приверженцы национальной идеи облачались, в противоположность эстетствующей богеме, в деревенские, а чаще в псевдодеревенские наряды. Поддёвки, шёлковые рубахи-косоворотки, сафьяновые сапожки, лапти

и прочие деревенские атрибуты активно и с удовольствием использовали Сергей Есенин, Николай Клюев, Фёдор Шляпин, Максим Горький. Уместно здесь вспомнить и последователей Льва Толстого, одетых в широкие крестьянские сборчатые блузы с пояском. Как видно, и западники, и народники в начале XX века в одинаковой степени были подвержены желанию выразить в поведении свои эстетические принципы и таким образом хотя бы отчасти преодолеть разрыв между жизнью и искусством.

Та эпоха была отмечена обострением интереса, как тогда выражались, к «проблеме пола». Прекрасное тому подтверждение бурная деятельность венского врача и психолога З. Фрейда. Вряд ли случайно в той же Вене и в то же время один из лидеров стиля модерн Густав Климт тоже увлекся исследованием, но уже средствами искусства, царства эроса. И художественное творчество, и сама жизнь многих неоромантиков подвергались эротизации.

Как самостоятельное направление в мировой культуре эстетизм принадлежит XIX веку и завершает его. После первой мировой войны он потерял прежнюю определённую, но не перестал существовать. Прозрения эстетов (и шире – неоромантиков) эпохи модерна легли в основание современного искусства и эстетики индивидуалистического толка, в основание постмодернизма.

Культ красоты, эстетский имморализм и пропаганда искусства для искусства неискоренимы; просто они обретают иные формы, находят новые пути самореализации. Имена большинства прежде прославленных эстетов почти забыты, да и само словечко «эстет» зачастую произносится с иронией.

Однако наступили времена, когда эстетизм вновь востребован, так же как символизм, стиль модерн и арт деко. У эстетизма есть собственные ответы на многие «проклятые вопросы». Он создал собственную философию неклассического типа, в которой есть онтология, гносеология, этика и эстетика. Пусть эстетская философия компилятивна и не столь глубока, как философия Шеллинга или Ницше,

которых неоромантики столь высоко ценили, – у неё собственные цели, достоинства и недостатки. Принципиальная вторичность чистого искусства (или метаискусства) – вот наиболее существенная и действенная идея эстетизма, не потерявшая актуальности в наши дни.

Для нас важно то, что эстетизм конца XIX столетия предъявил достаточно цельное и последовательное мировоззрение, имеющее древние корни, яркую историю и будущее, чреватое новыми метаморфозами на грядущих поворотах духовного развития.