

Колмыкова Е. А.,
ИГГУ, г. Измаил

КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖНИКА В КРИТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ О. УАЙЛЬДА И М. КУЗМИНА

В статье предпринимается попытка обозначить основные черты, присущие художнику, и составляющие концепцию творческой личности в литературно-критических работах О. Уайльда и М. Кузмина.

Ключевые слова: художник, концепция, художественное творчество.

У статті робиться спроба виокремити головні риси, притаманні митцю, які складають концепцію творчої особистості в літературно-критичному доробку О. Вайльда та М. Кузміна.

Ключові слова: митець, концепція, художня творчість.

In the article an attempt is made to point out the main features of the artist, which constitute the concept of a creative personality in critical and literal works of O. Wilde and M. Kuzmin.

Key words: artist, concept, creative personality.

Проблема личности художника рубежа веков вызывает неослабевающий интерес у современных исследователей. Определяющую роль концепции человека в кризисные переходные эпохи отмечал А. Панченко [5, с. 192]. Наиболее глубоко концепция личности художника Серебряного века исследована в монографии Л. Колобаевой [2]. Диссертационные исследования О. Дефье [1] и Н. Мирошниковой [4] посвящены изучению концепции художника в русской литературе начала XX века. И все же, несмотря на хорошую проработанность, данная тема оставляет простор для дальнейших поисков.

Цель данной статьи – рассмотреть концепции художника в литературно-критическом наследии О. Уайльда и М. Кузмина в компаративном аспекте. Актуальность темы продиктована отсутствием научно обобщающих работ относительно выявления литературных связей русского модерниста М. Кузмина с представителями английской эстетической критики.

Несмотря на то, что проблема личности художника является одной из ключевых в творчестве О. Уайльда и М. Кузмина, у обоих писателей нет систематизированной концепции творца в отдельно взятом произведении – основные требования к его личности разбросаны по многочисленным критическим статьям. В частности, М. Кузмин в статье “О прекрасной ясности” (1910) представил основные черты художника, а в литературно-критических статьях, характеризуя того или иного автора, он, в присущей ему “сжатой” манере, как бы вскользь, выделяет те черты, которые либо приемлет, либо не приемлет.

О. Уайльд, признавая обособленность художника, проводит между ним и публикой пропасть. В частности, в эссе “Перо, полотно и отравы” (1889) О. Уайльд пытается определить, является ли отличие художника от обывателя врожденной чертой, или это вынужденная необходимость, продиктованная потребностью в творческой реализации. Здесь возникает вопрос, что понимать под реализацией. Если это количество написанных произведений, то художник сам превращается в обывателя, результатом деятельности которого становится материальное производство. Если же это провозглашение идей, отличных от существующих моральных догм, художник сродни преступнику, преступающему ханжеские законы. Необходимо отметить, что преступление О. Уайльд понимал двояко – как совершение злодеяний или как нарушение установленных законов. Такая же двойственность характерна и для понимания английским эстетом греха – как религиозного или как социального проступка. Общие черты между преступником и художником он усматривает в оторванности от общества, самобытности и неподчинении существующим законам. По О. Уайльду, художник занимает особую нишу в социуме – отвергая моральные догмы, он повинует единственному закону – закону искусства.

Для М. Кузмина определение художника как сверхчеловека чуждо. Напротив, он убежден, что “художник, как всякий человек, а может быть, и больше, чем кто бы то ни было, должен развивать себя и свои качества, быть совестливым, свободным и любящим ...” [3, с. 364]. Таким образом, художник, в его понимании – это обычный человек, с присущими ему чувствами и качествами, не чуждый добродетели. Отличие художника от публики, по М. Кузмину, состоит в том, что он формирует ее вкус и влияет на ее духовное формирование. Однако, он должен обладать чувством ответственности перед публикой и всегда помнить о своем влиянии: “Неизвестно ... в какой области жизни осуществится ... действие и через какой промежуток времени даст росток то эмоциональное семя, которое неизбежно падает от каждого произведения искусства” [3, с. 376]. Влияние же художника заключается в том, чтобы “усиливать или пробуждать волю к жизни и приводить к приятию мира” [3, с. 376]. Отсюда следует важное качество художника – способность распознавать прекрасное – общее как для О. Уайльда, так и для М. Кузмина.

В эстетической миниатюре “Отношение костюма к живописи” (1885) О. Уайльд подчеркивает, что “настоящий художник не дожидается, пока жизнь сделают для него живописной, но постоянно видит жизнь живописною, при любых условиях ...” [6, с. 93]. Именно умение замечать прекрасное в окружающей действительности и получать от этого эстетическое удовольствие, и отличает, по мнению О. Уайльда, художника от обывателя. В эссе “Упадок лжи” (1889) в качестве примера такого художника он называет О. де Бальзака, который “созидал жизнь, а не воспроизводил ее” [6, с. 226]. Более того, истинный художник в понимании О. Уайльда, способен преобразовать мир, придавать ему новые краски.

Подобную черту мы находим и в концепции художника М. Кузмина. Особый талант художника, по мнению русского модерниста, заключен в умении “заставить любить жизнь, влить мир и бодрость в душу” [3, с. 576]. Истинный художник, по М. Кузмину, не только распознает прекрасное, но и преобразует мир, не искажая и не ломая его. В статье “Воспоминания о Н. Н. Сапунове” (1916), русский модернист по-своему трактует предназначение

ние Божьего дара, данного художнику, усматривая его в том, чтобы “умилять, радовать, смягчать, заставлять мечтать и давать знаменитую “изюминку” жизни, которая была бы слишком скучной и пресной, ничтожной и мертвой без радостного искусства и милой любви” [3, с. 455]. Именно в этих способностях и заключается высшее предназначение художника – посредством своего искусства нести красоту, гармонию и радость, считал М. Кузмин.

Настоящий художник, по мнению О. Уайльда, всегда самобытен. Называя искусство единственным истинным и наипрочайшим проявлением индивидуализма во все века, английский модернист предостерегал против того, чтобы слепо идти на поводу у общественного вкуса: “Истинный художник тот, кто всецело доверяет себе, ибо он всецело является самим собой” [6, с. 360]. По О. Уайльду, творец не должен изменять себе, иначе он превращается в заурядного ремесленника или умельца. Отсюда вытекает необходимое условие – свобода творчества, так как “... художник в одиночестве, вне всякой связи с ближними, без всякого вмешательства со стороны может создать прекрасное произведение; и если он творит не исключительно ради собственного удовольствия, тогда он не художник вовсе” (358). Мнение толпы, по О. Уайльду, ни в коем случае не должно определять характера его творчества: “Истинный художник ни в коей мере не зависит от мнения публики. Публика для него не существует. Он не будет усмирять это чудовище дурманом или задабривать елеем” [6, с. 366]. Это означает, что в процессе творчества художник поглощен только собственными импрессиями и переживаниями, он полностью абстрагируется от публики, растворяется в творчестве, получая от него наивысшее эстетическое наслаждение.

Похожий подход мы находим у М. Кузмина. Русский модернист был убежден, что художник не может приспособляться к вкусам толпы, его задача – совершенствоваться: “Никаких привычек, никаких приемов, никакой набитой руки!” [3, с. 617]. При малейшем подозрении в застое, считал М. Кузмин, художник “должен ударить в самую глубь своего духа и вызвать новый родник – или умолкнуть” [3, с. 617]. Одним из проявлений самобытности или “индивидуализма” (О. Уайльд), по М. Кузмину, является т. н. “свой глаз” – некая отличительная черта личности художника, с которой можно только родиться, которой нельзя научиться, которую можно развивать или “забросить”, но которую нельзя приобрести.

В концепциях художника и у О. Уайльда и у М. Кузмина много внимания уделяется вопросу преемственности. Как истинный эстет, на формирование взглядов которого повлияло античное искусство и искусство Китая и Японии, О. Уайльд придавал особое значение воздействию художников-предшественников. В работе “Английские поэтессы” (1888) он сетовал на то, что в погоне за новыми именами недооценивается роль традиции в литературе: “В своем стремлении отыскать новый голос, услышать свежую интонацию мы забыли, насколько прекрасным может быть возвращенное нам эхо” [6, с. 183]. В эстетической миниатюре “На лекции м-ра Уистлера в десять часов” (1885) английский эстет подчеркивает: “Художник не есть нечто изолированное, он – производное определенной среды и определенного окружения ...” [6, с. 92]. Тем самым, О. Уайльд признает влияние не только предшественников, но и современников. Это справедливо и в отношении самого О. Уайльда, испытавшего в своем творчестве влияние “проклятых поэтов”, прерафаэлитов, моралиста Дж. Рескина, эстета У. Пейтера и др.

М. Кузмин также выступал за преемственность в творчестве, не признавая художников, оторванных от своих корней. В статье “Голос поэта (Анна Радлова. “Корабли”) (1922) он писал: “В искусстве “не помнящих родства” не бывает, как бы ослепительна ни была новизна вновь появившегося художника” [3, с. 474]. М. Кузмин вновь возвращается к этой теме в 1923 г. в статье “Н. К. Рерих”: “... даже самый нелепый и взбалмошный гений не может обойтись без родословной” [3, с. 619]. По мнению писателя, каждый художник должен обладать энциклопедическими знаниями, чтобы черпать из мировой сокровищницы, с уважением относиться к предшественникам, не претендуя на собственную исключительность. Тем самым, русский модернист утверждал принцип преемственности в творчестве.

Одним из требований, предъявляемых О. Уайльдом к художнику, является наличие способности следовать законам гармонии – соблюдать соответствие между содержанием и формой произведения. В частности, в “Двух биографиях сэра Филиппа Сидни” (1886) О. Уайльд критикует произведение Саймондса за несоблюдение им лаконичности стиля и точности изображения, как того требовала цель работы, и за стремление, наоборот, “как можно красочнее выписать фон” [6, с. 130].

М. Кузмин также считал следование гармонии важнейшим условием художественного творчества. Гармония, по М. Кузмину, это соблюдение логичности замысла, “постройки” произведения, синтаксиса [3, с. 6]. В целом, по его мнению, это квинтэссенция таких качеств, как “зоркий глаз”, “верная рука”, “ясное чувство планомерности, перспективы, стройности”, помноженная на талант, а также наличие вкуса. Еще одна составляющая гармонии, по М. Кузмину, состоит в том, чтобы “искать и найти мир с собою и с миром” [3, с. 6]. Разделяя художников на тех, кто “несет людям хаос”, “недоумевающий ужас и расщепленность своего духа” и на тех, кто “дает миру свою стройность”, при равном таланте обоих предпочтение М. Кузмин отдавал вторым, так как они “выше и целительнее первых” [3, с. 5]. Характерно, что под талантом М. Кузмин понимал “умень по-своему, по-новому видеть мир, память художника, способность отличать нужное от случайного, правдоподобную выдумку” [3, с. 10]. Однако, для создания настоящего произведения искусства, одного таланта, считал М. Кузмин, недостаточно – необходимо также “знание своего матерьяла и формы и соответствия между нею и содержанием” [3, с. 10]. В этом и проявляется гармония по М. Кузмину.

Неотъемлемой чертой настоящего художника, по мнению О. Уайльда, является нравственность, проявляющаяся в способности преобразовать факты жизни по законам красоты таким образом, что “они становятся способны пробуждать сострадание и благоговение” [6, с. 311], выявляя “их подлинное этическое значение” [6, с. 311]. Таким образом, нравственность художника, согласно О. Уайльду, состоит в том, чтобы посредством произведения искусства, не навязывая никаких прописных истин, подвести читателя к скрытно присутствующим умозаключениям. Подобной точки зрения придерживался и М. Кузмин, нравственность для которого не означала этической тенденциозности или поучительности, а заключалась в способности писателя всей системой художественных средств убедить читателя в

своим нравственным кредо. Примером такого художника для М. Кузмина был А. Островский, который не говорил, что этот персонаж плохой, а этот хороший. Более того, в отрицательных типах своих персонажей он находил черты человечности, что свидетельствует о его подлинном гуманизме. Нравственность художника, по мнению М. Кузмина, заключается в способности “в звере разглядеть человека”, а не “противопоставлять ему машинку с моральными прописями” [3, с. 250]. Рассуждая о нравственной позиции художника, М. Кузмин в гуманистическом ключе решает вопрос о влиянии на читателя художественного творчества, которое “должно усиливать или пробуждать волю к жизни и приводить к приятию мира” [3, с. 376]. Художник не должен строить свое искусство на отрицании и ненависти. Этот тезис М. Кузмин подтверждает, обращаясь к творчеству А. Франса, художника-гуманиста. Прежде всего, французский писатель не давал готовых ответов, скептически относясь к человеческим страстям, желаниям, философским учениям, “правлениям империй” и “солнечным системам”: “Он ничего не взял бы на свою ответственность. Он охотно поможет разрушать, но остережется положить кирпич в новую стройку” [3, с. 410]. Подводя читателя к мысли, что “всем нам нужно повеситься, а потом видно будет” [3, с. 410], А. Франс все же оставляет место надежде, и, в результате, читатель приходит к выводу, что “вешаться от него не хочется” [3, с. 410]. Достижение такого эффекта возможно, по М. Кузмину, только благодаря особым качествам художника. С одной стороны, Ан. Франс – скептик, атеист, разрушитель. С другой же, есть в нем что-то, что “помимо человеческого ума, “все понимающего” печальной логикой”, все это “живит” [3, с. 410]. Таким образом, нравственность художника проявляется не в навязывании этических догм, а в способности донести свою мысль до читателя посредством художественного таланта.

Среди черт художника, неприемлемых для О. Уайльда, было эпигонство: “Искусство начинается лишь там, где кончается Подражание” [6, с. 446]. В статье “Двенадцатая ночь” в Оксфорде” (1866), не отрицая преемственности и отмечая необходимость изучения методов великих предшественников, О. Уайльд предостерегает от подражания их манере. В качестве объяснения своей точки зрения он приводит такое утверждение: “Манера художника по сути своей индивидуальна, метод художника абсолютно универсален. Первая есть индивидуальность, которой никто не должен подражать, второй – совершенство, к которому должны стремиться все” [6, с. 110].

Эпигонство вызывало неприятие и у М. Кузмина. В частности, осуждение слепого подражания читается в следующих строках короткого сообщения “Весы” (1910): “...чем выше, чем значительнее то, что принимается как клише, тем оскорбительнее внешняя подделка” [3, с. 40].

В работе “Воображаемые портреты” м-ра Пейтера” (1887) О. Уайльд высказывает отрицательное отношение к чистому формализму: “... во все времена лучшим стилем ... будет считаться тот, что кажется нам скорее неосознанным результатом творчества, чем порождением явно выраженных усилий к достижению совершенства ...” [6, с. 156]. Анализируя произведение Дж. Пейтера, О. Уайльд среди немногих недостатков отмечает чрезмерную сосредоточенность на отделке фразы. Здесь он близок ко взглядам Жорж Санд. В частности, в эстетической миниатюре “Письма великой женщины” (1886) О. Уайльд приводит отрывок из письма писательницы Флоберу, где она отмечала, что он слишком много внимания уделял форме: “Вы видите в форме цель, в то время как форма – всего лишь следствие. Самые удачные выражения порождены чувством ...” [6, с. 113].

Подобное же неприятие абсолютизации формы как одной из черт художника подчеркивает М. Кузмин в статье “Г. Нарбут. (По поводу посмертной выставки)” (1923). Опасность формализма, проявляющегося в чрезмерной увлеченности безупречностью формы, по мнению русского модерниста, заключается в том, что он приводит к “обездушиванию” произведения искусства. Корни такого чисто технического мастерства М. Кузмин усматривает в “канцелярском росчерке”, а не в природе или в движениях живого человека. В результате, безупречное, чистое, европейское и абсолютное “формальное мастерство большой марки”, по мнению М. Кузмина, производит впечатление мертвенности и механистичности. В статье “Крылатый гость, гербарий и экзамены” (1921) он утверждает: “Безумно думать, что есть какие-то современные формы для формы, не вызванные органической, внутренней необходимостью” [3, с. 620]. Художник, считал М. Кузмин, должен обладать способностью сначала воспринимать, предчувствовать, ясно видеть, и только потом подыскивать средства выражения. При нарушении последовательности, при приоритете формы над содержанием искусство перестает быть искусством. Поэтому, по мнению русского модерниста, “сегодняшние искания для исканий завтра устарелая ветошь” [3, с. 620]. Казалось бы, как эстет, М. Кузмин должен был бы одобрить увлечение совершенством формы. Как видим, формализм ему чужд, так как искусство для него всегда живое, динамичное, а не статичное в своей красоте: “...художники, в здравом уме и твердой памяти предпочитающие мертвое достоинство формального мастерства своему высокому и горькому жребию, – или шарлатаны, или одураченные слабые люди” [3, с. 620].

В эссе “Упадок лжи” (1989) О. Уайльд раскрывает свое негативное отношение к конъюнктурности, или стремлению художника слова писать на злобу дня с умышленной целью приобрести популярность. Устами персонажа эссе Вивизна О. Уайльд отмечает, что писатель Чарльз Рид потратил жизнь впустую, “поддавшись глупому стремлению быть как можно современнее” [6, с. 227]. Отмечая тот факт, что “публика воображает, что Искусство должно тянуться к сиюминутному и зримому, раз это притягивает к себе саму публику, а оттого сиюминутное должно составлять предмет Искусства” [6, с. 226], О. Уайльд обращает внимание на то, что отображение в произведениях злободневных проблем не добавляет им художественной ценности: “Пошлое облачение века мы принимаем за одяние Музы и вместо того, чтобы прогуливаться по рощам Аполлона, дни напролет проводим на грязных улицах и в отвратительных предместьях наших ужасающих городов” [6, с. 227]. Английский эстет подчеркивает, что целью искусства является “не просто правда, но многозначная красота” [6, с. 229]. Критикуя реализм как художественный принцип, О. Уайльд предупреждает: “...каждый художник должен избегать двух опасностей – стремления к современности формы и стремления к современности содержания” [6, с. 244]. Тем самым, английский модернист выражает свое неприятие погони за сиюминутным.

Отмечая бесперспективность и ненужность стремлений некоторых художников отображать современность, М. Кузмин подчеркивал, что в попытке угодить читателям, “несчастные авторы бросаются искать и ловить эту

несчастную современность, словно блоху, боясь пропустить момент" [3, с. 606]. Между тем, современность, понимаемая М. Кузминым как "столкновение мировоззрений, настроений, желаний, ненавистей, увлечений, мод", сама подвержена влиянию художника: "... неизвестно еще, влияла ли среда и современность на Достоевского, или наоборот. Я именно думаю, что наоборот" [3, с. 606]. В таком понимании роли художника М. Кузмин очень близок к идеям О. Уайльда. Подчеркивая, что парадокс О. Уайльда – природа подражает искусству – все-таки остается парадоксом, и "лондонские закаты не учились у Тернера", М. Кузмин отмечает, что мы "выучились видеть их глазами этого фантаста" [3, с. 606].

Как видим, концепции художника у О. Уайльда и М. Кузмина во многом схожи. Характерно, что выводя свое видение художника, оба писателя единодушны в неприятии конъюнктурности, формализма и эпигонаства. Самыми важными качествами художника они считали самобытность, гармоничность, нравственность, чувство прекрасного.

Таким образом, исследование концепций художника О. Уайльда и М. Кузмина позволяет сделать вывод, что эстетизм, столь длительное время попрекаемый за формализм, крайний индивидуализм и аморализм, в действительности не столь негативен. Более того, основные положения системы взглядов на искусство и роль художника в искусстве, содержащиеся в работах О. Уайльда и М. Кузмина, позволяют раскрыть подлинно творческое, современное и глубоко гуманистическое его содержание.

Перспектива дальнейших поисков видится в более глубоком исследовании концепции художника в контексте русской и английской литератур.

Литература:

1. Дефье О. В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века : типология, традиции, способы образного воплощения : дис. ... на соискание науч. степени д-ра филол. наук : спец. 10. 01. 01 / О. В. Дефье. М. [б. и.], 1999. – 450 с.
2. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. – М., 1990. – 330 с.
3. Кузмин М. Проза и эссеистика : В 3-х т. Т. 3 Эссеистика. Критика. – М. : "Аграф", 2000. – 768 с.
4. Мирошникова Н. Н. Концепция "художника" в русских романах В. Набокова-Сирина 20 – 30-х годов : дис.... на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10. 01. 01 / Н. Н. Мирошникова. – М. : [б. и.], 2005. – 289 с.
5. Панченко А. Н. Русская культура в канун петровских реформ. – Л., 1984. – 205 с.
6. Уайльд О. Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. – М. : Республика, 1993. – 543 с.
7. Stokes, John. Writers and their Work. Oscar Wilde. Bradleys, Reading and London. Longman House, Burnt Mill, Harlow, Essex. – 1978. – 50 p.
8. Slow, John. Authors in context. Oscar Wilde. Oxford University Press, 2003. – 227 p.
9. Brown, Julia Prewitt. Cosmopolitan Criticism: Oscar Wilde's Philosophy of Art. Charlottesville : University of Virginia Press, 1997. – 139 p.
10. Кочетова С. А. Эстетика и поэтика писательской критики русских модернистов конца XIX – начала XX столетий: Уч. пос. – Горловка : Изд-во ГГПИИЯ, 2009. – 344 с. Библиография – С. 316-342.