

Министерство образования и науки РФ
ФГБОУВПО «Удмуртский государственный университет»
Институт иностранных языков и литературы

Н. Е. Трепалина
Е. В. Широкова

**КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЕ И
ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ
ЭПОХИ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ**

Учебно-методическое пособие

Ижевск 2011

1 (4) (07)
87.3 (4) 6 я 7
Т 663

Рекомендовано к изданию учебно-методическим советом УдГУ

Рецензенты

Кандидат философских наук, доцент

Зам. директора Института непрерывного профессионального образования ИЖГУ

И.В. Воловик

доктор филологических наук,

профессор кафедры мировой литературы и культуры УдГУ

А.В. Лашкевич

Трепалина Н. Е., Широкова Е. В.

Т 663 Культурфилософские и эстетические концепции эпохи рубежа XIX-XX веков: учеб.-метод. пособие. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2011. 104 с.

Материалы учебно-методического пособия охватывают основные направления философской и эстетической мысли рубежа XIX-XX веков. В пособии рассмотрены многочисленные новации в изучении данного исторического периода европейской истории.

Издание предназначено для бакалавров филологического направления подготовки.

1 (4) (07)
87.3 (4) 6 я 7

© Н. Е. Трепалина, Е. В. Широкова, 2011

© Издательство «Удмуртский университет», 2011

Введение

Данное учебно-методическое пособие предназначено для студентов-бакалавров филологического направления подготовки, занимающихся в рамках курсов «История зарубежной литературы» и «Культурология». Теоретическая часть этих курсов построена как обзор тенденций западноевропейской культуры и литературы. Данное пособие призвано помочь осмыслить основные парадигмы философской, культурологической и эстетической мысли одного из периодов истории Европы, а именно рубежа XIX-XX веков.

Этот противоречивый, во многом кризисный период европейской истории всегда привлекал внимание мыслителей и научных деятелей, начиная с начала XX века и до наших дней. В пособии представлены неоднозначные оценки кризиса европейского сознания рубежа веков как современников этого период, так и позднейших его исследователей. Учебно-методическое пособие призвано ознакомить с программными текстами философов, культурологов и писателей данного периода, отражающими основные концепции философии и искусства рубежа XIX-XX веков. Это одна из главных **целей** пособия.

Учебно-методическое пособие также помогает правильно организовать учебный процесс по изучению выше перечисленных дисциплин, систематизировать самостоятельную работу, стимулировать интерес к предметам через обсуждение на занятиях основных проблем курсов.

Одна из главных **задач** – дать комплексное и целостное представление о данном промежутке истории, задействовав философский и литературоведческий аспекты, обозначить для студентов круг проблем и вопросов, связанных с пониманием мировоззрения данного периода европейской истории. Поэтому пособие выполнено на стыке дисциплин и содержит полезные сведения по теории и истории культуры и

литературы. В этом плане пособие будет интересно не только студентам-бакалаврам филологического направления подготовки, но и других направлений.

Структура пособия такова, что она способствует четкому пониманию процесса развития европейской гуманитарной мысли. Пособие состоит из **теоретического** материала, представленного двумя обзорными статьями, **практического**, изложенного в приложениях и вопросах к ним, помогающим студенту разобраться в предложенном теоретическом материале. Это способствует увеличению объема самостоятельной работы студентов-бакалавров, позволяет им проявить аналитические способности в ходе восприятия материала курсов. Также составлен глоссарий, где даны основные теоретико-литературные и культурологические термины, понятия и категории, что облегчает научную деятельность студентов и помогает им грамотно использовать категориальный аппарат в локальных исследованиях и дискуссиях.

Это в свою очередь приводит к формированию профессиональных компетенций: способности демонстрировать знание основных положений и концепций в области теории и истории культурологии и зарубежной литературы, владеть базовыми навыками сбора и анализа философских и литературных фактов с использованием традиционных методов и современных информационных технологий.

КРИЗИС ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ (КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЙ АСПЕКТ)

Конец XIX – начало XX века сложное и во многом противоречивое время в развитии европейского общества. Противоречия обнаруживаются уже в характеристике, которую сами европейцы дают этому периоду: это и «прекрасная эпоха» и последняя фаза «европейского нигилизма» (Ф. Ницше). Первое понятие связано с прогрессивным оптимизмом, суть которого составляет вера в научный и технический прогресс, способный удовлетворить все жизненные требования, вера в успехи и достижения в научной, технической и промышленной областях, модернизация в сфере досуга, образования. Второе определение обращает внимание на то, что скрывается за этим буржуазным европейским фасадом: ощущение одиночества, отчужденность, разочарование, потеря человеком смысла существования и, как следствие, отрицание господствующей системы ценностей.

Поэтому в этот период все более очевидной и общезначимой становится тема кризиса и, прежде всего, в рамках осмысления судьбы европейской культуры. В переводе с греческого *кризис* (*krisis*) означает суд, разбор, судебное разбирательство, приговор, решение, поворотный пункт. То есть кризисная ситуация – это ситуация, которая требует разбирательства и вынесения решения по важному вопросу. Уже в силу данного значения кризис – кризис культуры – это не обязательно упадок или деградация, это переоценка ценностей. Разочарование в идеалах настоящего (кризис идентичности) приводит к переосмыслению, а затем и к отказу от моральных, религиозных, философских представлений, которые не в состоянии и дальше соответствовать реальному бытию. И уже в этих условиях осуществляется поиск новых ценностных установок и смыслов, выявляются потенциальные возможности

внутреннего развития культурной системы, и нередко этот процесс завершается созданием нового образа жизни с новыми общественными стандартами, нравственными и мировоззренческими ориентирами.

Европа не в первый раз сталкивается с проблемой кризиса, но теперь кажется, что та глубинная социокультурная трансформация, которая происходит в обществе, явление гораздо более опасное, что этот кризис может привести к краху всего того, во что верили, чем гордились, чего достигли. Первыми это почувствовали писатели, художники, философы, в творческую задачу которых входило не только отражение и изображение ощущений, восприятий и умонастроений людей, эпохи, но и стремление выявить то, что тревожит, волнует, разобраться в причинах обнажившихся проблем, понять, наконец, предупредить о надвигающемся, неотвратимом.

Известный представитель марксистской философии Франц Меринг проводит любопытную параллель, сравнивая натуралистические концепции мыслителей XVIII в. Ж.Ж. Руссо и Д. Дидро и писателей XIX в. О. Бальзака и Э. Золя. Он отмечает, что у натурализма деятелей эпохи Просвещения и Буржуазного века одинаковая направленность – «это бегство искусства из состояния общественного вырождения, это его возврат в спасительные объятия природы». Но есть и существенное различие: Руссо и Дидро «искали спасения от общественной гнили феодализма в природе, то есть в буржуазном строе», Бальзак и Золя «ищут спасения от общественной гнили капитализма, но не знают, где это спасение найти. Оттого те оказываются в конечном счете оптимистами, а эти – пессимистами»¹.

¹ Меринг Ф. Из истории мировой литературы // Меринг Ф. Избранные труды по эстетике: в 2 т. – М., 1985. – Т.2 – С. 173-174.

В попытке осмыслить и объяснить происходящие в области духовной жизни изменения представили различных философских школ и направлений предлагали свои варианты видения проблемы социокультурного кризиса.

В **марксизме** тема обреченности, грядущей гибели западной культуры не получила актуализации прежде всего потому, что культура не суживается в пределах «производства сознания», она развивается как область «производства всей жизни» и, в первую очередь, «производства материальной жизни». Поэтому то, что происходит в области духовного развития (мораль, искусство, религия, философия, идеология), есть показатель тех глубинных изменений в области объективных экономических условий существования общества, которые и определяют экономические, духовные, социальные, политические ориентации. Если XIX век есть время развития капиталистической системы производства, когда все – от поступков и отношения людей до эстетических идеалов и художественных вкусов «капитализировано», то и ценностные установки «духовного производства» будут продиктованы товарно-денежными отношениями: «Буржуазная сцена давно уже рассталась с ложной видимостью того, что она руководствуется интересами культуры и искусства, а не денежными интересами»². Поэтому марксизм свидетельствует не об упадке или гибели европейской культуры – её (культуры) кризисное состояние лишь закономерный результат развития капиталистической общественно-экономической системы (формации). Речь, скорее, шла о беспощадной критике, обличении пороков капиталистического общества, тех исторически изживших себя форм социальных и экономических отношений, которые

² Меринг Ф. Эстетические разведки // Меринг Ф. Избранные труды по эстетике: в 2 т. – М., 1985. – Т. 2. – С. 280.

углубляют противоречия в обществе, повышают социальную напряженность, отчуждают человека от результатов его труда. В этом случае человек обретет смысл существования тогда, когда осознает внешнюю полезность для себя, свое общественное «Я», когда станет подлинно деятельным субъектом, изменяя условия своего материального бытия. А это означает, что не цивилизованный прогресс, а классовая борьба должна стать программой обозримого будущего. «Прислушиваясь к Дарвину, Марксу и Фрейдю, образованная часть общества стала рассматривать культурные и гуманистические ценности, психологические мотивации и само сознание как относительные с исторической точки зрения явления, обусловленные бессознательными политическими, экономическими и инстинктивными импульсами, имеющими всецело биологическое происхождение»³.

Проблема кризиса европейской культуры получила свое осмысление и в одном из ведущих философских направлений рубежа веков, получившем название «**философия жизни**». Один из ярких представителей этого направления Ф. Ницше дает следующую оценку состоянию современной ему культуры: «Вся наша европейская культура уже с давних пор движется в какой-то пытке напряжения, растущей из столетия в столетие, и как бы направляется к катастрофе: беспокойно, насильственно, порывисто; подобно потоку, стремящемуся к своему *исходу*, не задумываясь, боясь задуматься»⁴.

Причину кризисной социокультурной ситуации Ницше видит в широком распространении нигилизма. «Что обозначает нигилизм? *То, что высшие ценности теряют*

³ Тарнас Р. История западного мышления. – М., 1995. – С. 277.

⁴ Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей. – М., 1994. – С. 33.

свою ценность. Нет цели. Нет ответа на вопрос «зачем?»⁵. Нигилизм, таким образом, выступает как ответ, как реакция на несостоятельность, ложность старых истин, не способных дать подлинный смысл человеческому существованию, но отчаянно и ревностно отстаиваемых, поддерживаемых «старой элитой». «Формами болезни» европейской культуры Ф. Ницше считает мораль («современная добродетель»), религию («современная духовность») и «нашу науку»⁶.

Мораль. Принцип «долженствования» – это требование равенства, требование однообразной морали для всех. И уже в этом требовании, в этой вере Ф. Ницше видит «явное безумие»: человек отрекается от счастья, пренебрегает жизнью, отказывается от собственной системы ценностей, т.е. он отказывается от себя в угоду «стадности» (быть как все), в то время как «все мы жаждем отличия»⁷. Сострадание – одна из моральных ценностей. Оно есть «расточительность чувства – вредный для морального здоровья паразит; «не может быть обязанности, предписывающей увеличить на свете количество страдания». Когда благоприятствуют только из сострадания, то благодеяние, собственно, оказывается самому себе, а не другому. Сострадание покоится не на максимах, а на аффектах; оно патологично. Чужое страдание заражает нас, сострадание – зараза»⁸.

Религия. Ворование возникает как «признание чего-либо за истинное»⁹. Церковь, являясь религиозным институтом общества, несет ответственность за формирование мира иллюзий, выдаваемых за истинные ценности и, тем самым, организует ложную духовность. Она «верит в вещи, которые не существуют, в «души»; она верит в влияния, которые не

⁵ Там же. С. 36.

⁶ Там же. С. 59.

⁷ Там же. С. 115.

⁸ Там же. С. 159.

⁹ Там же. С. 42.

существуют, – в божественные влияния; она верит в состояния, которых нет, – в грех, в искупление, в спасение души: она везде останавливается на поверхности, на знаках, жестах, словах, которым она дает произвольное толкование. У неё есть додуманная до конца методика психологической чеканки фальшивой монеты»¹⁰. Поэтому «крайней формой нигилизма был бы тот взгляд, что *всякое* верование, всякое признание чего-либо за истинное неизбежно ложно, ибо вовсе не существует *истинного мира*»¹¹.

Наука. «Наука – есть превращение природы в понятия в целях господства над природой»¹². Но, несмотря на то, что для культуры и философии культ науки и научной истины, созданный философией Нового времени, стал почти общим, человечество получает от накопленного знания не много преимуществ. В условиях «возвеличивания», а затем «тирании» науки и познания, «человек толкует себя, свою сущность как подчиненную законам логики – и опять глубоко заблуждается, ибо «природу человека нельзя сделать чисто логической»¹³. Для Ницше закономерным становится отрицание как самой теории познания, так и тех средств, с помощью которых исчезает подлинность человеческой жизни, а на смену ей приходит «реальный мир» вымысла и фантазии: «Мы измеряли ценность мира категориями, которые *относятся к чисто вымышленному миру*». Поэтому в качестве причины нигилизма эпохи Ницше называет «*веру в категории разума*»¹⁴.

¹⁰ Там же. С. 172-173.

¹¹ Там же. С. 42.

¹² Там же. С. 287.

¹³ История философии: Запад–Россия–Восток, кн 3: Философия XIX – XX в. – М., 1999. – С. 26.

¹⁴ Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей. – М., 1994. – С. 41.

Таким образом, Ф. Ницше подвергает сомнению и критике всё то, на чем стояла европейская культура: традиционная христианская мораль, традиционные моральные и философские ценности, нормы традиционного рационалистического миропонимания и бытия.

Но, ставя «диагноз» кризисной эпохе, Ф. Ницше предлагает и «лечение» от ее болезненных форм.

Концепции «морального должествования» необходимо противопоставляется «Я-самости»: сначала «что я хочу», «что я могу» – и лишь затем, как вторичное: «что я должен»¹⁵. Невероятной убыли «достоинства человека в его собственных глазах»¹⁶ он противопоставляет стремление «препятствовать их *низкой самооценке*»¹⁷. «*Моральному лицемерию*», понимаемому как «способ *выдвинуться* своей моралью, но путем проявления стадных добродетелей: сострадания, заботливости о других, умеренности, а не тех – которые признаются и ценятся вне стадности»¹⁸ противопоставляется устранение «вообще из жизни *идиосинкразию общественности* (вина, наказание, справедливость, честность, свобода, любовь и т.д.)»¹⁹. Новый порядок жизни – это высокий уровень индивидуализма (концепция «сверхчеловека»). «Речь идет не о том, чтобы *идти впереди* (этим путем можно в лучшем случае стать пастухом, т.е. верховной и настоятельной потребностью стада), а о *возможности идти самому по себе, о возможности быть иным*»²⁰.

Ф. Ницше признает, что объявление им войны «худосочному христианскому идеалу» было вызвано не

¹⁵ Там же. С. 98.

¹⁶ Там же. С. 43.

¹⁷ Там же. С. 98.

¹⁸ Там же. С. 68.

¹⁹ Там же. С. 98.

²⁰ Там же. С. 156.

«намерением уничтожить его, а только, чтобы положить конец его *тирании* и очистить место для новых идеалов, для более *здоровых и сильных* идеалов... *Дальнейшее существование* христианского идеала принадлежит к числу самых желательных вещей, какие только существуют; хотя бы ради тех идеалов, которые стремятся добиться своего значения наряду с ним, а может быть, стать выше его, – они должны иметь противников, сильных противников, чтобы стать *сильными*»²¹.

Соблазну «числа и логики», соблазну «законов» («философия мысли») противопоставлена деятельность переживания («философии жизни»). «Надо снова завоевать для познающего право на сильные *аффекты*, после того как самоотречение и культ «объективного» создали в этой сфере ложный порядок рангов»²². Аффект должен положить конец господству интеллекта и стать над ним: «вместо «теории познания» – *перспективное учение об аффектах*»²³.

Таким образом, Ф. Ницше не только выявляет глубинные причины декаданса современной западноевропейской культурной парадигмы, но и предлагает – через кардинальную ломку «старого порядка» – «переоценку ценностей» как выход из кризиса.

Оценивания кризисные явления современной европейской культуры, представители «философии жизни» (Ф. Ницше, О. Шпенглер) связывали их с неоправданным, по их мнению, диктатом рационалистической философии и науки. Они считали, что рационалистической традиции воспринимать реальность сквозь призму факта необходимо противопоставить стремление постигать истину через обращение к внутренней духовной жизни, через «вживание». Жизнь сопротивляется рациональному толкованию, которое

²¹ Там же. С. 157.

²² Там же. С. 286-287.

²³ Там же. С. 216.

претендует на тотальность применения своих средств и методов. Ненужным оказывается все – и средство познания (*рацио*), и сама теория познания. Поэтому актом познания должно стать «переживание» (*интуиция*).

В новой философии (философии жизни) внимание все больше перемещается в сферу истории и культуры, туда, где решается судьба человеческого бытия. Сфера истории и культуры становилась все более значимой, поскольку позволяла, в силу своей ценностно-смысловой природы, переключить внимание на «жизнь» как «непрерывно обогащающееся действие» и «вечно углубляющуюся сложность». Жизненный порыв, понятый как творческая активность, преодолевал в человеке, по А. Бергсону, все препятствия. Его основные формы – философия, искусство, религия и мораль. Так, например, мир искусства, являясь, по замечанию Х. Ортеги-и-Гассета, «отражением жизни, натурой, увиденной сквозь индивидуальную призму», давал человеку иллюзию овладения жизнью²⁴.

Однако новой философской установке не удалось в полной мере преодолеть отвлеченность рационализма: одному отвлеченному началу было противопоставлено другое. В лице О. Шпенглера «философия жизни» стремительно поднялась на максимальный уровень обобщения, связала все сферы деятельности воедино, поэтапно воссоздавая «душу» каждого типа культуры.

Именно теория циклического развития окончательно противопоставила друг другу категории «культура» и «цивилизация». В «Закате Европы» О. Шпенглера подчеркивалась принципиальная разница между этими понятиями: каждая великая культура отличается своей неповторимой «душой» и живет, осуществляя свои

²⁴ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – СПб.; М., 2001. – С. 23.

внутренние возможности. *Достигнув своего расцвета, поднявшись к вершинам своего индивидуального характера, исчерпав все выразительные возможности своей сущности, культура угасает.* Цивилизация же есть «неизбежная судьба культуры»²⁵. Она завершает, таким образом, длительный и глобальный цикл собственно культурного развития.

Поэтому в исторической жизни каждой культуры, согласно О. Шпенглеру, целью оказывается сама жизнь, а не ее результат. Соответственно, жизнь понималась им как осуществление возможностей: «Если <...> обозначить душу как *возможность*, и, наоборот, мир, как *действительность* – выражения, относительно которых внутренне чувство не оставляет никакого сомнения, – то жизнь явится тем *образом*, в котором *совершается осуществление возможного*. На основании признака направления возможное называется *будущим*, осуществленное – *прошедшим*. Само же осуществление, сосредоточие и смысл жизни мы называем *настоящим*. «Душа» – это то, что подлежит осуществлению, «мир» – осуществленное, «жизнь» – осуществление. На основании этого такие выражения, как мгновение, продолжительность, развитие, жизненное содержание, жизненная удача, значение, объем, цель, конец, полнота и пустота жизни, получают определенное, для всего последующего, именно для понимания исторических явлений, *существенное значение*»²⁶.

По мнению О. Шпенглера, «*природу* нужно трактовать научно, *история* требует поэтического творчества»²⁷. Путем прочувствования, переживания, созерцания может быть раскрыт глубочайший смысл «культуры как идеи – общего или личного – существования». И этот путь лежит вне

²⁵ Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Образ и действительность: в 2 т. – Мн., 1998. – Т. 1. – С. 45.

²⁶ Там же. С. 89.

²⁷ Там же. С. 151-152.

пределов доступного истолкования с помощью понятий, определений и доказательств. «Между *переживанием* и *познаванием* как формами своего и чужого («субъекта и объекта») существует различие. Оно обнаруживается в различии между непосредственной достоверностью, примерами чему служат разные виды интуиции (озарение, чутье, художественное прозрение, гётевская точная чувственная фантазия), и результатами рассудочного опыта и экспериментальной техники. В первом случае средствами сообщения служат сравнение, образ, символ, во втором – формула, закон, схема»²⁸.

Однако, говоря о наличии индивидуальной «души» культуры и уникальности опыта ее «самоосуществления», О. Шпенглер вместе с тем показал, что свое духовное начало культура все же утрачивает перед лицом неизбежности судьбы, предотвратить которую она не в состоянии. Возросший интерес к собственной судьбе, в его трактовке, приобретает характер фатализма, что приводит, в конечном итоге, к стиранию смысла жизни. Таким образом, «история» уступает место «природе».

В сравнении со своим предшественником Ф. Ницше О. Шпенглер выступает гораздо большим пессимистом. Если Ф. Ницше видит выход из кризисной ситуации и не считает упадок культуры необратимым, то О. Шпенглер в своих размышлениях весьма категоричен: кризис не предшествует новому подъему, преобразованию культуры (на иных принципиальных основах), он является завершением цикла (стадия цивилизации), её окончательным угасанием, смертью. Такова внутренняя необходимость всякой великой культуры.

Значение философских идей рубежа веков в плане осмысления сложнейших и острейших проблем велико. Они оказали влияние на последующее развитие европейской

²⁸ Там же. С. 91.

философской мысли. Несомненно, что «переоценка ценностей» происходила и в самой философии. Философии XX века вновь предстояло столкнуться с «чувством безотчетной тревоги и неуверенности», но масштаб становился уже иным. «Самым точным воплощением смятенного духа современности явился феномен экзистенциализма – настроения и философии, выраженных в сочинениях Хайдеггера, Сартра и Камю, отразивших общий духовный кризис всей современной культуры»²⁹.

ОСОБЕННОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ

Рубеж XIX-XX веков – эпоха переосмысления исторической и культурной парадигмы Нового времени, связанного с кризисом христианского, гуманистического мировоззрения. Ощущение «конца времени» не покидало человека этого сложного во всех отношениях этапа истории. Известный литературный критик и ученый Макс Нордау в работе «Вырождение» (название, очень точно отражающее умонастроение человека того времени), писал: «Целый период истории, видимо, приходит к концу и начинается новый. Все традиции подорваны, и между вчерашним и завтрашним днем не видно связующего звена»³⁰.

Разочарование в общественных институтах, моральных и этических установках эпохи сняло проблему строго детерминизма человека от общества, который уже не зависел от общепринятых норм поведения. Это явление в полной мере отразилось и в литературе. Акцент перемещается с общественных проблем на проблемы человека. Личность делается мерилем всех жизненных ориентиров. Если в

²⁹ Тарнас Р. История западного мышления. – М., 1995. – С. 330.

³⁰ Нордау М. Вырождение. – М., 1995. – С. 26.

романе XIX века общество «одерживало верх» над человеком и насаждало ему принципы бытия, то в романе рубежа веков отмечается особое внимание к личности. А.Я. Эсалнек в статье «Общее и особенное в развитии русского и западноевропейского романа конца XIX - начала XX веков» пишет: «Даже Р. Роллан, склонный к изображению активных героев, отмечал, что действительность, которая предстает в его романе «Жан-Кристоф», – «Это мир, который видишь из сердца героя как центральной точки»³¹. Тенденции в жанре романа были таковы, что герой становился творческой личностью, способной конструировать мир, в котором он существует. Таков не только роман-эпопея «Жан-Кристоф», отражающий все жизненные вехи героя, начиная от его рождения и заканчивая смертью, таков и роман Дж. Лондона «Мартин Иден», Г. Джеймса «Художник», новелла Т. Манна «Тонио Крегер», произведения, где в центре повествования оказывается творческая личность.

Еще одна особенность жанра романа того времени – это трансформация романа воспитания в роман самовоспитания, выше перечисленные произведения являются тому примером. К этому списку можно добавить и первый роман В. Вулф «По морю прочь» (1915), где синтез двух жанров: романа воспитания и романа путешествия – позволяет воспринимать образ главной героини Р. Винрес, как образ разочаровавшейся в общественных институтах молодой девушки, жизнь которой заканчивается трагической случайной смертью. Такой финал объясним авторским нежеланием дальнейшего продолжения бытия героини, уже нашедшей свое женское предназначение.

Но главной тенденцией в литературе рубежа веков стал поиск новых способов выражения авторского сознания. Это

³¹ Эсалнек А. Я. Общее и особенное в развитии русского и западноевропейского романа конца XIX – начала XX веков// Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 2002. – № 4. – С. 45.

вызвано, по мнению современных исследователей, открытостью эпохи с одной стороны XIX века, с другой – XX. Другую причину указал М. Нордау: «При хаосе, господствующем в умах, от искусства ожидают указаний относительно порядка, который заменит собой общую сумятицу»³². Таким образом, поле литературы стало полем поиска новых направлений, способных выразить новые эстетические взгляды новой эпохи. Этим объясняется разнообразие направлений, появившихся в то время: натурализм, символизм, неоромантизм, импрессионизм, экспрессионизм. Этим объясняется поиск «своего личного языка». Так, Ги де Мопассан в предисловии к роману «Пьер и Жан» пишет о том, что художник должен найти особый взгляд на вещь и уметь его передать через слово. В предисловии «О романе» он пишет: «Чтобы описать пылающий костер или дерево на лужайке, задержимся возле этого костра или возле этого дерева и будем смотреть на них до тех пор, пока не обнаружим, что они не похожи на какое другое дерево и ни на какой другой костер»³³. Генри Джеймс в своих литературоведческих статьях и эссе создает термин «точка зрения». Именно на рубеже веков случился всплеск появления литературных манифестов и эстетических программ: манифесты французских символистов, литературоведческие статьи О. Уайльда, теоретические работы Э. Золя.

Такой поиск нового метода в изображении художественного мира можно назвать своеобразным литературным экспериментом, который мог происходить, а чаще всего так и случалось, в творческой мастерской писателя рубежа веков. Автор того времени мог работать, используя художественные приемы разных литературных

³² Нордау М. Вырождение. – М., 1995. – С. 26.

³³ Ги де Мопассан. О романе // Ги де Мопассан. Сочинения: в 7 т. – М., 1977. Т. 6. – С. 17.

направлений и школ. Например, в «Кукольном доме» Ибсена объединены тема наследственности, взятая из поэтики натурализма, с символикой «кукольного дома», «рождества», «карнавала». Или в поэтике символизма, в частности в лирике П. Верлена, использовались художественные приемы импрессионистов, отображающие переходные состояния природы тумана, дождя, сумерек.

Не различие границ между направлениями в пределах поэтики одного автора вполне объясним желанием создать нечто новое в плане формы литературного произведения. Этим объясняется и синтез искусств. Примером является творчество прерафаэлитов, объединяющих поэзию и живопись, символистов, использующих в своих стихотворениях звукопись и символику цвета. Размытие границ происходит и между жизнью и творчеством. Так, французские поэты-символисты П. Верлен и А. Рембо буквально воплотили в жизни творческие постулаты, в частности мотив поэта-странника. Или теургические взгляды на природу поэта А. Рембо, который и в жизни ощущал себя поэтом-пророком, что давало ему возможность и право на творчество. Как только Рембо разочаровывается в своей избранности, он перестает писать.

Такое взаимопроникновение и взаимодействие подчас совершенно разных направлений, стилей, форм создает проблему четкого разграничения художественных систем в литературе данного периода. Например, исследователи отмечают обратимость терминов «декаданс» - «символизм» - «модернизм», «реализм» и «натурализм». Современные литературоведы отмечают, что рубеж веков – это эпоха сосуществования «измов», переходящих одно в другое.

Но **декаданс** является центральной эмблемой эпохи, выразившей дух «вырождения», «упадка», «кризиса» культуры. Именно в декадансе отразились повышенная чувствительность к процессам умирания, увядания, отсутствие ценностей и смыслов и как следствие приоритет

формы над содержанием, наслаждение бессмысленностью, обращение к паранормальным явлениям: безудержный эротизм, гомосексуализм, некрофилия. Двумя сторонами декаданса стали такие на первый взгляд диаметрально противоположные течения, как натурализм и символизм.

Натурализм – направление рубежа XIX-XX веков, литературный отклик на позитивизм (О. Конт «Курс позитивистской философии» (1830-1842)). О причинах появления натурализма В.А. Миловидов пишет: «Мировоззренческой основой натурализма в его классической модификации, в творчестве Золя и его окружения, были французский позитивизм и работы физиолога Клода Бернара, в частности. В более широком смысле мировоззрение художников-натуралистов складывалось под воздействием гораздо большего числа факторов, куда следует включить и открытия Ч. Дарвина, и социологическую интерпретацию дарвинизма у Г. Спенсера, и философию О. Конта, и такие неподдающиеся точной атрибуции черты духовного климата эпохи, как кризис религиозного сознания (косвенный эффект дарвинизма) и нарастающую атомизацию общества как результат развития общественного производства, роста городов с их неизбежными проблемами роскоши, нищеты и т.д.»³⁴. И далее: «Во Франции, на родине классического натурализма, эти предпосылки были выражены более остро, чем в других европейских странах, потому что они были ферментированы целой серией по большей части неудачных революций, последствия которых негативно отражались на качестве духовного климата страны»³⁵.

Но самой главной предпосылкой появления натурализма стало переосмысление представлений о

³⁴ Миловидов В. А. Натурализм: метод, поэтика, стиль: Учеб. пособие для вузов. – Тверь, 1993. – С. 9.

³⁵ Там же. С. 10.

человеке. Он из существа, детерминированного обществом, превратился в существо биологическое, природное. Натурализм означает возвращение к природе, природе, именно возвращение и именно новое, возвращение с точки зрения науки. Вот как Э. Золя объясняет появление натурализма: «Сначала науки, прежде заимствовавшие у литературы способность к воображению, освободилась из-под власти фантазии и вновь обратились к природе, а затем и литература в свой черед последовала примеру науки и начала применять экспериментальный метод»³⁶.

Применение научного метода в натурализме во многом объясняет его эстетику и поэтику. Научный метод предполагает наблюдение, правдивое описание действительности. В произведении, по мнению Э. Золя, не должно быть абстрактных персонажей, фантастических измышлений, постулатов, в них должны присутствовать реальные персонажи, правдивые жизнеописания, истины, почерпнутые из повседневной жизни. Наиболее подходит для такого описания действительности романная форма. Золя находит для нее термин «экспериментальный роман», который он во многом заимствует из названия работы медика К. Бернара «Введение в изучение экспериментальной медицины». Для такого романа свойственен и особый язык, ясный, логичный, содержащий научные конструкции, избегающий излишней описательности (работа Э. Золя «Об описаниях»). В.А. Миловидов отмечает, что «не менее важным гарантом достоверности изображения действительности в натуралистическом романе был документализм, фактография, стремление предельно объективно воссоздать мельчайшие подробности бытия»³⁷.

³⁶ Золя Э. Натурализм в театре // Золя Э. Творчество. Человек-зверь: Романы; Статьи. – М, 2003. – С. 785.

³⁷ Миловидов В. А. Натурализм: метод, поэтика, стиль: Учеб. пособие для вузов. – Тверь, 1993. – С. 19.

Объективное описание действительности влечет за собой и обращение к неприглядным ее сторонам. Автор-натуралист избегает избирательности тем в своих произведениях, ему все должно быть интересно, в том числе и патологические формы проявления действительности. М. Нордау обратил внимание на то, что Э. Золя в серии «Ругон-Маккары», несмотря на заявленную в подзаголовке к роману типизацию, изобразил историю семью отнюдь не типичную для Франции того времени. Золя показывает не типичные истории: «Во Франции существует семейство Керангаль родом из Сен-Бриек (в Британии); история его в течение шестидесяти лет наполняет уголовную и психиатрическую хронику. В двух поколениях этого семейства, насколько известно властям, было до сих пор семь убийц – женщины и мужчины, девять лиц, предававшихся безнравственному образу жизни (одна содержательница публичного дома, одна публичная женщина, которая в то же время провинилась в поджигательстве, кровосмешении и подвергалась наказанию за открытый уличный разврат и т.д.) ... История этого семейства послужила материалом для всех романов Золя»³⁸. В.А. Миловидов пишет: «Натурализм ввел в сферу художественного специфический социальный слой – преступники (не в романтизированном, но в реальном облике), рабочие, проститутки, прачки и т.д. Поэтому натуралистический роман в позднейшей критике воспринимается как социальный документ, и с этим интересом натуралистов к униженным и оскорбленным связывали симпатию Золя и его окружения к низшим слоям общества»³⁹.

В натурализме по-особому мыслится и человек. Как существо биологическое он полностью детерминирован

³⁸ Нордау М. Вырождение. – М., 1995. – С. 304.

³⁹ Миловидов В. А. Натурализм: метод, поэтика, стиль; учеб. пособие для вузов. – Тверь, 1993. – С. 19.

наследственностью, то есть теми чертами, которые он приобретает от матери и отца. Сравните, например, странные описания персонажей романа «Карьера Ругонов»: «Эжен при полном физическом сходстве с Пьером унаследовал духовный облик Фелисите. Он представлял собою любопытное сочетание моральных и умственных черт матери с тяжеловесной важностью отца»⁴⁰. Тема наследственности становится визитной карточкой произведений авторов-натуралистов.

Осмысление человека как существа биологического объясняет и его обязательное сравнение с животным. Для человека романов Э. Золя, как и для животного характерны инстинкты самосохранения и продолжения рода. Например, многодетность семьи Маэ из романа «Жерминаль» объясняется Золя дальнейшей обеспеченной старостью матери и отца Маэ, которая возможна только благодаря труду выросших детей. Часты для романов Золя и сравнения людей с животными. Так, медик-биолог Паскаль дает такую характеристику посетителям желтого салона Ругонов: «Маркиз своей худобой и маленькой головкой с лукавым личиком до смешного напоминал большого зеленого кузнечикам; Вюйе казался ему тусклой скользкой жабой; Паскаль был несколько снисходительнее настроен к Рудье – жирному барану, майору – старому, беззубому догу»⁴¹.

Таким образом, натурализм стал своеобразным полем борьбы с кризисом и «распадом» старых представлений о мире. Он дал собственную интерпретацию действительности через призму научного знания, ориентированного на объективное, а значит, и наиболее истинное объяснение мира.

Символизм, имея одинаковые предпосылки и общую родину, Францию, является обратной стороной натурализма.

⁴⁰ Золя Э. Карьера Ругонов. – М., 1985. – С. 54.

⁴¹ Там же. С. 85.

Б. Пастернак в предисловии к переводу сборника П. Верлена «Романсы без слов» пишет: «Однако главной новинкой улиц были не фонари и телеграфные провода, а вихрь эгоистической стихии, который проносился по ней с отчетливостью осеннего ветра и, как листья с бульваров, гнал по тротуарам нищету, чахотку, проституцию и прочие прелести этого времени...Его дыхание совсем особенно сложило угол зрения новых художников.

Они писали мазками и точками, намеками и полутонами, не потому, что им так хотелось и что они были символистами. Символистом была действительность, которая вся была в переходах и броженье, вся что-то скорее значила, нежели составляла, и скорее служила симптомом и знамением, нежели удовлетворяла»⁴². Но если натурализм имел философское основание для своего появления, позитивизм Огюста Конта, то символизму предшествовала лирика поэтов-парнасцев и Ш. Бодлера, эстетизирующих зло, постулирующих «чистое искусство», и философия интуитивизма Анри Бергсона.

Вот как описал зарождение французского символизма М. Нордау: «В начале восьмидесятых годов в одной из кофеен Латинского квартала, расположенной на набережной Сен-Мишель, ежедневно вечером собиралась группа людей приблизительно одного возраста. ... Называли они себя «гидропатами», совершенно бессмысленным названием, состоявшим, очевидно, из двух слов «гидротерапия» и «невропаты». ... Около 1884 года маленькое общество рассталось со своим кабачком и перенесло свои собрания в кафе “François I” на бульвар Сен-Мишель Это была колыбель символизма. ... Но «гидропаты» не все перешли на бульвар Сен-Мишель место ушедших заняли новые члены:

⁴² Пастернак Б. Предисловие// Верлен П. Романсы без слов. – СПб., 1999. – С. 6.

Жан Мореас, Лоран Тайяд, Шарль Морис и др. Они отказались от прежнего своего названия и в течение некоторого времени были известны под названием «декадентов»⁴³.

«Литературный символизм в подобном смысле – это особый психологический настрой, жажда постоянного, пусть даже любой ценой (как показывает опыт Ш. Бодлера и А. Рембо), обновления слова, то есть обновления той символики отношения к миру, которая в восприятии символиста и есть мир»⁴⁴, – такое определение данному направлению дают современные исследователи.

Название направления произошло от греческого слова «σύμβολον», означающего «скрепка», «сцепление». По определению самих символистов символ скрепляет два плана реальный и ирреальный. Вот как Э. Верхарн в статье «Символизм» описывает деятельность поэта-символиста: «Оттолкнувшись от виденного и слышанного, ощущаемого и осязаемого поэт стремится найти его внутренний отзвук и затем от него подняться к идее»⁴⁵. Или Анри де Ренье в статье «Современные поэты» пишет: «Символ – это сравнение, отождествление абстрактного и конкретного – причем один из его членов этого сравнения лишь подразумевается»⁴⁶. Само слово «символизм» впервые зазвучало в названии статьи Жана Мореаса «Символизм» в 1887 году.

Обвиняя поэтов-парнасцев в излишнем интересе к миру вещей, символисты переместили свое внимание на абстрактный, иррациональный мир. Э. Верхарн пишет:

⁴³ Нордау М. Вырождение. – М., 1995. – С. 78-79.

⁴⁴ Зарубежная литература конца XX - начала XX века: Учеб. пособие для вузов. /Под ред. В. М. Толмачева. – М., 2003. – С. 112.

⁴⁵ Верхарн Э. Символизм // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М., 1993. – С. 431.

⁴⁶ Анри де Ренье. Современные поэты // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М., 1993. – С. 455.

«Греки стремились от абстрактного перейти к конкретному, теперешние же символисты стремятся от конкретному к абстрактному»⁴⁷. Интерес к иррациональному миру объясняет многие характерные черты лирики символистов: ориентация на музыку (звукопись стиха, сравнение поэзии с искусством музыки, временной код стихотворений символистов), синтез искусств. Интересный пример ориентации символистов на другие искусства приводит М. Нордау: «Рене Гиль в своей книге *«Traité du verbe»* («Трактат о слове») указывает на цветовое значение не только каждой гласной, но и различных инструментов. «Подтверждая господствующее положение, арфы белые. Скрипки голубого цвета <...> Служа торжественным овам, медные инструменты красны, а флейты желтого цвета, потому что они дают выражение детским чувствам и удивляются сверканию губ»⁴⁸. Живопись, музыка, поэзия – все смешивается на уровне звука, шире – слова.

Стирание границы между жизнью и искусством, попытка показать мир как нечто целостное, отказ называть вещь и стремление ее описывать, а затем и вовсе отказ от слова (пустые страницы и пробелы в лирике С. Малларме) – вот далеко неполное перечисление особенностей поэтического мира символистов.

Стремление показать иррациональную сторону бытия способствует появлению и особой тематики лирики символистов: мистицизм («Бал висельников» А. Рембо), обращение к миру души («Лунный свет» П. Верлен), попытка вырваться из земного плена («Вздых» С. Малларме), интерес к переходным состояниям природы и истории («Томление» П. Верлена), мотив дороги и поэта-странника («Пьяный корабль» А. Рембо).

⁴⁷ Верхарн Э. Символизм //Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М., 1993. – С. 431.

⁴⁸ Нордау М. Вырождение. – М., 1995. – С. 103.

Таким образом, и для символистов основным стимулом творчества стало переосмысление основ бытия только уже с позиций иррационального мира по той простой причине, что старое знание, как и в случае с натурализмом, не давало ответы на новые вопросы новой действительности.

Еще одним открытием эпохи стало появление **«новой драмы»**, значение которой состояло в основательной реформе как театра, так и самой драматургии. Обществу не хватало серьезных пьес, драматургическая традиция, еле-еле поддерживаемая «хорошо сделанной» развлекательной пьесой французского театра, требовала своего продолжения, а главное – ждала больших трансформаций. Изменилась эпоха, время шекспировских страстей, по мнению основателя символистского театра М. Метерлинка, ушло в прошлое. Жизнь стала более спокойной, конфликт более обыденным. Нужно было найти новую форму, отвечающую новому содержанию.

И драматурги рубежа веков предложили несколько выходов из кризиса: идея «народного театра» (Р. Роллан и первый этап творчества Г. Ибсена, А.Н. Островский), театр символов М. Метерлинка, натуралистический театр Г. Гауптмана первого периода его творчества и, наконец, драма-идей, или драма-дискуссия, Г. Ибсена, Б. Шоу, А.П. Чехова.

«Новая драма» предлагала новые способы выражения конфликта. Прежде всего, новаторство касалось текста драматургического произведения. Так, театр символов основывался на поэтике театра молчания, статичного театра, которая наиболее полно отражала внутреннюю жизнь человека. В драме-дискуссии использовалась особая композиция, которая, по мнению Б. Шоу, должна состоять из экспозиции, конфликта и его разрешения. Более того драма-дискуссия предполагала и особую ретроспективно-аналитическую технику раскрытия конфликта. В «новой драме» усиливалось значение авторского слова: возросла

роль ремарок, учитывалось воздействие списка действующих персонажей на формирование больше читательской, чем зрительской оценки. Так, перечень действующих персонажей в пьесах Б. Шоу трансформировался в обширные предисловия к пьесам, в которых отражались литературоведческие взгляды английского драматурга. Часто режиссеры театров просто не знали, как верно передать на сцене объемные предисловия, чтобы столь длинный прозаический текст не наскучил зрителям.

«Эксперименты велись и в плане постановке спектаклей «новой драмы». Если натуралистический театр развил принципы жизнеподобия на сцене, прием «четвертой стены», то театр символистский использовал режиссерские принципы для создания не бытовой атмосферы. Узнаваемые предметы теряли свою реальность и подразумевали другое значение»⁴⁹, – пишет в своей монографии о французском театре того времени В. Максимов.

Так, символистская модель спектакля, как воплощение двойственной картины мира, направленной на выявление высшей реальности, породила различные концепции воплощения этой модели. Появились две модели: «Театр поэта» и «Театр художника».

В «Театре поэта» происходила замена декорации словом, что придавало условность декораций и самого сценического действия. Например, при постановке «Пьяного корабля» А. Рембо чтец был одет в шерстяное рубище, а декорация, созданная Полем Рансоном, состояла из задника, изображавшего морское дно, где угадывались очертания затонувших предметов: 14 тюлевый занавес, смутная пелена, отделяющая зрителей и актеров. Для «Театра художника», наоборот, было характерно преувеличение роли декораций.

⁴⁹ Максимов В. Французский символизм – вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. – СПб., 2000. – С. 11.

Для этого привлекались знаменитые художники: П. Гоген, О. Редон, П. Боннар, – и большую роль играл внешний облик спектакля. Нетрудно заметить, что и драматургии проявился синтез искусств, так характерный для литературы рубежа веков в целом⁵⁰.

Таким образом, кризисный и переходный рубеж веков явился своеобразной культурной платформой, на которой потом было построено здание литературы XX века с ее экспериментальным, новаторским, а подчас и абсурдным, нигилистическим характером.

Вопросы к Приложениям предваряют сами Приложения с целью более внимательного, детального прочтения текстов и поиска ответов на поставленные вопросы.

Вопросы к Приложениям

1. Возможно ли, согласно А. Бергсону, постигнуть сущность жизни с помощью интеллектуальных средств?
2. Чему противопоставляет А. Бергсон интуицию?
3. Каковы основные типы декаданса по Ф. Ницше?
4. Назовите основные признаки декаданса по Ф. Ницше.
5. Как, с точки зрения Ф. Ницше, соотносятся друг с другом декаданс и нигилизм?

⁵⁰ Более подробно см.: Максимов В. Французский символизм – вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. – СПб., 2000.

6. Отрицает или утверждает Ф. Ницше идею культурного прогресса (на примере характеристики «трех столетий»)?

7. Является ли Ф. Ницше сторонником религии и морали христианства?

8. Какой принципиально новый подход к истории и культуре предложил О. Шпенглер?

9. Почему О. Шпенглер называет человечество «пустым словом»?

10. Рассматривает ли О. Шпенглер историю как единый закономерный поступательный процесс?

11. В чем, по О. Шпенглеру, причина утраты духовного начала культуры?

12. Возможен ли, с точки зрения О. Шпенглера, культурный прогресс?

13. Почему, по мнению Н. Бердяева, тема «смерти культуры» оказывается близка русскому сознанию?

14. В чем Н. Бердяев видел причины «бегства» европейцев в «мир далекого прошлого» или в «застывшие культурные миры Востока»?

15. В чем, по мысли Н. Бердяева, причины утраты европейцами веры в прогресс?

16. В чем, в отличие от О. Шпенглера, Н. Бердяев видел причины упадка культуры?

17. Что, по мнению Ф. Меринга, объединяет, а что разделяет натурализм XVIII и XIX вв.?

18. Как характеризует Ф. Меринг натурализм Э. Золя?

19. Чего, по Ф. Мерингу, не хватало Э. Золя для полноты и завершенности его «писательского творчества»?

20. В чем Ф. Меринг видит сильные и слабые стороны натурализма?

21. Что, с точки зрения Ф. Меринга, «доминирует» над художественными интересами в век капиталистических отношений?

22. С чем, по мнению Ф. Меринга, связано «будущее» искусства?

23. Каковы, по мнению Э. Фукса, последствия «капитализации» европейского общества и культуры?

24. Какую роль в развитии европейской культуры играет «философия капитализма»?

25. Почему, по мнению Й. Хёйзинга, исчезает желание играть у человека XIX века?

26. Что препятствовало, с точки зрения Й. Хёйзинга, проявлению игрового фактора во всех явлениях культуры XIX в.?

27. Какую функцию, по Й. Хёйзинга, выполняет костюм в игровом пространстве культуры?

28. Какие направления в искусстве и литературе оказываются «чужды» понятию игры и почему?

29. В чем, по мнению Э. Золя, заключается деятельность романиста-экспериментатора?

30. Какие два фактора и почему, по мнению Э. Золя, определяют поведение человека?

31. В чем заключается суть экспериментального романа?

32. Почему для романиста-экспериментатора характерно морализаторство?

33. Как Э. Золя решает вопрос о воплощении идеала в экспериментальном романе?

34. В чем, по Э. Золя, заключается существенное отличие фатализма от детерминизма?
35. В чем, по мнению Ги де Мопассана, заключается художественное мастерство романиста-реалиста и романиста-романтика?
36. Как решается проблема правдоподобия романистами-реалистами и романистами-романтиками?
37. Как в тексте, по мнению Ги де Мопассана, проявляется субъективность автора?
38. Как Ги де Мопассан связывает понятие «стиль» с «теорией наблюдения»?
39. Какое определение символу дает Анри де Ренье?
40. Откуда, по мнению, Анри де Ренье, поэт черпает символы?
41. Почему для символа характерна неясность?
42. В чем особенность обращения к Легендам и Мифам поэтов-символистов?
43. Почему О. Уайльд выступает против творчества писателей-реалистов?
44. Почему он ставит под сомнение тезис о подражании искусству жизни?
45. Какие литературные примеры, говорящие о том, что жизнь подражает искусству, приводит О. Уайльд?
46. Какие доказательства подражания природы искусству приводятся в тексте статьи «Упадок искусства лжи»?
47. Как О. Уайльд доказывает тезис: «чем больше в искусстве подражания, тем хуже оно передает дух времени»?
48. Почему дух времени лучше передается в абстрактных идеалистических искусствах?

49. Какие три доктрины выдвигает О. Уайльд в статье «Упадок искусства лжи»?

ГЛОССАРИЙ

Игра – форма свободного самовыражения человека, которая предполагает реальную открытость миру возможного и разворачивается либо в виде состязания, либо в виде представления каких-либо ситуаций, смыслов и состояний. Современная культурологическая мысль выдвигает игру в качестве самостоятельной области изучения (Й. Хёйзинга, Д. Лихачев) и обосновывает сквозное значение игры в развитии основных культурных форм человеческой деятельности: искусства, науки, философии, политики и т.д.⁵¹.

Импрессионизм – направление в искусстве последней трети XIX – нач. XX в., представители которого стремились передать свои мимолетные впечатления от постоянно меняющегося мира. Главное значение импрессионизма в освобождении живописи от условностей колорита, в развитии технических средств⁵².

Интуиция – по А. Бергсону – способ постижения длительности, брэнности. Интуиция выступает как род интеллектуальной симпатии, непосредственное знание. Интуиция – общая основа философии и науки. Философия, а она есть в первую очередь интуитивное знание, похожа больше на искусство, чем на науку⁵³.

Иррационализм – течение философской мысли, которое объединяет разнородные философские системы и

⁵¹ Культурология /Под ред. Н.Г. Багдасарьян. – М., 1998. – С. 504-505.

⁵² Крысин Л.П. Иллюстрированный толковый словарь иностранных слов. – М., 2011. – С. 281; Иллюстрированный энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона. – М., 2006. – С. 315.

⁵³ Канке В.А. Философия. Исторический и систематический курс: Учебник для вузов. 3-е изд. – М., 2000. – С. 114

направления, выдвигающие на первый план иррациональные аспекты духовной жизни человека: волю (волюнтаризм, философия жизни), непосредственное созерцание, чувство, интуицию (интуитивизм), мистическое озарение (некоторые разновидности неопозитивизма), воображение, инстинкт, «бессознательное» (экзистенциализм)⁵⁴.

Кризис культуры – Сущность кризиса - переоценка и перекомпоновка слагаемых духовно-смыслового ядра культуры. Он способен парализовать культурную динамику, вызвать безвременье, болезненные, мучительные феномены. Это может привести к краху культуры в ее прежнем облике. Но кризис нередко сопряжен с самопознанием, самоидентификацией культуры, с обнаружением ее потенциала, возможностей внутреннего развития. Вот почему, как свидетельствует мировая практика, предшествуют зачастую кризисные явления рождению новой культуры⁵⁵.

Натурализм – художественный язык и совокупность эстетико-мировоззренческих принципов творчества, один из ненормативных стилей европейской и американской литературы XIX – XX вв.⁵⁶

Новая драма – условное обозначение тех новаций, которые заявили о себе в европейском театре 1860-1890-х годов. Главным образом это *социально-психологическая драматургия*, в момент своего возникновения ориентировавшаяся на натурализм в прозе, на обсуждение в театре граждански значимых «злободневных» проблем. Но при этом она оказалась чуткой к самым разным

⁵⁴ Философия. Культура. Цивилизация: Учебн. пособие /Под ред. Проф. Ю.В. Манько. – СПб., 2001. – С. 298.

⁵⁵ URL:<http://bibl.tikva.ru/base/B343/B343Chapter9-1.php> (дата обращения 7.12.2011).

⁵⁶ Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: Учеб. пособие./ Под ред. В.М. Толмачёва. – М.:, 2003. – С. 29.

литературным веяниям и предложила свое – специфически театральное – прочтение не только натурализма, но и импрессионизма, символизма⁵⁷.

Общественно-экономическая формация – исторический тип общества, основывающийся на определенном способе производства и выступающий как ступень прогрессивного развития мировой истории человечества от первобытнообщинного строя через рабовладельческий строй, феодализм и капитализм к коммунистической формации. Понятие впервые выработано марксизмом⁵⁸.

Парадигма (paradigm дословно «образец»), отношение оппозиции между двумя элементами или рядом элементов, один из которых отсутствует или, наоборот, наличествует при отсутствии других. Таким образом, речь идет об отношении *in absentia* (в отсутствии) противопоставляемого члена ассоциативного ряда. Для структурного анализа отношения в плане парадигмы имеют решающее значение для функционирования смысла.

Парадигма противопоставляется синтагме: отношению *in praesentia*. Анализ парадигмы заключается в классификации, в то время как синтагмы – в членении. Парадигматические отношения иначе называются систематическими, а совокупность систематических отношений – системой⁵⁹.

Символизм – как явление индустриальной цивилизации развивал идеи мифологической культуры, идеалистической философии, опирался на мистические откровения. Его роль особенно возросла в конце XIX века в качестве противовеса материалистическим воззрениям;

⁵⁷ Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: Учеб. пособие./ Под ред. В.М. Толмачёва. – М.:, 2003. – С. 76.

⁵⁸ Философский словарь.5-е изд. – М., 1986. – С. 333.

⁵⁹ Структурализм «за» и «против». – М., 1975. – С.457.

эмпирическому, позитивистскому подходу к природе и человеку; ориентации в художественном творчестве на натуралистическую приземленность, фотографичность⁶⁰.

Философия жизни – направление европейской философии конца XIX – начала XX вв., противопоставленное рационализму. Философия жизни исходит из понятия «жизни» как некоей интуитивно постигаемой органической целостности и творческой динамики бытия. В различных вариантах этого течения «жизнь» истолковывается как естественно-органическое начало в противоположность механически-рассудочному (Ф. Ницше), как космическая сила, создающая новые формы («жизненный порыв» А. Бергсона), как исторический процесс, реализующийся в неповторимых образах культуры (В. Дильтей, Г. Зиммель), которая противопоставляется механической «цивилизации» (О. Шпенглер)⁶¹.

Экзистенциализм – философское течение XX в., выдвигающее на передний план абсолютную уникальность человеческого бытия, не допускающую выражения на языке понятий⁶². Иррационалистическое направление в западноевропейской философии и литературе, ставящее в центр изучения и изображения человеческое существование (экзистенцию) и утверждающее интуицию как основной метод постижения действительности⁶³.

⁶⁰ Мартынов В.Ф. Мировая художественная культура. – Мн., 2000. – С. 189-190.

⁶¹ URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/50350> (дата обращения 7.12.2011).

⁶² Современная западная философия: Словарь. – М., 1991. – С. 388.

⁶³ Крысин Л.П. Иллюстрированный толковый словарь иностранных слов. – М., 2011. – С. 827.

Приложение 1. Бергсон А. «Творческая эволюция»⁶⁴ (отрывок)

Жизнь – это как бы усилие, направленное к тому, чтобы поднимать тяжесть, которая падает. Правда, ей удастся только замедлить падение. Но она, по крайней мере, может дать нам представление о том, чем было это поднятие тяжести.

<...> вся жизнь в целом, животная и растительная, предстает, в сущности, усилием, направленным на то, чтобы накопить энергию и затем пустить ее по гибким, извилистым каналам, на конце которых она должна выполнить самые разнообразные работы. Этого и хотел добиться сразу жизненный порыв, проходя через материю. И он, без сомнения, достиг бы этого, если бы его сила была неограниченной или если бы он мог получить какую-то помощь извне. Но порыв конечен и дан раз и навсегда. Он не может преодолеть всех препятствий. Сообщенное им движение то отклоняется, то разделяется, всегда встречает противодействие, и эволюция органического мира есть не более чем развертывание этой борьбы. Первым великим разделением, которое должно было произойти, было деление на два царства, растительное и животное, которые, таким образом, дополняют друг друга, хотя между ними и нет согласия. Не для животного растение накапливает энергию, а для собственного потребления; но расходование им энергии не столь прерывно, концентрированно и, следовательно, не столь эффективно, как того требовал первичный порыв жизни, направленный главным образом к свободным актам: один и тот же организм не мог выдержать с равной силой одновременно двух ролей: постепенно накапливать и сразу

⁶⁴ Бергсон А. Творческая эволюция.
URL:<http://lib.rus.ec/b/261031/read>. (дата обращения 6.12.2011).

использовать. Вот почему, сами собой, безо всякого внешнего вмешательства, в силу одного дуализма тенденции, заключенной в первичном порыве, и противодействия этому порыву со стороны материи – одни организмы отклонились к одному направлению, другие – к другому. За этим раздвоением последовало много иных. Отсюда - расходящиеся линии эволюции, по крайней мере в том, что в них существенно. Но нужно считаться и с отступлениями, с остановками, со всякого рода случайностями. И в особенности нужно помнить, что каждый вид поступает так, как будто общее движение жизни остановилось на нем, а не пересекло его. Он думает только о себе, живет только для себя. Отсюда бесчисленные столкновения, сценой для которых служит природа. Отсюда поражающая и шокирующая нас дисгармония, в которой, однако, мы не можем винить само жизненное начало.

Сознание у человека - это, главным образом, интеллект. Оно могло бы, а вероятно, и должно было быть также и интуицией. Интуиция и интеллект представляют собой два противоположных направления сознательного труда: интуиция движется по ходу самой жизни, интеллект идет в обратном направлении, а потому вполне естественно следует движению материи. В совершенном и цельном человечестве обе эти формы сознательной деятельности должны были бы достигнуть полного развития. Между таким человечеством и нашим можно допустить множество возможных посредников, соответствующих всем воображаемым степеням интеллекта и интуиции. В этом и состоит доля случайного в духовном строении нашего вида. Иная эволюция могла бы привести к человечеству с еще более развитым интеллектом или, наоборот, к более интуитивному. Фактически, в том человечестве, часть которого мы составляем, интуиция почти полностью принесена в жертву интеллекту. По-видимому, для того, чтобы покорить материю и вновь овладеть самим собою, сознанию пришлось истощить лучшие свои силы. При

тех особых условиях, в которых была одержана эта победа, требовалось, чтобы сознание приспособлялось к привычкам материи и сосредоточивало на них все свое внимание, словом, чтобы оно стало, главным образом, интеллектом. Но интуиция все же существует, хотя в неочетливой и прерывистой форме. Это почти угасший светильник, который вспыхивает лишь изредка, только на несколько мгновений. Но он вспыхивает, вообще говоря, там, где в действие вступает жизненный интерес. На нашу личность, на нашу свободу, на место, занимаемое нами в природе как целом, на наше происхождение и, быть может, также на наше назначение он бросает свет слабый и мерцающий, но тем не менее пронзающий ночную тьму, в которой оставляет нас интеллект.

Философия должна овладеть этими рассеивающимися интуициями, лишь кое-где освещающими свой предмет, овладеть прежде всего для того, чтобы удержать их, затем расширить и соединить, таким образом, между собою. Чем больше она продвигается вперед в этой работе, тем больше замечает, что интуиция есть сам дух и, в известном смысле, сама жизнь: интеллект выделяется из интуиции путем процесса, аналогичному тому, который породил материю. Так выявляется единство духовной жизни. Познать его можно, только проникнув в интуицию, чтобы от нее идти к интеллекту, ибо от интеллекта никогда нельзя перейти к интуиции.

Приложение 2. Ницше Ф. Воля к власти⁶⁵ (отрывки)

Следует понять. Что всякого рода упадок и заболевание непрестанно принимали участие в работе

⁶⁵ Ницше Ф. Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей. – М., 1994. – С. 52-56, 68, 82.

создания общих оценок; что в получивших господство оценках декаданс достиг даже некоторого перевеса; что нам приходится бороться не только против реальных последствий всяческого современного ужаса вырождения, но что и весь *дотоле проявившийся* декаданс еще не сыграл своей роли, то есть продолжает *жить*. Подобное общее отклонение человечества от своих коренных инстинктов, подобный общий декаданс в деле установления ценностей есть вопрос *par excellence*, основная загадка, которую задает философу животное – «человек».

Понятие «декаданса». *Отпадение отдельных частей, упадок, отброс* сами по себе еще не заслуживают осуждения: это необходимое следствие жизни, жизненного роста. Появление декаданса так же необходимо, как любое восхождение и поступательное движение в жизни: не в нашей власти *устранить* его. Разум хочет напротив – *чтобы за ним было признано его право*.

Позор для всех социалистических систематиков, что они думают, будто возможны условия и общественные группировки, при которых не будут больше расти пороки, болезни, преступления, проституция, *нужда*... Но ведь это значит осудить *жизнь*... Не в воле общества оставаться молодым. И даже в полном своем расцвете оно выделяет всякую нечистоту и отбросы. Чем решительнее и отважнее действует общество, тем богаче оно неудачами и неудачниками, тем ближе оно к своему падению... От старости не спасешься учреждениями. И от болезни также. И от порока.

Основной взгляд на существо декаданса: *то, в чем донныне видели его причины, представляет его следствия*.

Это изменяет всю перспективу *моральной проблемы*.

Вся этическая борьба против порока, роскоши, преступления, даже против болезни представляется наивностью, оказывается излишней: — нет *«исправления»* (против раскаяния).

Сам декаданс не есть что-то, с чем нужно бороться: он абсолютно необходим и присущ всякому народу и всякой эпохе. С чем нужно всеми силами бороться, это с занесением заразы в здоровые части организма.

Делается ли это? Делается *как раз противоположное*. Гуманность об этом только и заботится.

– В каком отношении к этому основному биологическому вопросу стоят нынешние *высшие ценности*? Философия, религия, искусство и т. д.

(Средства лечения: напр., *милитаризм*, начиная с Наполеона, который в цивилизации видел своего естественного врага).

То, что доньше считалось *причиной вырождения*, есть *следствие* его.

Но также и то, что почиталось *лекарством* против вырождения, – только *паллиатив* против некоторых действий его: излечившиеся суть только особый *тип выродившихся*.

Следствие декаданса: порок – порочность; болезнь – болезненность; преступление – преступность; целибат – бесплодие; истерия – ослабление воли; алкоголизм; пессимизм; анархизм; распутство (также и *духовное*); клеветники; люди, роющие подкопы; сомневающиеся во всем; разрушители.

К понятию «декаданса».

1) Скепсис есть одно из следствий декаданса; также и распутство мысли.

2) Порча нравов есть следствие декаданса (слабость воли, потребность сильных возбудительных средств...)

3) Методы лечения, психологические и моральные, не меняют хода декаданса, не задерживают его; действие их физиологически *сводится к нулю*: сознание *величайшей ничтожности* этих мнимых «реактивов»; они суть формы наркоза против некоторых роковых явлений – следствий; они не изгоняют тлетворный элемент; часто они являются геройскими попытками свести к нулю декадента, довести до

minimum'a приносимый им *вред*...

4) Нигилизм не есть причина, а лишь логика декаданса,

5) «Хороший» и «дурной» суть только два типа декаданса: они неразрывны во всех основных феноменах.

6) *Социальный вопрос* есть следствие декаданса.

7) Болезни, и прежде всего болезни нервов и головы, суть показатели того, что отсутствует сила *самосохранения*, свойственная сильной натуре; об этом говорит и крайняя возбудимость, вследствие которой *удовольствие* и *неудовольствие* становятся первенствующей проблемой.

Наиболее распространенные типы декаданса:

1) *веря*, что берут лекарства, избирают то, что ускоряет процесс истощения; – сюда относится христианство (чтоб назвать самый примечательный случай ошибки инстинкта)! сюда же относится и «прогресс»;

2) утрачивается *сила сопротивления* раздражениям, – случай определяет собою все: переживания огрубляются, преувеличиваются до «чудовищных размеров»... «обезличивание», разложение воли; — сюда относится целый род морали, – альтруистическая мораль, та, которая толкует о сострадании; наиболее существенное в ней слабость личности, вследствие чего эта личность *созвучна* и подобно чрезмерно натянутой струне дрожит непрерывно...

3) смешиваются причина и следствие: в декадансе не видят физиологического феномена, и в его следствиях усматривают истинную причину плохого самочувствия; – сюда относится вся религиозная мораль...

4) жаждут такого состояния, в котором нет больше страдания; жизнь фактически воспринимается как причина всякого зла, – *бессознательные* состояния (сон, потеря сознания) оцениваются несравненно выше сознательных; отсюда некоторая *методика*...

К гигиене «слабых». – Все, что делается в состоянии слабости, терпит неудачу. Мораль: ничего не делать. Но в

том-то и беда, что именно сила отложить всякое делание, *не* реагировать, под влиянием слабости пришла в наиболее болезненное состояние; что мы всего скорее, всего слепее реагируем именно тогда, когда совсем не следовало бы реагировать...

Сила какой-либо природы сказывается в задерживании реакции, в некоторой отсрочке ее; известного *адляфориа* так же свойственна такой натуре, как слабости — связанность противодействия, внезапность, незадерживаемость «действия»... Воля слаба: и рецепт, как охранить себя от глупостей, был бы — иметь сильную волю и *ничего* не делать — *contradictio*. Тут — известное саморазрушение, инстинкт сохранения скомпрометирован... *Слабый вредит сам себе*... Это — *тип* декаданса.

Действительно мы встречаем огромное размышление над практическими приемами усвоения *бесстрастия*. Инстинкт в данном случае на верном пути, поскольку ничего не делать полезнее, чем делать что попало...

Вся практика орденов, отшельников философов, факиров внушена той правильной оценкой, что известный род людей приносит себе, пожалуй, *больше всего пользы*, когда ставит себе возможно большие препятствия к действию.

Облегчающие меры: абсолютное послушание, машинальная деятельность, разобщение с людьми и вещами, вызывающими к немедленной решимости и действию.

Анархист.

Презрение к людям, отвращение.

Период неясности: всевозможные попытки сохранить старое, не упуская вместе смеет ли творческий характер голод или преизбыток? Первый создает *идеалы романтики*. — Северная неестественность. Потребность в *Alcoholica*; «нужда» рабочего сословия.

Философский нигилизм.

Медленное выступление вперед и подъем средних и низших состояний и сословий (в том числе низших форм духа и тела), которое уже в значительной мере было подготовлено французской революцией, но которое и без революции не замедлило бы проложить себе дорогу, – в целом приводит, таким образом, к перевесу стада над всеми пастухами и вожатыми.

1. Омрачение духа (совместное существование стоической и фривольной *видимости* счастья, свойственной благородным культурам, встречается все реже, многие страдания *становятся заметными и высказываются* там, где прежде их переносили и скрывали);

2. *моральное* лицемерие (способ *выдвинуться* своей моралью, но путем проявления стадных добродетелей: сострадания, заботливости о других, умеренности, а не тех – которые признаются и ценятся вне стадности);

3) *действительное* сострадание и сорадование в больших размерах (радость близкого общения с большим числом себе подобных, свойственное всем стадным животным – «чувство общности», «отечество», – словом, все то, при чем не принимается во внимание индивид).

Наше время, с его стремлением как-нибудь помочь случайным нуждам, предупредить их и вообще своевременно устранить неприятные возможности, есть время *бедных*. Наши «богатые» – вот самые бедные! Коренная *цель* всякого богатства *забыта!*

Критика современного человека. – «Человек добр», но только испорчен и соблазнен дурными установлениями

... Мы стоим на верном пути: небесное царство нищих духом началось. – Промежуточные ступени: буржуа (как parvenu путем денег) и рабочий (как последствие машины).

Три столетия

Различие их *чувствительности* может быть выражено всего лучше следующим образом.

Аристократизм: Декарт, господство *разума* – свидетельство суверенитета *воли*;

Феминизм: Руссо, господство *чувства* – свидетельство суверенитета *чувств*, – лживость;

Анимализм: Шопенгауэр, господство *похоти* – свидетельство суверенитета *животности*, – честнее, но мрачнее.

Семнадцатый век *аристократичен*, поклонник порядка, надменен по отношению к животному началу, строг к сердцу, — лишен добродушия и даже души, «не немецкий век», враждебный всему естественному и лишенному достоинства, обобщающий и властный по отношению к прошлому, ибо верит в себя. Au fond в нем много хищника, много аскетического навыка – дабы сохранить господство. *Сильное волей* столетие, а также – столетие сильных страстей.

Восемнадцатый век весь под властью *женщины*, – мечтательный, остроумный, поверхностный, но умный, где дело касается желаний и сердца, *libertin* в самых духовных наслаждениях, подкапывающийся подо все авторитеты; опьяненный, ясный, гуманный, лживый перед самим собой...

Деятнадцатый век более животный, подземный – подземный; он безобразнее, реалистичнее, грубее – и именно поэтому «лучше», «честнее», покорнее всякого рода действительности, *истиннее*; зато фаталистичный. Нет страха и благоговения ни перед «разумом», ни перед «сердцем» ... Деятнадцатый век инстинктивно ищет *теории*, которые оправдывали бы его *фаталистическое подчинение факту*... воли налицо так мало, что само слово становится свободным и может быть употреблено для чего-то другого.

В какой мере *христианские* столетия с их пессимизмом были *более сильными* столетиями, нежели восемнадцатый век, – этому соответствует *трагический* век в Греции.

Девятнадцатый век *против* восемнадцатого века. В чем – наследует его, в чем – идет назад (меньше тонкости мысли, вкуса), в чем – превосходит его (мрачнее, реалистичнее, *сильнее*).

Переворот в порядке рангов. Фальшивомонетчики благочестия, священники, становятся для нас *чандалой*: они заняли место шарлатанов, знахарей, фальшивомонетчиков, колдунов. Мы считаем их развратителями воли, величайшими клеветниками на жизнь и мстителями жизни, *возмутителями* в среде неудачников. Из касты прислужников, *шудр*, мы сделали наше среднее сословие, наш «народ», тех, кому мы вручили право на политические решения. С другой стороны прежняя *чандала* занимает верхи: впереди всех *богохульники*, *имморалисты*, всякого рода бродячий элемент, артисты, евреи, музыканты, в сущности все *ославленные* человеческие классы.

Мы возвысились до *честных* мыслей, мало того, мы *определяем*, что такое честь на земле, «знатность»... Мы все теперь *заступники за жизнь*. Мы, *имморалисты*, теперь *главная сила*: другие великие власти нуждаются в нас... Мы строим мир по подобию своему.

Мы перенесли понятие «чандала» на *священников*, *учителей потустороннего* и на сросшееся с ними *христианское общество*, с присоединением всего, имеющего одинаковое с ними происхождение, пессимистов, нигилистов, романтиков сострадания, преступников, людей порочных, – всю ту сферу, где изобретено было понятие «Бога», как *спасителя*... Мы *гордимся тем, что нам уже не нужно быть лжецами, клеветниками, заподозривателями жизни*...

Прогресс девятнадцатого столетия по отношению к восемнадцатому (в сущности мы, *настоящие европейцы*, ведем войну против восемнадцатого столетия):

1) «Возврат к природе» все решительнее понимается в смысле прямо противоположном тому, который придавал этому термину Руссо (*прочь от идиллии и от оперы!*);

2) все решительнее – антиидеализм, объективность, бесстрашие, трудолюбие, чувство меры, недоверие к внезапным переменам, *антиреволюционность*;

3) все более решительная постановка на первое место вопроса *о здоровье тела*, а не о здоровье «души»; последняя понимается как некоторое состояние, обусловленное первым, первое по меньшей мере – как первоусловие здоровья души.

Приложение 3. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1⁶⁶ (отрывок)

Но у "человечества" нет никакой цели, никакой идеи, никакого плана, так же как нет цели у вида бабочек или орхидей. "Человечество" – пустое слово. Стоит только исключить этот фантом из круга проблем исторических форм, и на его месте перед нашими глазами обнаружится неожиданное богатство настоящих *форм*. Тут необычайное обилие, глубина и разнообразие жизни, скрытые до сих пор фразой, сухой схемой или личными "идеалами". Вместо монотонной картины линейно-образной всемирной истории, держаться за которую можно только закрывая глаза на подавляющее количество противоречащих ей фактов, я вижу феномен множества мощных культур, с первобытной силой вырастающих из недр породившей их страны, к которой они строго привязаны на всем протяжении своего существования, и каждая из них налагает на свой материал – человечество – свою *собственную* форму и у каждой своя *собственная идея, собственные* страсти, *собственная* жизнь, желания и

⁶⁶ Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. – Мн., 1998. – Т. 1. – С. 29-30.

чувствования и, наконец, *собственная* смерть. Вот краски, свет, движение, каких не открывал еще ни один умственный глаз. Есть расцветающие и стареющие культуры, народы, языки, истины, боги, страны, как есть молодые и старые дубы и пинии, цветы, ветки и листья, но нет стареющего человечества. У каждой культуры есть свои собственные возможности, выражения, возникающие, зреющие, вянущие и никогда вновь не повторяющиеся. Есть многочисленные, в самой своей сути друг от друга отличные, пластики, живописи, математики, физики, каждая с ограниченной жизненной длительностью, каждая замкнутая в себе, подобно тому как у каждого вида растений есть свои собственные цветы и плоды, свой собственный тип роста и смерти. Культуры эти, живые существа высшего порядка, вырастают со своей возвышенной бесцельностью, подобно цветам в поле. Подобно растениям и животным, они принадлежат к живой природе Гёте, а не к мировой природе Ньютона. Во всемирной истории я вижу картину вечного образования и изменения, чудесного становления и умирания органических форм. А присяжный историк видит в ней подобие какого-то ленточного червя, неумоимо наращивающего эпоху за эпохой.

В конце концов, влияние комбинации "Древний мир – Средние века – Новое время" в настоящее время изжито. Какой бы безнадежно узкой и плоской она нам ни представлялась, все же она была единственным имевшимся у нас обобщением, не совсем чуждым философии, и ей обязана некоторыми намеками на философское содержание та литературная обработка материала, которую мы называем всемирной историей; однако крайний предел столетий, которое можно связать при помощи этой схемы, давно уже перейден. При быстром накоплении исторического материала, в особенности лежащего за пределами установившегося распорядка, вся традиционная картина превращается в необозримый хаос. Всякий не совсем слепой

историк знает и чувствует это и, только из-за боязни окончательно потонуть, держится за единственную ему известную схему. <...>

Приложение 4. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 2⁶⁷
(отрывки)

Хотя отношения между культурами вторичны, а сами культуры – первичны, современное историческое мышление имеет на этот счет противоположное мнение. Чем в меньшей степени оно признает собственные жизнеописания, из которых складывается кажущееся единство происходящего в мире, тем усерднее оно копается в сплетении их связей и тем меньше оно в нем понимает. Как богата психология этих поисков, обороны, перетолкования, обольщения, вмешательства, предложения себя как в отношениях между культурами, которые непосредственно соприкасаются, друг другом любуются, друг с другом борются, так и в отношениях между живой культурой и миром форм мертвой культуры, чьи остатки еще видимы в ландшафте! И насколько же узки и бедны представления историка, выражающиеся только в словах "влияние", "продолжительность" и "продолжающееся воздействие"!

В этом весь XIX век, видящий только цепь причин и следствий. Всё следует, ничто не является изначальным. Поскольку повсюду в молодых культурах видны поверхностные формальные элементы более старых культур, то это, следовательно, "продолжающееся воздействие", и чем больше мы наберем таких "влияний", тем лучше считаем исполненной свою задачу.

В основе такого подхода лежит образ осмысленной и единой истории человечества, который когда-то родился у

⁶⁷ Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. – Мн., 1998. – Т. 2. – С. 67-68, 671-672

великих умов готической эпохи. В то время подметили, что на земле меняются люди и народы, а идеи остаются. Этот образ произвел в свое время большое впечатление, которое не исчезло еще и поныне. Первоначально полагали, что Бог с помощью человечества следует какому-то плану, однако такое представление сохранилось и позже, до тех пор пока мышление оставалось в плену схемы "древний мир – середине века – новое время" и во внимание принималось только зримо продолжающееся, а не действительно изменяющееся. Тем временем наши взгляды изменились, стали трезвее и шире, а наше знание давно перешагнуло границы этой схемы. Те, кто сегодня еще придерживается таких взглядов, стоят на ложном пути.

<...> Меч одерживает победу над деньгами, воля к господству вновь подчиняет себе волю к добыче. Если назвать денежные силы капитализмом, а под социализмом понимать стремление к созданию мощного политико-экономического порядка, стоящего выше всех классовых интересов, систему благородных забот и долга, удерживающую целое в устойчивой форме в ожидании решительной схватки истории, то все это одновременно можно изобразить как борьбу между деньгами и правом. Частные силы экономики хотят обеспечить себе свободу для завоевания богатств, и они не потерпят, чтобы какое-то законодательство стояло при этом у них на пути. Они хотят сами создавать законы в собственных интересах и пользуются при этом ими же изобретенным инструментом демократии, подкупая партии. Чтобы сдержать этот натиск, праву требуется благородная традиция, честолюбие сильных семейств, видящих цель не в накоплении богатств, а в установлении подлинной власти, свободной от денежных выгод. Одна власть может утвердиться только путем свержения другой, и никакие принципы тут не помогут, и перед лицом денег не существует никакой иной силы. Деньги могут быть побеждены и уничтожены только силой крови.

Жизнь — это первое и последнее, космическое течение в направлении микрокосмической формы. Это факт внутри мира истории. В конечном итоге ничто из того, чем жило бодрствование в своих духовных мирах, не может устоять перед могучим ритмом смены поколений. В истории речь всегда идет о жизни и только о жизни: о расе, о триумфе воли к власти, а не о победе истин, открытий или денег. Мировая история — это мировой суд. Она всегда становится на сторону более сильной, более цельной, более уверенной в себе жизни, независимо от того, справедливо ли это перед лицом бодрствования, и дает ей право на существование, она всегда жертвует истинами и справедливостью в пользу власти и расы. Она приговаривает к смерти людей и целые народы, для которых истины важнее, чем дела, а справедливость существеннее власти. Таким образом, спектакль высокой культуры, этого чудесного мира богов, искусств, мыслей, битв, городов, заканчивается возвратом к первофактам вечной крови, которые тождественны с вечно циркулирующими космическими потоками. Светлое, богатое на образы бодрствование вновь уходит вглубь, поступая на безмолвную службу существованию, как этому учит китайское и римское время империи. Время побеждает пространство и является тем, чей неумолимый ход вплетает случайное явление культуры на этой планете в случайное явление человека, той формой, в которой какое-то время протекает случайность жизни, между тем как в мире света зрения раскрываются текущие горизонты истории Земли и истории звезд.

Для нас, оказавшихся волей судьбы в истории этой культуры в момент ее становления, когда деньги празднуют свои последние победы и когда медленно и неотвратно приближается их наследник цезаризм, не существует в узко заданном круге свободы выбора направления ни нашей воли, ни нашего долженствования, без которых и жить-то не стоит. Мы несвободны достичь того или иного, но свободны сделать

или не сделать необходимое. А та задача, которая поставлена исторической необходимостью, будет решена – при участии ли каждого отдельного человека или вопреки ему⁶⁸.

Приложение 5. Бердяев Н. «Приложение. Воля к жизни и воля к культуре»⁶⁹ (отрывок)

<...> В нашу эпоху нет более острой темы и для познания, и для жизни, чем тема о культуре и цивилизации, о их различии и взаимоотношении. Это – тема об ожидающей нас судьбе. А ничто не волнует так человека, как судьба его. Исключительный успех книги Шпенглера о закате Европы объясняется тем, что он так остро поставил перед сознанием культурного человечества вопрос о его судьбе. На исторических перевалах, в эпохи кризисов и катастроф приходится серьезно задуматься над движением исторической судьбы народов и культур. Стрелка часов мировой истории показывает час роковой, час наступающих сумерок, когда пора зажигать огни и готовиться к ночи. Шпенглер признал цивилизацию роком всякой культуры. Цивилизация же кончается смертью. Тема эта не новая; она давно нам знакома. Тема эта особенно близка русской мысли, русской философии истории. Наиболее значительные русские мыслители давно уже познали различие между типом культуры и типом цивилизации и связали эту тему с взаимоотношением России и Европы. Все наше славянофильское сознание было проникнуто враждой не к европейской культуре, а к европейской цивилизации. Тезис, что "Запад гниет", и означал, что умирает великая

⁶⁸ Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. – Мн., 1999. – Т. 2. – С. 67-68, 671-672.

⁶⁹ Бердяев Н.А. Приложение. Воля к жизни и воля к культуре //Бердяев Н.А. Смысл истории. – М., 1990. – С. 162-163.

европейская культура и торжествует европейская цивилизация, бездушная и безбожная. Хомяков, Достоевский и К. Леонтьев относились с настоящим энтузиазмом к великому прошлому Европы, к этой "стране святых чудес", к священным ее памятникам, к ее старым камням. Но старая Европа изменила своему прошлому, отреклась от него. Безрелигиозная мещанская цивилизация победила в ней старую священную культуру. Борьба России и Европы, Востока и Запада представлялась борьбой духа с бездушием, религиозной культуры с безрелигиозной цивилизацией. Хотели верить, что Россия не пойдет путем цивилизации, что у нее будет свой путь, своя судьба, что в России только и возможна еще культура на религиозной основе, подлинная духовная культура. В русском сознании очень остро ставилась эта тема.

Но чужда ли она сознанию западному, не возвышалась ли и сама европейская мысль до ее постановки; один ли Шпенглер подошел к ней? Явление Ницше связано с острым сознанием этой роковой для западной культуры темы. Тоска Ницше по трагической, дионисической культуре – есть тоска, возникающая в эпоху торжествующей цивилизации. Лучшие люди Запада ощущали эту смертельную тоску от торжества мамонизма в старой Европе, от смерти духовной культуры – священной и символической – в бездушной технической цивилизации. Все романтики Запада были людьми ранеными, почти смертельно, торжествующей цивилизацией, столь чуждой их духу. Карлейль, с пророческой силой, восставал против угашающей дух цивилизации. Пламенное восстание Леона Блуа против "буржуа" в его гениальных исследованиях "буржуазной" мудрости – было восстанием против цивилизации. Все французские католики – символисты и романтики бежали в средневековье, на далекую духовную родину, чтобы спастись от смертельной тоски торжествующей цивилизации. Устремленность людей Запада к былым культурным эпохам или экзотическим культурам

Востока означает восстание духа против окончательного перехода культуры в цивилизацию, но восстание слишком утонченного, упадочного, ослабленного духа. От надвигающегося небытия цивилизации люди поздней, закатной культуры бессильны перейти к подлинному бытию, бытию вечному, они спасаются бегством в мир далекого прошлого, которого нельзя уже вернуть к жизни, или чуждого им бытия застывших культурных миров Востока.

Так подрываются основы банальной теории прогресса, в силу которой верилось, что будущее всегда совершеннее прошедшего, что человечество восходит по прямой линии к высшим формам жизни. Культура не развивается бесконечно. Она несет в себе семя смерти. В ней заключены начала, которые неотвратимо влекут ее к цивилизации. Цивилизация же есть смерть духа культуры, есть явление совсем иного бытия или небытия. Но нужно осмыслить этот феномен, столь типичный для философии истории, для осмысления истории. Шпенглер ничего не дает для проникновения в смысл этого первофеномена истории.

Приложение 6. Меринг Ф. «Эмиль Золя»⁷⁰ (отрывок)

<...> Он был необыкновенно зорким наблюдателем, первоклассным бытописателем, тонким и глубоким психологом, но не хватало ему эстетического вкуса и такта, фантазии, остроумия и того, что сам он называл *l'expression personnelle*, то есть индивидуальной поэтической жизни, творческой изобразительной силы, способной из ничего создать новый мир.

⁷⁰ Меринг Ф. Эмиль Золя//Меринг Ф. Избранные труды по эстетике: в 2 т. – М., 1985. – Т. 2. – С. 171-175. Статья написана в 1902 г.

Ему и самому было совершенно ясно, что натура у него боевая, а не артистическая. Ясность этого сознания недостаточно отчетливо выступает наружу в наиболее часто цитируемом положении его эстетики: «Произведение искусства – это кусок природы, рассматриваемый сквозь темперамент», так как это положение настолько многозначно, что может вместить любую эстетику. В другом случае Золя говорит так: «Мы – трудолюбивые рабочие, которые обследуют здание, выискивая подгнившие бревна, внутренние трещины, выпавшие камни и все вообще повреждения, снаружи хоть и незаметные, но способные вызвать обвал всего здания. Разве это не более полезное, серьезное и достойное занятие, чем взбираться с лирой в руке на пригорок или звуком фанфары воспламенять человечество?» Здесь Золя в сухих, трезвых выражениях отказывается от лиры и требует на свою долю если и не лук, то хоть кирку каменщика. Он отрывается от художественной почвы и попадает в опасное соседство с теми простодушными манчестерцами, которые пытались некогда доказать, что каждый порядочный архитектор и каждый честный свиновод более полезен человеческому обществу, чем Гете со всем его непроизводительным стихоплетством.

Тут не отделаешься словами, что Золя, мол, был хотя и большой писатель, да плохой теоретик. Напротив, Золя – теоретик литературы был полностью созвучен Золя-писателю. Его романы были в гораздо большей мере реформаторскими предостережениями и призывами к пробуждению, чем такими чисто художественными произведениями, которые писатель выпраждает из самого себя в блаженном упоении своим поэтическим творчеством. С эстетической точки зрения такой приговор был бы суров, если бы эстетическая точка зрения не была подвержена историческим изменениям. Искусство – это, несомненно, изначальное достояние человечества, и как таковое черпает свои законы лишь изнутри себя. Но и оно само движется в

историческом потоке и не может развиваться без тех революционных потрясений, когда более почетным делом становится разрушать алтари искусства, чем совершать на них жертвоприношения.

Золя гордился, что находится в центре такого революционного потрясения. Он неизменно отрицал, что натурализм, который связывали прежде всего с его именем, изобретен им: «Я нашел натуралистический метод в XVIII столетии; этот метод существует, если угодно, с начала вселенной. Я показал, как в нашей национальной литературе блестящим образом применяли его Бальзак и Стендаль; я утверждал, что теперешние наши романы преемственно продолжают работу этих мастеров, и назвал в первую очередь Гюстава Флобера, Жюль и Эдмона Гонкуров, Альфонса Доде. Как можно было заключить отсюда, что я изобрел какую-то теорию для личных своих надобностей? Каким дуракам пришла в голову нелепая мысль изобразить меня спесивцем, который намерен навязать свою риторику всему миру и объявить свои произведения основой всей французской литературы, прошедшей и будущей? Это поистине верх ослепления и злобы... Натуралистический метод стал применяться в нашей литературе с прошлого столетия, с тех пор как раздался первый лепет нашей современной науки. Толчок был дан – движение должно было охватить все. Сколько раз излагал я историю этого могучего движения, которое ведет нас навстречу будущему. Оно обновило историю и критику, освободив их от бездумного следования схоластическим формам; оно преобразило и роман и драму, начиная с Дидро и Руссо и кончая Бальзаком и его последователями. Можно ли отрицать этот факт? Разве на протяжении последних лет нашей истории дух науки не сказался в разрушении прекрасных классических правил предшествующих столетий, в бормотаниях романтического мятежа, в триумфе писателей-натуралистов? Повторяю: натурализм – это не я. Он – в каждом писателе, который

сознательно или бессознательно применяет научный метод и приступает к изучению мира путем наблюдения и анализа, отвергая абсолюты, богооткровенный, не постижимый рассудком идеал». В этих словах проявляются и сила Золя и его слабость.

У натурализма Руссо и Дидро, как и у натурализма Бальзака и Золя, направленность, разумеется, одинаковая – это бегство искусства из состояния общественного вырождения, это его возврат в спасительные объятия природы. Однако возврат к природе является фактически всего лишь переходом в более высокоразвитый общественный строй. Иначе и быть не может, потому что общественные язвы могут быть исцелены только на почве общества, а не на почве природы. Но тут сразу же обнаруживается существенное различие между Руссо и Дидро, с одной стороны, и Бальзаком и Золя – с другой. Те искали спасения от общественной гнили феодализма в природе, то есть в буржуазном общественном строе, эти же ищут спасения от общественной гнили капитализма, но не знают, где это спасение найти. Оттого те оказываются в конечном счете оптимистами, а эти – пессимистами: Бальзак – весь, целиком, а Золя – по меньшей мере до последних своих романов, где он проповедует одну из форм утопического социализма.

Еще в одном из ранних своих романов Золя выводит на сцену некоего любимого ученика Карла Маркса и влагает ему в уста нескладные речи, из которых явствует, что, невзирая на весь свой экспериментально-научный метод, Золя никогда не изучал научного социализма. С той же самой сомнительной «точностью», которую впоследствии немецкие подражатели Золя довели до карикатурности, он утверждает, что основной труд Маркса был набран готическим шрифтом, а это, как известно, не так. О содержании же этого труда у него нет ни малейшего представления. Нас не поймут, надо надеяться, так превратно, как умудрился нас понять некий

натуралистический остряк, который договорился однажды до того, что если мы, мол, жалуемся на полное невнимание натурализма к пролетарской классовой борьбе, то, стало быть, наивысшим эстетическим законом является для нас исповедование Эрфуртской программы. Сам Золя, который вел свою родословную от Дидро и Руссо и видел преимущество экспериментального романа в том, что он отыскивает связь явления с его ближайшими причинами и выясняет условия, определяющие это явление – Золя высился, как башня, над своими мелкотравчатыми немецкими последователями, но и его писательское творчество необычайно окрылилось бы, если бы при своем анализе он пользовался таким ключом, как теория пролетарской классовой борьбы, а не вульгарным фатализмом какого-то Ломброзо, достаточно часто вводившим его в заблуждение.

<...> Он был мыслителем, от которого остались сокрытыми глубочайшие тайны современности, писателем – если мерить его эстетической меркой – несовершенным, однако же при всем этом борцом, который по своим способностям и по своему усердию, по честности и по мужеству имел полное право причислить себя к славному отряду Дидро и Лессингов, Руссо и Вольтеров.

Приложение 7. Меринг Ф. «Эстетические разведки»⁷¹ (отрывок)

<...> В 80-е годы буржуазное общество до известной степени пришло в себя экономически, а значит, и духовно. В

⁷¹ Меринг Ф. Эмиль Золя//Меринг Ф. Избранные труды по эстетике: в 2 т. – М., 1985. – Т. 2. – С. 277-281. Цикл статей «эстетические разведки», (1898-1899)

самых различных областях научной литературы пробудилась новая жизнь; в экономической литературе появился ряд книг, в которых довольно острым, глубоким и пронизательным взглядом окидывалась структура современного общества, в художественной литературе появился натурализм. Неудержимо гибнущее общество собрало всю свою силу для того чтобы сохранить себе жизнь, и это была самая могучая сила, которую оно еще способно было проявить: несравненно большая сила, чем та, что оно считало нужным проявить в запале своей еще ничем не потревоженной спеси, но уже не такая мощь, которая была бы способна предотвратить то, что невозможно предотвратить в силу железных социальных законов. В этом и состоит корень внутреннего сродства буржуазного натурализма с феодальным романтизмом, который играл ту же функцию в процессе распада феодального общества. В этом и состоит причина, по которой оба эти литературных течения эпохи исторического упадка при всем внешнем несходстве тем не менее выказывают одинаковый характер, который чем дальше, тем больше отражается и во внешнем их облике. Наряду с прочим, это в последнее время нашло выражение в том, что невероятно расплодилось драмы-сказки.

С точки зрения этой исторической концепции вполне поддаются справедливой оценке как сильные, так и слабые стороны современного натурализма. Становится понятным, почему так узок его кругозор: ведь на углу суденьшке натурализма нет ни компаса, ни парусов, ни руля, чтобы выйти в открытое море истории. Становится понятным, почему он замыкается в рамки рабского подражания природе: ведь он оказывается беспомощным перед любой социальной проблемой. Можно даже признать в его радостном приятии омерзительных и безобразных, низких и гадких отбросов буржуазного общества некий протест, который он, влекомый своим смутным устремлением, бросает в лицо пустой и спесивой денежной знати, смертному врагу всякого

подлинного искусства. Всему этому можно дать исчерпывающую историческую оценку. Однако следует высказать протест против того, что неблагоприятные условия жизни, в которых вообще только и может существовать искусство в умирающем обществе, славословятся как возможности для зарождения небывалого искусства, что отход от великих вопросов исторического прогресса культуры превозносится как неотъемлемая предпосылка «чистого искусства», что плоское подражание природе, которым еще пренебрегал каждый великий художник-творец, проповедуется как революционирующий мир художественный принцип, что современные пролетарии обвиняются в эстетической грубости, поскольку в искусстве они хотят видеть не грязь и пыль, а, по метким словам Шлайкьера, «праздничный блеск свечей» в соответствии с естественным, то есть исторически данным настроением класса, который уверен в своей победе и радуется будущему.

Современному натурализму, правда, воздаются хвалы также за социалистические черты. Но то, что верно в этом утверждении, лишь подтверждает его внутреннее сродство с романтизмом. Представители идеологической истории литературы немало ломали голову над тем, что романтикам были присущи феодальная реакционность и в известной мере вольнодумство. Если исходить из историко-материалистической точки зрения, то сам собой напрашивается вывод, что феодально-романтическая поэтическая школа в первые десятилетия XIX века не могла существовать без изрядных заимствований у буржуазной культуры. Это было настоятельной необходимостью уже потому, что феодальный мир перед лицом атаки буржуазии собрался со всеми своими силами и защищался против своего более мощного противника заимствованным у него оружием, наподобие того, как краснокожие отстреливались от белых взятыми у них же ружьями, что хотя и оттянуло, но не предотвратило их неминуемую гибель. Надо только

перенести отношение между феодальным романтизмом и освободительной борьбой буржуазии в современную обстановку, чтобы тотчас же уразуметь, как обстоит дело с социалистическими чертами буржуазного натурализма. Буржуазные натуралисты так же настроены социалистически, как феодальные романтики были настроены буржуазно, – не больше и не меньше. При всем своем безудержном экспериментаторстве они со священным ужасом воздерживаются от создания художественных произведений, которые имели хотя бы отдаленное касательство к освободительной борьбе пролетариата.

В этом – их злая судьба. Нередко высказывается надежда – и сам я ранее писал о том же на страницах «Neue Zeit», – что натуралисты исподволь подойдут к художественному постижению современного рабочего движения. Но эта надежда развеивается тем больше, чем глубже мы проникаем в эти вопросы. Однако то, в чем современному натурализму следует отказать, исходя из исторического подхода к нему, идет только на пользу представляющим его личностям. Было бы несправедливостью видеть за их недалекой позицией в отношении классовой борьбы пролетариата трусость, расчет, своекорыстие и тому подобные предосудительные мотивы. Они верны себе, занимая такую позицию, и большего от них требовать нельзя. Пропасть, отделяющая их от современного пролетариата, является непреодолимой. И даже если бы они хотели прыгнуть выше головы, даже если бы они хотели подружиться с рабочим движением, то последним куплетом их песни была бы известная жалоба на неблагодарность рабочих. Абсурдно было бы упрекать современный пролетариат в эстетической отсталости, и тому подобных вещах лишь потому, что ему больше по вкусу наша классическая литература, литература восходящего класса, нежели современный натурализм, литература нисходящего класса. Но еще более абсурдно полагать вместе с

глубокомысленным философом истории Паулем Бартом, что современному рабочему движению не присущ вообще никакой идеал, так как оно-де не создало подлинных художественных произведений. Доля истины здесь состоит в том, что у класса, которому приходится так напрягать свои познавательные способности и желания, как современному рабочему классу, эстетическое созерцание вещей в известной мере должно отойти на задний план. В данном случае это опять-таки означает: когда гремит оружие, музы молчат.

Другими словами, если нисходящий класс буржуазии *уже* больше не способен создать великого искусства, то восходящий рабочий класс *еще* не способен создать великого искусства, хотя в глубине его души живет горячее стремление к такому искусству. Свидетельством тому являются «свободные народные сцены», которые вновь и вновь появляются на свет, хотя давно уже разбились о грубую действительность чрезмерной иллюзии, на которых они некогда основывались. Уже с первого, поверхностного взгляда становится очевидным, как мало пролетариат может думать о завоевании в современных условиях театра, который сыграл такую благотворную действительную роль в ходе освободительной борьбы буржуазии. Буржуазная сцена давно уже рассталась с ложной видимостью того, что она руководствуется интересами культуры и искусства, а не денежными интересами. Чем являются современные крупные театры, как не капиталистическими акционерными обществами, где главенствуют не столько эстетические, сколько экономические, хозяйственные соображения. В Берлине такой театр должен получать более двух тысяч марок ежедневных сборов, чтобы давать необходимую прибыль на вложенный капитал, и эта точка зрения доминирует над всеми художественными интересами. Нет ничего нелепей жалоб на отсутствие эстетического вкуса у капиталистических чиновников, назначенных художественными руководителями буржуазных театров. У

них достаточно вкуса и в конце концов достаточно совести для того, чтобы предпочесть ставить Шекспира и Шиллера, чем жалкую дрянь, которая щекочет нервы биржевой черни. Но они тоже всего лишь невольники и почитают за большое счастье, если в том или другом исключительном случае удастся достичь сносного компромисса между заповедями вкуса и капиталистической жаждой наживы.

И как же в подобных условиях «свободные народные сцены» могут положить начало возрождению драматического искусства? Это совершенно невозможно. Хотя понять, до какой степени это невозможно, может лишь тот, кто выстрадал это на собственной шкуре. Тем не менее пролетариат имеет решительную потребность в свободных народных сценах. Поскольку они дают ему вообще возможность наслаждаться произведениями драматического искусства, они имеют свои неоспоримые заслуги. Они являются скромным, но отнюдь не никчемным средством возвышения вкуса рабочих и тем самым средством их духовного развития, а в конечном счете – усиления их освободительной борьбы. Надо только соблюсти определенные рамки: если бы свободные народные сцены стали препятствием на пути к великим целям современного рабочего движения, если бы они позабыли свое пролетарское происхождение, если бы они по бесхарактерности вступили в связь с капиталистическими и официальными предприятиями вроде «Шиллеровского театра» в Берлине, которые под прикрытием глупой болтовни, о «чистом искусстве» хотят морочить голову угнетенным классам, – то лучше, чтобы их вообще не существовало.

Если верно то, что из классовой борьбы пролетариата не может развиваться новая эпоха искусства, то тем более верно то, что победа пролетариата станет поворотом в мировом искусстве и принесет с собой искусство более благородное, великое, прекрасное, чем все то, что дано было видеть людям. Коль скоро эстетическое наслаждение состоит в свободном и

безмятежном созерцании вещей, то оно получит самое высшее и полное развитие именно тогда, когда исчезнут постыдные следы рабства, запечатленные на нашей изуродованной натуре тысячелетним подневольным трудом, когда человеческий род; сможет освободить от оков вольный рост своей человечности. Уже только во имя этих пророческих слов мы не позволим поносить нашего Шиллера. Пусть стареющая буржуазия тешит себя вздорной мыслью, что с ее смертью умрет и искусство, мы же питаем твердую уверенность, которую питали все великие художники, – уверенность в том, что последний поэт покинет земную обитель лишь вместе с последним человеком, уверенность, которую великий немецкий лирик Вальтер фон Фогельвейде облек в простые слова:

Наступит день для песни и для слова.

Приложение 8. Фукс Э. «Буржуазный век»⁷² (отрывок)

Буржуазия, собственница средств производства и потому представительница капиталистического способа производства, достигла, благодаря все возраставшей прибыли, доставляемой капиталу массовым производством, очень скоро и повсеместно огромных богатств..

Посмотрим, что сделало богатство из отдельных его представителей? Вознесло ли оно их в духовном, душевном и моральном отношении над их прежним уровнем? Пробудило ли оно в них высшие добродетели? Создало ли оно поколение героев? Нет произошло как раз обратное. Отвратительные

⁷² Фукс Э. Буржуазный век // Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Буржуазный век. – М., 1994. – С. 37, 41-42. Статья написана в 1910 г.

денежные машины, лишённые всякого чувства, всякой чуткости, – вот что сделал прежде всего капитал из тех, кто им владел и кто им командовал. Раньше и ярче всего обнаружилось это черты у английской буржуазии. Так как английская буржуазия раньше других европейских стран вступила на путь капиталистического производства, то она могла дольше всего развиваться свободно и потому здесь специфический тип буржуазии мог получить свое наиболее характерное выражение. Здесь он и встречается долгое время в чистом виде

<...> все, что сказано об английской буржуазии, применимо к буржуазии всех стран, где господствует капиталистическая система производства.

<...> Указанные черты характера коренятся не в особых качествах английской души, а являются неизбежными последствиями влияния на психику выбивания капиталистом прибыли.

По мере того как отдельные страны вступали на путь промышленного капиталистического способа производства и в зависимости от степени интенсивности, с которой совершался там этот процесс, сообразно особым условиям, в которых эти страны находились, в среде имущих классов вырабатывалась та же специфическая буржуазная физиономия. Это происходило менее ярко в таких странах, где, как во Франции, Италии, Испании, долго еще господствовало ремесло, зато тем ярче и резче в таких странах, как Америка, где крупному машинному производству не нужно было сначала уничтожить старые способы производства, где оно могло свободно развить присущие ему тенденции. Все черты специфически буржуазной физиономии нашли в среде американской буржуазии поистине чудовищное выражение. Такова она там и теперь.

Каждый американец есть не более чем рафинированно устроенная счетная машина, пренебрегающая всякой декоративностью, всякой облагораживающей линией.

Этому влиянию капитализма на отдельных его представителей соответствует аналогичное его влияние на весь общественный организм, так как капиталистическая система производства стала основным базисом всей жизни. Все стало товаром, все капитализировано, все поступки, все отношения людей. Чувство и мысль, любовь, наука, искусство сведены на денежную стоимость. Человеческое достоинство определяется рыночным весом – таков товарный характер вещи.

Всякое другое отношение к предметам и людям считается комическим и в лучшем случае вызывает презрительное сострадание. Само собой понятно, что, с тех пор как деньги выступили на историческую сцену, материальный интерес играл всегда во всем некоторую роль. В этом и заключалось их революционизирующее значение. Всегда существовали браки ради денег, и всегда, даже люди науки и искусства стремились к тому, чтобы "заработать". Разница состоит в данном случае в том, что современный капиталистический век отбросил всякие другие соображения и провозгласил единственным мерилем чистый товарный характер вещи. "Сколько стоит?" "Какая будет прибыль?" "Прибыльное ли это дело?"

Все до сих пор сделанные попытки стусевать этот особый характер вещей не привели ни к чему. Увидеть его не дает только нежелание или невежество. И вот люди напали на хитрую мысль провозгласить эту черту естественным свойством вещей. Так оно и есть на самом деле, однако только в обществе, построенном на базе частнокапиталистического производства. В пределах такого общества подобное воззрение даже и вполне разумно, ибо укрепляет основы этого общества.

Житейской философии капитализма соответствуют, естественно, самые ужасающие методы накопления капитала. Там, где молчат сердце и душа, нет места совести.

Приложение 9. Йохан Хёйзинга «Homo Ludens («Человек играющий»)»⁷³ (отрывок)

XIX в., казалось бы, оставляет не много места для игровой функции как фактора в культурном процессе. Тенденции, которые, по-видимому, ее исключают, получают перевес все больше и больше. Уже в XVIII в. трезвое, прозаическое понятие пользы (смертельное для идеи Барокко) и буржуазные идеалы благополучия стали овладевать духом общества. К концу того же столетия промышленный переворот с его постоянно растущей технической эффективностью еще более усиливает эти тенденции. Труд и производство продукции становятся идеалом и вскоре превращаются в подобие идола. Европа облачается в рабочее платье. Общественная польза, тяга к образованию, научная оценка доминируют в культурном процессе. Чем дальше продвигается мощное индустриально-техническое развитие на пути от паровой машины до электричества, тем больше оно порождает иллюзию, что именно в этом и заключается прогресс культуры. Как следствие этого, смогло сформироваться и обрести признание постыдное заблуждение, что экономические силы и экономические интересы определяют ход событий в мире и главенствуют над ними. Переоценка экономического фактора в обществе и духовном состоянии личности была в известном смысле естественным результатом рационализма и утилитаризма, которые убили тайну как таковую и провозгласили человека свободным от вины и греха. При этом

⁷³ Хёйзинга Й. «Homo Ludens («Человек играющий»)». – М., 2003. – С. 191-193.

забыли освободить его от глупости и ограниченности, и он оказался призванным и способным осчастливить мир по меркам присущей ему банальности.

Таков XIX в., как он выглядит со своей наихудшей стороны. Великие течения мысли этого времени почти все были направлены непосредственно против игрового фактора в общественной жизни. Ни либерализм, ни социализм не давали ему никакой пищи. Экспериментальная и аналитическая наука, философия, политический утилитаризм, идеи манчестерской школы – все это виды деятельности, серьезные до последней капли. И когда в искусстве и литературе романтические восторги были исчерпаны, тогда с приходом реализма и натурализма, но в особенности импрессионизма, начинают преобладать формы выражения, более чуждые понятию игры, чем все то, что ранее процветало в культуре. Если какой-нибудь век и воспринимал всерьез себя и все сущее вообще, то это был век XIX.

Общее углубление серьезности как феномен культуры XIX столетия вряд ли подлежит какому-либо сомнению. Культура в значительно меньшей степени *разыгрывается*, по сравнению с предшествующими периодами. Внешние формы общественной жизни больше не являются сценой для *представления* идеалов высшего общества как это было во времена коротких панталон, парика и шпаги. Едва ли можно указать на более заметный симптом этого отказа от элементов игры, чем на убывание фантазии в мужском платье. Изменения, которые вносит сюда Французская революция, не часто приходится наблюдать в истории культуры. Длинные штаны, до тех пор употреблявшиеся в разных странах как одежда крестьян, рыбаков а матросов и по этой причине также и персонажами *Commedia dell' arte*, внезапно входят в одежду господ вместе с буйными прическами, выражающими неистовство Революции. И хотя фантастическая мода еще безумствует у «*Incrovables*», еще изощряется в военных мундирах наполеоновского времени (броских, романтических и

непрактичных), с демонстрацией публично разыгрываемой знатности уже покончено. Мужской костюм делается все бесцветней и все бесформенней, он все меньше подвергается изменениям. Знатный господин былых времен, пышным нарядом выставлявши напоказ свой вес и достоинство, становится человеком серьезным. В своем нынешнем платье он больше не играет героя. Надевая цилиндр, он водружает себе на голову символ и венец серьезного отношения к жизни. Только в незначительных вариациях и преувеличениях, таких, как узкие брюки в обтяжку, лента вместо галстука, жесткий крахмальный воротничок, еще заявляет о себе в первой половине XIX в. игровой фактор в мужской одежде. Вслед за этим исчезают и последние элементы декоративности, оставив слабые следы лишь в парадном костюме. Более светлые, пестрые цвета исчезают, сукно уступает место грубым тканям, поставляемым из Шотландии, фрак для особо торжественных случаев, а также для официантов становится последним звеном длившейся века эволюции, основное место отныне отводится пиджаку. Изменения в мужской моде, если не считать спортивного костюма, становятся все незначительнее. Костюм 1890 г. только опытному глазу мог бы сегодня показаться нелепым.

Не следует недооценивать этот процесс нивелирования и застоя в мужском костюме как явление культуры. Все духовные и общественные перемены со времени Французской революции нашли в нем свое отражение.

Само собой разумеется, что женское платье, точнее, дамский костюм, ибо здесь речь должна идти об элите, которая «представляет» культуру, не претерпевает воздействия оскудения и невыразительности мужской моды. Фактор красоты и функция сексуальной приманки настолько превалируют в женском наряде (у животных – наоборот), что делают эволюцию последнего проблемой совершенно иного рода. Если сам по себе факт, что развитие дамского костюма с конца XVIII в. движется в направлении, отличном от мужской

моды, и не кажется странным, то здесь примечательно следующее. Вопреки всем сатирам и бутадам в манере *Kostlijck Mat*, в словах или образах, женское платье со времен раннего Средневековья претерпело гораздо меньше изменений в форме и пережило меньше эксцессов, чем мужское. Это становится очевидным, если вспомнить, например, период 1500—1700 гг.: резкие и непрерывные изменения в мужском костюме и значительная степень постоянства в женском. До известных пределов это вполне естественно: основные черты женского туалета – длинная до ног юбка и лиф – допускали, в соответствии с более строгими ограничениями со стороны нравов и декораума, намного меньше вариаций, чем мужская одежда. Лишь к концу XVIII в. женский костюм вступает в *игру*. В то время как под влиянием Рококо вырастают высокие, похожие на башню прически, Романтизм процветает в полунеглиже с томным взором, распущенными волосами и руками, обнаженными до плеч (что вошло в моду намного позже, чем декольте, появившееся уже в Средневековье). Начиная с *Merveilleuses* периода Директории дамский костюм в изменчивости и преувеличениях оставляет мужской далеко позади. Излишества вроде кринолина (около 1860 г.) и турнюра (1880 г.) едва ли можно было увидеть в женской одежде предыдущих столетий. И только на пороге XX в. зарождается в высшей степени знаменательное движение в моде, которое возвращает женское платье к большей простоте и естественности, в сравнении со всем тем, что было известно начиная с 1300 г.

Подводя итог, о XIX в. можно свидетельствовать, что почти во всех явлениях культуры игровой фактор заметно отстает здесь на второй план. Как духовная, так и материальная организация общества были препятствием для сколько-нибудь явного воздействия этого фактора. Общество стало чересчур уж сознательно воспринимать свои стремления и интересы. Оно полагало, что уже выросло из своих детских одежд. Оно старалось воплотить в жизнь научные замыслы по

достижению собственного земного благополучия. Идеалы труда, всеобщего образования и демократии едва ли оставляли место вечному началу игры.

Приложение 10. Золя Э. «Экспериментальный роман»⁷⁴ (отрывок)

<...>Ну что ж, обратившись к роману, мы и тут увидим, что романист является и наблюдателем и экспериментатором. В качестве наблюдателя он изображает факты такими, какими он наблюдал их, устанавливает отправную точку, находит твердую почву, которой будут действовать его персонажи и развертываться с бытия. Затем он становится экспериментатором и производит эксперимент – то есть приводит в движение действующие ли в рамках того или иного произведения, показывая, что последовательность событий в нем будет именно такая, какую требует логика изучаемых явлений. Почти всегда здесь перед нами эксперимент «для наглядности», как говорит Клод Бернар. Романист отправляется на поиски истины. Возьмем для примера фигуру барона Юло в романе Бальзака «Кузина Бетта». Главный факт, установленный наблюдениями Бальзака, – это разрушения, которые сладострастие мужчины производит в нем самом, в его семье и в обществе. Писатель выбрал сюжет на основе фактов, известных ему из наблюдений, затем он проводит эксперимент, подвергая барона Юло ряду испытаний, вводя свой персонаж то в одну, то в другую среду, чтобы показать, как действует механизм его страсти. Совершенно очевидно, что перед нами не только наблюдение, но также и эксперимент, поскольку Бальзак не

⁷⁴ Золя Э. Экспериментальный роман // Золя Э. Творчество. Человек-зверь: Романы; Статьи. – М., 2003. – С. 716-749.

придерживается строго роли фотографа, показывающего собранные им факты, а выступает с прямой целью поставить свой персонаж в определенные условия, которыми распоряжается он сам. Задача состоит в том, чтобы узнать, что произойдет, если такая-то человеческая страсть будет развиваться в такой-то среде и в таких-то условиях, что вызовет она с точки зрения отдельной личности и всего общества; и экспериментальный роман, например, «Кузина Бетта», представляет собою просто протокольную запись опыта, который писатель несколько раз повторяет на глазах у публики. Словом, вся операция состоит в том, что факты берутся с натуры, затем изучается механизм событий, для чего на них воздействуют путем изменения обстоятельств и среды, никогда не отступая при этом от законов природы. Конечная цель – познание человека, научное познание его как отдельного индивидуума и как члена общества.<...>

Не решаясь формулировать законы, я все же полагаю, что наследственность оказывает большое влияние на интеллект и страсти человека. Я придаю также важное значение среде. Следовало бы коснуться и теории Дарвина, но ведь я пишу очерк об экспериментальном методе вообще и о применении его к роману и совсем запутаться, если стану разбрасываться. Скажу только несколько слов о значении среды. Мы видели, что Клод Бернар придает решающую роль изучению внутриорганической среды, которую необходимо учитывать, если хочешь найти условия, определяющие те или иные явления у живых существ. Так вот, я полагаю, что при изучении какой-либо семьи, то есть группы живых существ, социальная среда также имеет большое значение. Несомненно, физиология когда-нибудь объяснит нам механизм мышления и человеческих страстей; мы будем знать, как функционирует человеческая машина, как человек мыслит, как он любит, как от состояния разумного существа переходит к страсти, а затем и к безумию; но это действие механизма наших органов под влиянием внутренней среды выражается вовне не

изолированно и не в пустоте. Человек существует не в одиночку, он живет в обществе, в социальной среде, и мы, романисты, должны помнить, что эта социальная среда непрестанно воздействует на происходящие в ней явления. Главная задача писателя как раз и состоит в изучении этого взаимного воздействия – общества на индивидуум и индивидуума на общество. Для физиолога среда внешняя и среда внутренняя одинаково подлежат ведению химии и физики, и ему легче установить законы как той, так и другой среды. Мы же не в состоянии доказать, что социальная среда тоже является лишь соединением химических и физических элементов. Вероятно, так оно и есть, или, вернее, она представляет собою изменчивый продукт группы живых существ, которые сами целиком подчинены действию физических и химических законов, управляющих как неодушевленными предметами, так и живыми существами. И тут мы увидим, что можно воздействовать на социальную среду, воздействуя на те явления человеческой жизни, господами которых мы стали. В этом и состоит суть экспериментального романа: овладеть механизмом явлений человеческой жизни, добраться до малейших колесиков интеллекта и чувств человека, которые физиология объяснит нам впоследствии, показать, как влияет на него наследственность и окружающая обстановка, затем нарисовать человека, живущего в социальной среде, которую он сам создал, которую повседневно изменяет, в свою очередь, подвергаясь в ней непрестанным изменениям. Словом, мы опираемся на физиологию, мы берем из рук физиолога отдельного человека и продолжаем изучение проблемы, научно разрешая вопрос о том, как ведут себя люди, когда они живут в обществе.<...>

Итак, я пришел к следующим выводам: экспериментальный роман есть следствие научной эволюции нашего века; он продолжает и дополняет работу физиологии, которая сама опирается на химию и физику; он заменяет

изучение абстрактного, метафизического человека изучением человека подлинного, созданного природой, подчиняющегося действию физико-химических законов и определяющему влиянию среды; словом, экспериментальный роман – это литература, соответствующая нашему веку науки, так же как классицизм и романтизм соответствовали веку схоластики и теологии. Теперь перейдем к важным вопросам о применении экспериментального метода и о морали нового романа.<...>

Одним словом, мы – моралисты-экспериментаторы, показывающие путем эксперимента, как действует страсть у человека, живущего в определенной социальной среде. Когда станет известен механизм этой страсти, можно будет лечить от нее человека, ослабить ее или по крайней мере сделать безвредной. Вот в чем практическая полезность и высокая нравственность наших натуралистических произведений, которые экспериментируют над человеком, разбирают на части и вновь собирают человеческую машину, заставляя ее функционировать под влиянием той или иной среды. Настанет время, когда мы будем знать эти законы, и нам достаточно будет воздействовать на отдельную личность и на среду, в которой она живет, чтобы достигнуть наилучшего состояния общества.<...> Быть хозяевами добра и зла, управлять жизнью, управлять обществом, постепенно разрешить все социальные проблемы, а главное, создать прочную основу для правосудия, разрешая путем экспериментов вопрос о преступности, – разве это не значит трудиться на пользу человечества во имя самых высоких его моральных ценностей?

Сравните работу писателей-идеалистов и нашу. Здесь слово «идеалисты» означает писателей, которые выходят за рамки наблюдения и опыта, а основой своих произведений берут нечто сверхъестественное, иррациональное, – словом, писателей, которые допускают существование таинственных сил, действующих вне условий, детерминирующих явления жизни. И тут вместо меня еще раз ответит Клод Бернар: «Мышление экспериментальное отличается от мышления

схоластического тем, что первое плодотворно, а второе – бесплодно. Схоласт воображает, будто он достиг абсолютной достоверности, которая, однако ж, ни к чему не приводит; и это понятно: ведь он исходит из принципа абсолюта и ставит себя вне природы, в которой все относительно. Зато экспериментатору, всегда сомневающемуся, полагающему, что в его познаниях нет полной достоверности, удастся повелевать окружающими его явлениями и распространять свою власть на природу». Сейчас я вернусь к вопросу об идеале, который, по сути дела, является не чем иным, как вопросом о беспричинности. Клод Бернар справедливо замечает: «Победа разума состоит в том, что по мере того, как человек с помощью экспериментального метода завоевывает новые и новые области для детерминизма, все уменьшается и все дальше отходит индетерминизм». И вот теперь насущное дело для нас, романистов-экспериментаторов, – идти от известного к неизвестному, для того чтобы властвовать над натурой; а романисты-идеалисты умышленно остаются в сфере неведомого, цепляясь для этого за всяческие религиозные и философские предрассудки, и выставляют к тому же поразительный предлог – что неведомое якобы благороднее и прекраснее всем известного. Если бы наша работа, иной раз беспощадная, если бы ужасные картины, нарисованные нами, нуждались в оправдании, я опять нашел бы для этого решающий аргумент у Клода Бернара: «Мы никогда не придем к действительно плодотворным и ясным обобщениям жизненных явлений, пока сами не произведем экспериментов и не поработаем в больнице, в прозекторской и в лаборатории, копаясь в разлагающихся или в трепещущих тканях живых организмов... Если бы понадобилось образное сравнение, выражающее мой взгляд на науку о жизни, я сказал бы, что это великолепная, сверкающая огнями гостиная, в которую можно войти только через бесконечную и отвратительную кухню»<...>

Перейду к важному обвинению в фатализме, которое критики считают себя вправе предъявлять писателям-

натуралистам. Сколько раз нам пытались доказать, что, поскольку мы не принимаем принципа свободы воли, а человек для нас – живая машина, действующая под влиянием наследственности и среды, то мы впадаем в грубый фатализм, низводим человечество до положения стада, которое бредет под палкой судьбы! Тут нужно внести ясность: мы не фаталисты, мы детерминисты, а это не одно и то же. Клод Бернар прекрасно объясняет оба эти термина: «Мы называем детерминизмом непосредственную причину или определяющее условие явлений. Никогда нам не приходится воздействовать на сущность явлений природы, а только на их непосредственную причину, и уж тем самым, что мы воздействуем на нее, детерминизм отличается от фатализма, где никакое воздействие невозможно. Фаталисты полагают, что явление возникает неизбежно и независимо от определяющих его условий, тогда как детерминисты утверждают, что явление возникает не по воле судьбы, а при наличии необходимых для него условий. Поскольку поиски закономерности явлений поставлены как основная цель экспериментального метода, то уж тут нет ни материализма, ни спиритуализма, ни мертвой, ни живой природы, – существуют только явления, для которых надо найти определяющие их условия, то есть обстоятельства, играющие по отношению к ним роль непосредственной причины». Вот что важно. Ведь и мы применяем этот метод в своих романах и, следовательно, являемся детерминистами, которые экспериментальным путем стараются определить необходимые условия явлений и никогда не выходят в своих исследованиях из рамок законов природы. Как это хорошо сказал Клод Бернар, – раз мы можем действовать и раз мы воздействуем на непосредственную причину явлений, изменяя, например, среду, то нас нельзя назвать фаталистами <...>

Повторяю вкратце, в чем состоит роль моралистов-экспериментаторов. Мы показываем механизм полезных и вредных явлений, выясняем определяющие условия явлений в

жизни отдельного человека и всего общества для того, чтобы когда-нибудь можно было получить власть над этими явлениями и управлять ими. Словом, мы участвуем вместе с нашим веком в великом деле покорения природы и многократного умножения могущества человека. А посмотрим, что делают рядом с нами писатели-идеалисты, которые опираются на иррациональное и сверхъестественное и у которых за каждым порывом в небеса следует падение в бездну, в хаос метафизики. Сила и нравственность на нашей стороне.<...>

У идеалистов нужно перенять только одно: то, что я назвал бы любопытством к идеальному. Разумеется, познания человека ничтожны по сравнению с огромной областью пока еще не познанного. Эта область неведомого, окружающего нас, должна вызывать у нас желание проникнуть в нее, узнать неизвестное с помощью научных методов. И мы говорим не только об ученых, – все проявления человеческого разума связаны между собой, и все наши усилия ведут к одной цели – овладеть истиной.<...>

Разумеется, я говорю здесь о проникновении не в *причину* вещей, а в то, *каким образом* все происходит. Для ученого-экспериментатора идеал, сферу которого он стремится ограничить, – туманная неопределенность, и она всегда сводится к вопросу, *каким образом*. Другой идеал – первопричину вещей ученый предоставляет философам, так как не питает надежды когда-нибудь найти ее. Я полагаю, что и романистам-экспериментаторам не следует заниматься этим неведомым, если они не хотят заблудиться в безумствах поэтов и философов. Перед нами и без того немалая задача – постараться познать механизм природы, не думая пока о его происхождении. Если когда-нибудь удастся познать и это, то, уж конечно, благодаря нашему методу, и лучше всего начать с самого начала – с изучения явлений, а не лелеять надежду, что некое откровение вдруг посвятит нас в тайны мироздания. Мы – работники, мы предоставляем жрецам отвлеченного

мышления разрешить вопрос *почему*, над которым они тщетно бьются веками, а сами займемся другим неведомым – вопросом, *каким образом*, область которого благодаря нашим исследованиям сокращается. Для нас, романистов-экспериментаторов, должен существовать лишь один идеал – тот, который мы можем постигнуть.

Приложение 11. Ги де Мопассан. «О романе»⁷⁵
(отрывок)

Итак, на смену литературным школам, которые стремились дать искаженное, сверхчеловеческое, поэтическое, трогательное, чарующее или возвышенное представление о жизни, пришла реалистическая или натуралистическая школа, желавшая показать нам правду, всю правду и только правду.

Следует отнестись с одинаковым интересом к этим столь различным теориям искусства и судить о создаваемых ими произведениях исключительно с точки зрения их художественной ценности, принимая *a priori* породившие их общие идеи.

Оспаривать право писателя на создание поэтического или реалистического произведения – все равно, что заставлять его изменить свой характер, отказаться от самобытности, все равно, что запрещать ему пользоваться зрением и разумом, которыми наделила его природа.

Упрекать его в том, что он видит вещи прекрасными или безобразными, обыденными или необычайными, привлекательными или зловещими, равносильно упреку в том, что он сложен так, а не иначе, и что у него иное зрение, чем у нас.

⁷⁵ Ги де Мопассан. Сочинения: в 7 т. – М., 1977. – Т. 6. – С. 8-18.

Предоставим же писателю возможность понимать, наблюдать и творить, как ему угодно, лишь бы он был истинным художником. Постараемся ощутить поэтическую экзальтацию, когда мы оцениваем творчество идеалиста, и докажем ему, исходя из его позиций, что мечта его мелка, банальна, недостаточно безумна или недостаточно возвышенна. Но если мы оцениваем творчество натуралиста, покажем ему, в чем правда жизни отличается от правды, изображенной в его книге.

Вполне очевидно, что столь различные школы должны пользоваться совершенно разными творческими приемами.

Романисту, который видоизменяет повседневную грубую и уродливую действительность, чтобы превратить ее в пленительное и необычайное приключение, приходится, не слишком заботясь о правдоподобии, перетасовывать события по своему усмотрению, изменять и размещать их так, чтобы это понравилось читателю, взволновало его, растрогало. В этом случае план романа представляет собой ряд искусных комбинаций, умело приводящих к развязке. События расположены в порядке нарастания действия вплоть до кульминационной точки, а для эффектного конца выбрано главное, решающее, событие которое удовлетворяет возбужденное с самого начала любопытство, исключает всякое недоумение и с такой исчерпывающей полнотой завершает изложенную историю, что читателю даже не хочется знать, что произойдет в последствии с полюбившимися ему героями. Напротив, романист, желающий дать нам точную картину жизни, должен тщательно избегать такого сцепления событий, которое могло бы показаться невероятным. Его цель – не развлечь, не растрогать своим рассказом читателя, а заставить его задуматься над ГЛУБОКИМ и скрытым смыслом событий. В силу всего, что этот писатель испытал и обдумал, он смотрит на мир, на вещи, факты и людей определенным, ему одному Присущим образом, порожденным совокупностью

осмысленных им наблюдений. Это личное видение мира он и стремится передать читателю в своих книгах. А для того взволновать нас так же, как он сам был взволнован зрелищем жизни, он должен воспроизвести *ее* для нас с максимальным сходством. Следовательно, ему придется написать свое произведение так тонко, с таким искусством и кажущейся простотой, чтобы невозможно было заметить, определить план автора и обнаружить его замысел.

Вместо того, чтобы придумать какую-нибудь историю и рассказать ее так, дабы она не потеряла интереса вплоть до развязки, он возьмет своего героя или своих героев в определенный период жизни и доведет их путем психологически оправданных переходов до следующего периода. Он покажет, таким образом, как меняется сознание человека под влиянием обстоятельств, как развиваются чувства и страсти, как люди любят, ненавидят и борются друг с другом в любой социальной среде, как сталкиваются их бытовые интересы, интересы денежные, семейные, политические.

Стало быть, в данном случае мастерство писателя будет заключаться не в том, чтобы взволновать или пленить читателя, не в интригующем начале и не в потрясающей развязке, а в том, чтобы умело сгруппировать мелкие, обыденные факты, которые призваны подчеркнуть основной смысл произведения. Если писатель пожелает рассказать на протяжении трехсот страниц о десяти годах человеческой жизни, чтобы выявить, каково было особое, типическое значение этой жизни среди всех причастных к ней судеб, ему придется исключить из множества незначительных будничных событий все, что окажется для него бесполезным, и по-особому осветить те события, которые иначе не были бы замечены малопроницательным наблюдателем, хотя они и сообщают книге *ее* подлинный смысл и *ее* художественную ценность.

Ясно, что подобная манера письма, столь отличная от прежнего способа, понятного решительно всем, нередко сбивает с толку критиков, и они не замечают тонких, тайных, почти невидимых нитей, заменивших у некоторых современных художников тот единственный стержень, имя которому – Интрига.

Словом, если романист вчерашнего дня выбирал и описывал жизненную коллизию, переломное состояние души и сердца, то нынешний романист пишет историю сердца, души и разума в их обыденном состоянии, А для того, чтобы произвести желаемое впечатление, то есть взволновать читателя картиной повседневной жизни и в художественной форме вывести из нее нужный урок, иными словами, показать, что представляет собой в его глазах современный человек, он должен пользоваться лишь фактами, истинность которых неопровержима и неизменна.

Но, даже если мы станем на точку зрения этих художников-реалистов, нам все же придется обсудить и подвергнуть критике их теорию, которую, по-видимому, можно сформулировать следующим образом: «Только правда и вся правда».

Так как задача этих писателей заключается в том, чтобы сделать философские выводы из некоторых, постоянно встречающихся обыденных фактов, им нередко приходится видоизменять события в пользу правдоподобия и в ущерб правде, ибо «бывает не всегда правдоподобна правда».

Если писатель-реалист – истинный художник, он постарается показать нам не фотографию жизни, а дать ее картину, более полную, более захватывающую, более убедительную, нежели сама действительность. Рассказать обо всем невозможно – потребовалось бы писать по тому в день, чтобы перечислить множество незначительных фактов, которые заполняют нашу жизнь.

Следовательно, необходим отбор, а это уже есть первое нарушение теории «всей правды».

Кроме того, жизнь состоит из событий самых разнообразных, непредвиденных, противоречивых, нелепых; она жестока, непоследовательна, бессвязна, полна непонятных, алогичных и разнородных трагедий, место которым в рубрике «Происшествий».

Вот почему художник, выбрав какую-нибудь тему, возьмет жизни, изобилующей случайностями и мелочами, лишь то, что наиболее характерно, и отбросит все остальное, все второстепенное.

Приведем один пример из тысячи:

Множество людей становятся жертвами несчастных случаев. Но разве мы можем умертвить в середине повествования своего главного героя, сбросив ему на голову черепицу или заставив его погибнуть под колесами экипажа, ради того, чтобы отдать дань случайности?

Вдобавок жизнь ставит все события на одну доску, то ускоряя их, то бесконечно затягивая. В искусстве, наоборот, следует действовать предусмотрительно и осторожно, изобретать искусные, незаметные переходы, подчеркивать путем умелого построения главные события и придавать всем остальным степень рельефности, соответствующую их значению, и все это для того, чтобы создать у читателя ощущение той особой правды, которую автор желает ему показать.

Итак, творить правду жизни – значит создавать полную иллюзию правды, следуя обычной логике событий, а не рабски описывая эти события в их беспорядочной смене.

Из всего сказанного можно заключить, что талантливых реалистов правильнее всего было бы называть иллюзионистами.

Да и что за ребячество верить в реальность, когда каждому из нас присуща собственная реальность, неотделимая от его мышления, от его органов чувств! Зрение, слух, обоняние, вкус столь различны у всех нас, что

возникает столько же истин, сколько людей на земле. И наш рассудок, получая указания от органов чувств, воспринимающих мир по-своему, понимает, анализирует и судит обо всем так, словно каждый из нас принадлежит к особой человеческой породе.

Следовательно, в зависимости от своей природы мы попросту создаем себе иллюзию мира, иллюзию поэтическую, сентиментальную, радостную, печальную, грязную или мрачную. И у писателя нет иной задачи, как точно воспроизвести при помощи художественных приемов, которыми он научился пользоваться, эту иллюзию! Иллюзию прекрасного, которая есть не что иное, как условность! Иллюзию уродства, которая есть всего лишь преходящее мнение! Иллюзию гнусности, привлекающую столько людей! Великие художники – это те, кто сумел внушить человечеству свою собственную иллюзию.

Не будем же ополчаться ни на одну теорию, ибо всякая теория лишь обобщенное самовыражение художника, наделенного тем или иным творческим темпераментом. Рассмотрим, в частности, две теории, которые вызывают больше всего споров, причем их противопоставляют друг другу вместо того, чтобы признать право на существование обеих: теорию чисто аналитического романа и теорию объективного романа. Сторонники анализа требуют, чтобы писатель тщательно отображал малейшие изменения в душевной жизни героя, а также сокровеннейшие побуждения, лежащие в основе его поступков, и отводил лишь второстепенное место факту как таковому. Факт – всего лишь отправной пункт, простая веха, предлог для романа. По их мнению, следует писать правдивые и вместе с тем вымышленные произведения, где действительность переплетается с фантазией, и, подобно философу, создающему труд по психологии, выявлять самые отдаленные причины поступков, устанавливать мотивы

желаний, распознавать все движения души, действующей под влиянием корысти, страсти или инстинкта.

Сторонники объективности (какое неприятное слово!) хотят, наоборот, дать нам точную картину того, что происходит в жизни; они старательно избегают сложных объяснений, всяких рассуждений о причинах и ограничиваются тем, что показывают нам вереницу лиц и событий.

Они полагают, что психология должна быть так же незаметна в книге, как незаметна она в действительности над наслоением жизненных фактов.

Роман, задуманный по этому принципу, явно выигрывает с точки зрения занимательности, живости изложения, красочности, жизненности.

Следовательно, вместо того, чтобы пространно объяснять душевное состояние какого-либо персонажа, писатели, сторонники объективности, стараются найти тот поступок, то движение, которые неизбежно совершит при определенных обстоятельствах данный человек в ином душевном состоянии. И от начала до конца книги они заставляют героя вести себя так, чтобы все его действия, все жесты отражали его внутреннюю сущность, его мысли, желания, сомнения. Стало быть, они скрывают психологию вместо того, чтобы показывать *ее*, превращают ее в остов произведения, который можно сравнить с невидимым глазу скелетом человека.

Ведь не показывают же скелета художник, пишущий наш портрет.

Мне кажется также, что роман, написанный в этой манере, выигрывает в смысле искренности. К тому же он гораздо правдоподобнее романов другого рода, ибо люди, среди которых мы живем, не сообщают нам побудительных причин своих поступков.

Кроме того, надо иметь в виду следующее: если, непрестанно наблюдая людей, мы начинаем так хорошо понимать их, что можем угадать, как они поведут себя при

тех или иных обстоятельствах, если мы можем с уверенностью сказать: «Человек с данным характером поступит в данном случае так, а не иначе», из этого вовсе не следует, что мы можем проследить все сокровенные повороты его мысли, которая нам чужда, все таинственные голоса его инстинктов, непохожих на наши, все смутные побуждения его природы, ибо его органы чувств, его нервы, кровь, плоть отличаются от наших.

Как бы ни был талантлив слабый, мягкий, лишенный страстей писатель, который любит лишь науку и труд, он не в состоянии настолько отождествить себя с пылким, необузданным, чувственным молодцом, обуреваемым всеми желаниями и всеми пороками, чтобы понять и воспроизвести наиболее сокровенные импульсы и ощущения этого человека, столь отличного от него самого, хотя он вполне может предвидеть и описать все его поступки.

В сущности, сторонник чистой психологии может лишь ставить себя на место своих персонажей в тех различных ситуациях, в которых они оказываются по его воле, ибо он не в силах отрешиться от своих органов чувств – этих единственных посредников между нами и внешним миром, посредников, которые предопределяют наше восприятие, обуславливают нашу впечатлительность и создают в нас душу, не похожую на души остальных людей. Поэтому мы можем лишь частично передать персонажам, неведомую сущность которых мы намерены раскрыть, видение и знание мира, приобретенные нами при помощи наших органов чувств, а также наши мысли о жизни. Словом, мы изображаем лишь себя в облике короля, убийцы, вора, честного человека, куртизанки, монахини, юной девушки, рыночной торговки, ибо мы вынуждены ставить вопрос таким образом: «Будь я королем, убийцей, вором, куртизанкой, монахиней, юной девушкой или рыночной торговкой, что бы я сделал, что бы я подумал, как бы я поступил?» Следовательно, мы разнообразим наших

персонажей лишь тем, что меняем возраст, пол, общественное положение и условия жизни нашего я, которое не может вырваться из плена органов чувств, дарованных ему природой.

Мастерство писателя состоит в том, чтобы не дать читателю распознать это я, под какими бы масками оно ни скрывалось. <...>

В самом деле, надо быть безумцем, смельчаком, наглецом или дураком, чтобы братья за сочинительство в наши дни! После стольких мастеров, таких многосторонних, таких разнообразных по характеру дарования, можно ли создать что-нибудь новое или сказать что-нибудь еще не сказанное? Кто из нас может похвалиться тем, что написал хоть одну страницу, хоть одну фразу, которая не встречается почти дословно у другого автора? Когда мы, писатели, до того насыщенные французской литературой, что все наше тело как бы соткано из слов, читаем какую-нибудь книгу, разве нам случается найти в ней хоть одну строчку, хоть одну мысль, которая не была бы нам известна или по крайней мере не вызывала бы ощущения чего-то смутно знакомого? <...>

У гениальных писателей не бывает, по всей вероятности, этих мук, этих терзаний, ибо в них живет непобедимая созидательная сила. Они не судят сами себя. Мы же, все остальные! мы всего лишь добросовестные и упорные труженики и можем бороться с мучительным разочарованием только путем непрестанных усилий. <...>

«Талант есть длительное терпение». Главное – это достаточно долго и внимательно всматриваться во все, что ты собираешься описать, чтобы обнаружить ту сторону вещей, которую до сих пор никто не видел и не показал. Во всем есть доля неисследованного, ибо мы привыкли примешивать к зрительному восприятию любого предмета то, что говорилось о нем до сих пор. В самом обыденном предмете есть крупица неведомого. Постараемся же ее. Чтобы описать пылающий

костер или дерево на лужайке, задержимся возле этого костра или возле этого дерева и будем смотреть на них до тех пор, пока не обнаружим, что они не похожи ни на какое другое дерево и ни на какой другой костер. Только таким путем приобретается оригинальность.

Установив, далее, ту истину, что во всем мире нет двух совершенно одинаковых песчинок, двух мух, двух носов или рук, Флобер заставлял меня описывать в нескольких словах живое существо или предмет, но так, чтобы явственно обособить их, выделив из всех однотипных существ или из всех однородных предметов.<...>

Я развил в другом месте идеи Флобера о стиле. Они тесно связаны с теорией наблюдения, которую я здесь изложил.

О чем бы ни хотел сказать писатель, есть только одно существительное, чтобы выразить его замысел, только один глагол, чтобы вдохнуть в него жизнь, и только одно прилагательное, чтобы определить его. Следовательно, надо искать до тех пор, пока не будут найдены это существительное, этот глагол и это прилагательное, и никоим образом не довольствоваться приблизительным смыслом, никоим образом не прибегать ни к фальшивым словам, пусть даже удачным, ни к языковым фокусам ради того, чтобы обойти трудности.

Можно выразить и описать тончайшие ощущения, руководствуясь следующей стихотворной строчкой Буало:

Огромна власть у слов, стоящих там, где нужно.

Для передачи любых оттенков мысли нет надобности употреблять тот странный, сложный, многословный и запутанный язык, который навязывают нам теперь под названием художественного стиля, зато необходимо видеть с величайшей зоркостью, как меняется качество слова в зависимости от его места в предложении. Пусть будет у нас поменьше существительных, глаголов и прилагательных, смысл которых почти невозможно уловить, и побольше

разнообразных предложений, оригинально построенных, искусно обработанных, полновзвучных и ритмичных. Постараемся быть отличными стилистами, а не собирателями редких словечек.

В самом деле, гораздо труднее строить фразу своему, вкладывать в нее все, что хочешь выразить, даже то, что прямо в ней не сказано, насыщать ее скрытым смыслом, тайными, подразумеваемыми мыслями, чем придумывать новые выражения и отыскивать в старых, позабытых книгах обороты речи, которые вышли из обихода, утратили свой первоначальный смысл и стали для нас как бы письменами мертвого языка.<...>

Приложение 12. Анри де Ренье. «Современные поэты»⁷⁶

Символ венчает целый ряд мысленных операций, который начинается с простого слова, проходит ступени образа и метафоры, включает в себя эмблему и аллегория. Он самое совершенное, самое законченное воплощение Идеи. Современные поэты уже не раз пытались выразить ее посредством Символа и добивались успеха. Это высокое и требующее изрядного труда дерзание служит к их чести. Оно приобщает их к самой сокровенной сути поэзии. Быть может, они переоценивают свои возможности, но никому не возбраняется стремление ввысь, и даже если тетива лука лопнет, не выдержав напряжения, что ж, просто метить в подобную цель, хотя бы только в уме, – и то немалая заслуга.

⁷⁶ Ренье де А. Современные поэты//Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. – М., 1993. – С. 455-456. Статья была написана в 1900 году.

Да, Символ действительно высшее выражение поэзии, однако на пути к нам он встречает известные затруднения. В символике неизбежно есть некая темнота. Как бы ни старался поэт-символист сделать свое стихотворение доступным, его все равно нелегко понять, просто пробежав глазами. Причина в том, что смысл символ несет в себе так же неявно, скрыто, как дерево несет зародыш будущего плода. Символ – это сравнение, отождествление абстрактного и конкретного, – причем один из членов этого сравнения лишь подразумевается. Взаимосвязь их обозначена одним намеком, и ее нужно восстановить.

Символов бесчисленное множество. У каждой идеи свой или, вернее, свои символы. Не только в природе изыскивают поэты символы для своих идей, но и в обширной сокровищнице Мифов и Легенд.

Легенды и Мифы всегда были в чести у поэтов, как в прошлом, так и ныне. Оно и понятно: ведь они показывают в преображенном и возвеличенном виде Человека и его Жизнь. Они создают идеализированную реальность, где человечество представляется таким, каким оно хотело бы себя видеть.

К Легендам и Мифам прибегали всегда, не углубляясь в даль времен, хотя сделать это было бы нетрудно; напомним лишь романтиков и парнасцев, охотно к ним обращавшихся. Достаточно привести в пример Гюго и Леконта де Лиля. Но, что весьма существенно, их обоих прельщала в Мифах и Легендах пластическая красота и высокий строй. Они описывают, пересказывают это мифическое прошлое. Превращают себя как бы в его современников. Для них это освященные веками предания. Боги и Герои – чуть ли не исторические персонажи, принадлежащие волшебной истории, миру, который в силу своей удаленности представляется более прекрасным, благородным, колоритным, чем наш.

Современные же поэты относятся к Мифам и Легендам иначе. Они ищут их непреходящий, идеальный смысл, видят символы там, где их предшественники видели лишь сказки да басни. Миф подобен раковине на берегу времени, в которой слышен шум моря, и это море – человечество. Это раковина Тритона, поднесенная к устам идеи.

Итак, предпочтение, которое нынешние поэты отдают Легендам и Мифам, проистекает из настойчивого желания выразить символами идеи, за что их и назвали символистами. Это еще одно выражение идеальных устремлений, которые я отмечал и которые характерны для современной поэтической школы.

Приложение 13. Уайльд О. «Упадок искусства лжи»⁷⁷ (отрывки)

Диалог

Действующие лица: Сирил и Вивиан.

Место действия: библиотека загородного дома в Ноттингэме.

<...> В. (читает, очень вятно): «Протест против упадка искусства лжи». Одной из главных причин удивительной посредственности большей части современной литературы, несомненно, является упадок Лжи как искусства, науки и светского развлечения. Древние историки оставили нам замечательные художественные произведения, изложенные в форме фактов; современный же писатель преподносит нам сухие факты под видом художественных произведений. <...>

Если ничего не будет сделано для сдерживания или, по

⁷⁷ Уайльд О. Упадок искусства лжи. URL:<http://www.gramotey.com/books/1269031028.htm>. (дата обращения 7.12.2011).

крайней мере, видоизменения нашего чудовищного поклонения перед фактами, то Искусство станет бесплодным, и прекрасное покинет наш мир.<...>

С.: Так ты возражаешь против современности формы изложения?

В.: Именно. Ее жалкий результат дается слишком дорогой ценой. Современная форма изложения как таковая всегда несколько вульгарна, а иной она и быть не может. Публика возмущена, что, поскольку ее интересует ее непосредственное окружение, оно должно также представлять интерес для Искусства и сделаться предметом его произведений. Но уже самый тот факт, что окружение интересно публике, делает его неподходящим объектом для Искусства. Как кто-то однажды заметил, прекрасно только то, что нас не беспокоит. Как только нечто становится полезным или необходимым, начинает доставлять нам боль или радость, вызывает наши симпатии или становится существенной частью нашего окружения, оно перестает быть адекватным в смысле Искусства. Предмет художественного произведения должен быть нам более или менее безразличным. По крайней мере, у нас не должно быть предпочтений, пристрастий и чувств солидарности любого толка. Именно потому, что Гекуба нам – ничто, ее горе служит столь замечательным мотивом для трагедии⁷⁸. <...> Уверяю тебя, что современность формы и темы в корне неверны. Мы принимаем расхожий кафтан наших дней за одеяние муз и тратим жизнь на гнусные улицы и отталкивающие пригороды наших мерзких городов, когда

⁷⁸ «Гекуба» - трагедия Еврипида. Гекуба была матерью Приама, Кассандры и других героев "Илиады". Судя по построению последней фразы, также имеется в виду ассоциация с ненайденной трагедией о Гекубе, которую цитирует бродячий актер в «Гамлете», после чего Гамлет восклицает «Что ему Гекуба, что он Гекубе, чтоб о ней рыдать?»

нам следует пребывать в роще с Аполлоном. Вне всякого сомнения, мы – опустившаяся раса, продавшая свое право первородства за похлебку из фактов.

С.: В твоих словах есть доля правды, и несомненно то, что, как бы нас ни занимало чтение чисто современного романа, его перечитывание редко доставляет нам эстетическое наслаждение. Это, наверное, самый верный грубый способ проверить, что литературой является, а что – нет. Если перечитывание книги не доставляет удовольствия, то и читать ее ни к чему. Но что ты скажешь о возврате к Жизни и Природе? Про эту панацею твердят все на свете.

В.: Сейчас я прочту, что у меня сказано на этот счет. Этот абзац приведен позже, но его можно прочесть и сейчас.

«В наше время со всех сторон раздаются вопли: «Назад к Жизни и Природе! Они возродят наше Искусство, и в его жилах потечет горячая кровь. Они окрылят его и вселят в него новые силы». Но, увы, все наши усилия и старания всеу. Природа всегда отстает от времени. Что же касается Жизни, то она растворяет Искусство и, как враг, разоряет его жилище».

С.: Что ты имеешь в виду, когда говоришь, что Природа всегда отстает от времени?

В.: Да, наверное, это весьма туманное высказывание. Имею я в виду следующее. Если под Природой понимать набор простых природных инстинктов, в отличие от культуры и самосознания, то все, создаваемое под этим влиянием, получается старомодным и устаревшим. Соприкосновение с Природой, может, и роднит мир, но два соприкосновения с Природой способны уничтожить любое произведение Искусства⁷⁹. С другой стороны, если рассматривать Природу, как набор привнесенных для

⁷⁹ «Соприкосновение с природой ...» - ссылка на цитату «Соприкосновение с природой роднит мир» из пьесы «Троилус и Крессида» Шекспира.

человека явлений, то люди могут открыть в ней только то, чем они ее наделяют. Сама по себе она ничего не дает. Уордсворт уходил к озерам, но он никогда не был поэтом озер⁸⁰. В камнях он находил те проповеди, что сам же туда и запрятал. Он бродил среди озер и читал морали, но все его хорошие произведения он писал, возвращаясь не к Природе, а к поэзии. Поэзия дала ему «Лаодамию», замечательные сонеты и великую Оду. Природа дала ему «Марта Рей» и «Питер Белл».

С.: Мне кажется, что с этой точкой зрения можно поспорить. Я вполне склонен верить в «лесов весенних зов»⁸¹, хотя, конечно же, художественная ценность подобного зова всецело зависит от творческой природы, которая его слышит, и все сводится к тому, что возврат к Природе идет на пользу яркой личности. Я думаю, с этим ты согласишься. Но продолжай, пожалуйста.

В. (читает): «Искусство начинается с абстрактного украшения, приятной работы чистого воображения, оперирующего придуманным и несуществующим. Это – первая стадия. Затем Жизнь начинает занимать это новое чудо, и она просит, чтобы ее пустили в круг. Искусство принимает жизнь, как часть своего исходного материала, воссоздает ее, придает ей свежие формы, оно игнорирует факты, изобретает, придумывает, мечтает и ограждает себя от реальности непроницаемой преградой из изящного слога, прикрас или идеализации. На третьей стадии Жизнь берет бразды в свои руки, и Искусство отправляется в изгнание. Это и есть настоящий упадок, от которого мы сейчас страдаем.

⁸⁰ «Поэт озер» (Lake poet) - общепринятое название нескольких английских поэтов, включая Уордсворта, живших и писавших в «краю озер» (Lake District) в Англии в начале 19-го века.

⁸¹ «лесов весенних зов» - цитата из стихотворения Уордсворта «The Tables Turned».

Возьмем, к примеру, английскую драму. В руках монахов искусство драмы было абстрактным, прекрасным и мифологическим. Затем оно призвало Жизнь к себе на службу и, используя некоторые ее внешние формы, создало существа совершенно новой породы, чьи горести были страшнее, чем любые людские горести, а радости – более бурными, чем радости возлюбленных, которая впадала в ярость титанов и пребывала в спокойствии богов, которая была великолепна и ужасна и в своих грехах, и в своих добродетелях. Оно дало им речь, отличную от простой настоящей речи, полную волнующей и приятной слуху музыки, речь церемонно благородную или изящную, с причудливой рифмой, украшенную чудесными словами и возвышенной риторикой. Своих детей оно облачило в странные одеяния и маски, и по его зову античный мир восстал из мраморных гробниц. Новый Цезарь шествовал по улицам воскресшего Рима, и под пурпурными парусами иная Клеопатра проплывала под звуки флейты вверх по реке к Антиоху. Старые легенды и предания приобрели смысл и очертания. История была полностью переписана, и не было, наверное, ни одного драматурга, не признававшего, что предмет Искусства есть не тривиальная правда, а сложная красота. И в этом они были совершенно правы. Искусство по своей природе есть одна из форм преувеличения, и отбор, который есть душа искусства, – всего лишь ярко выраженный вариант проставления сильных акцентов.

Но жизнь вскоре разрушила совершенство формы. Уже даже у Шекспира видно начало конца. Оно проявляется в постепенном разрушении белого стиха в его поздних пьесах, в предпочтении, отдаваемом прозе, и чрезмерной роли, отводимой описанию психологии и поведения. Те места у Шекспира – а их предостаточно, – в которых его язык становится корявым, вульгарным, передернутым, странным и даже оскорбительным, всецело обязаны своим существованием желанию Жизни услышать свое собственное

эхо и отрицанию изящного стиля, который есть единственный метод познания жизни, дающий способность ее выразить. Шекспир ни коим образом не безупречен. Его слишком сильно тянет к прямому заимствованию пассажей из жизни. <...>Но я все же предлагаю отвлечься от Шекспировского реализма. «Буря» – безупречнейшая из палинодий⁸². Мы всего лишь хотели довести ту мысль, что великие творения елизаветинских и якобианских писателей несли в себе зачатки саморазрушения, а также то, что, если их сила частично и заключалась в том, что они использовали жизнь в качестве исходного материала, то их слабость всецело заключалась в использовании жизни в качестве художественного метода. Неизбежным результатом этой подмены творения подражанием, этого отказа от образной формы является наша современная английская мелодрама. Герои этих пьес разговаривают на сцене точно так же, как и вне нее; у них нет ни голоса, ни гласных; они взяты прямо из жизни и воспроизводят ее во всей ее пошлости до мельчайших подробностей. У них походка, манеры, одежда и выговор настоящих людей; они не выделялись бы в вагоне 3-го класса. Но до чего же занудны эти пьесы! Они не в состоянии создать даже ощущение той реальности, которая есть их образец и единственная причина их создания. Реализм, как метод, терпит полный провал.<...>

С.: Перед тем, как ты начнешь его читать, я хотел бы задать один вопрос. Что ты имеешь в виду, говоря, что «бедная, вероятная, безынтересная человеческая жизнь» будет стараться воспроизвести чудеса искусства? Я вполне понимаю твои возражения против обращения с искусством, как с отражением. С твоей точки зрения, это поставило бы гения в положение потресканного зеркала. Но ты ведь не

⁸² Палинодия - в древней классической поэзии - стихотворение, в котором автор отрекается от сказанного им в других стихотворениях.

будешь всерьез утверждать, что Жизнь подражает Искусству, и что Жизнь есть, в сущности, отражение, а Искусство – действительность?

В.: Конечно, буду. Как ни парадоксально это выглядит, а парадоксы – вещь опасная, но Жизнь действительно подражает искусству куда больше, чем Искусство – жизни. Современная Англия имела возможность воочию убедиться, как некий странный и завораживающий тип красоты, придуманный и очерченный двумя художниками с ярким воображением⁸³, настолько повлиял на Жизнь, что куда ни пойдешь – на частную выставку или в художественный салон – везде попадаются эти загадочные глаза Росеттиевской мечты, высокая точеная шея, странная угловатая челюсть, распушенные оттеняющие волосы, что он так пылко любил, очаровательная женственность в «Золотой лестнице», цветущие уста и утомленная миловидность в «Laus Amoris», страстно-бледное лицо Андромеды, тонкие руки и гибкая красота Вивьен в «Мечте Мерлина». И так было всегда. Великий художник создает тип, а Жизнь пытается скопировать его и воспроизвести его в популярной форме, как предприимчивый издатель. Ни Гольбейн, ни Вандейк не нашли то, что они нам дали, в Англии. Они сами произвели свои типажи, а Жизнь, с ее ярко выраженной склонностью к подражанию, взялась предоставить мастеру натуру. <...>Жизнь есть лучший и единственный последователь Искусства.

Литературу это касается ровно так же, как и

⁸³ Имеются в виду Данте Росетти и или Джон Милле, или Вильям Хант. Эти английские художники образовали в 1848 году пре-рафаэлитское братство. Их идея заключалась в отходе от манеры Королевской академии искусств и использовании подхода итальянских художников 14-го и 15-го веков. Братство, как таковое, просуществовало около десяти лет, но оказало очень сильное влияние на английское искусство.

изобразительные искусства. Наиболее ярко и пошло это сходство проявляется на примере дурных мальчишек, которые, начитавшись приключений Джека Шеппарда или Дика Турпина⁸⁴, принимаются грабить лотки злополучных торговков, врываются по ночам в лавки и приводят в смятение возвращающихся домой из города пожилых господ, набрасываясь на них посреди тихих пригородных улочек, до зубов вооружившись черными масками и незаряженными револьверами. Это забавное явление, всегда возникающее после выхода очередного издания любой из упомянутых книг, обычно приписывается влиянию литературы на наше воображение. Это грубая ошибка. Воображение по природе своей – вещь творческая и всегда ищет новые формы. Мальчишка-взломщик – всего лишь неизбежный результат природной тяги жизни к подражанию. Он есть Факт, пытающийся, как то свойственно Фактам, подражать Литературе, и его проявления повторяются в более крупных масштабах в жизни вообще. Шопенгауэр провел анализ пессимизма, характерного для современной мысли, но придумал его Гамлет. Мир впал в уныние, потому что у театральной куклы однажды сделался приступ меланхолии. Нигилист, этот странный мученик-безбожник, который без всякого энтузиазма идет на костер и умирает за идеалы, в которые сам не верит, есть чисто литературный продукт. Его изобрел Тургенев и завершил Достоевский. Робеспьер сошел со страниц Руссо точно так же, как и Дворец народа вырос из литературных произведений. Литература всегда предвосхищает жизнь. Она не копирует ее, а лепит, как потребуется. Деятнадцатый век, как мы его себе

⁸⁴ Джек Шеппард (Jack Sheppard) - 1702-1724, легендарный английский преступник, который за последние полгода своей жизни провернул четыре удачных и громких побега из тюрьмы. Дик Турпин (Dick Turpin) - 1705-1739, английский «разбойник с большой дороги», популярный литературный персонаж.

представляем, в существенной степени придуман Бальзаком. Все наши Люсьены де Рюбемпре, Растиньяки и де Марсе впервые появились на сцене «Человеческой комедии». Мы всего лишь исполняем с подстрочными примечаниями и ненужными поправками причуды, прихоти или художественные замыслы великого писателя. <...> Я только хотел продемонстрировать общий принцип, что Жизнь подражает Искусству гораздо больше, чем Искусство – Жизни, и я абсолютно убежден, что по здравому рассмотрению ты это признаешь. Жизнь держит зеркало перед Искусством, и воспроизводит игру воображения художника, скульптора или писателя. Выражаясь научным языком, основа жизни – Аристотель назвал бы ее энергией жизни – это всего лишь стремление к самовыражению, а Искусство постоянно преподносит новые формы для его достижения. Жизнь за них хватается и немедленно использует, пусть даже иногда себе во вред. Юноши совершают самоубийства потому, что так поступил Ролла; они обрывают свою жизнь оттого, что это сделал Вертер⁸⁵. Подумай только, чем мы обязаны подражанию Христу, и чем – подражанию Цезарю.

С.: Теория, несомненно, презабавна, но для полноты картины тебе придется доказать, что и Природа, не менее Жизни, есть подражание Искусству. Ты готов это доказать?

В.: Я готов доказать все, что угодно.

С.: Природа подражает пейзажисту и заимствует у него свои проявления, так?

В.: Несомненно. Откуда, как не от импрессионистов, у нас взялись эти чудесные коричневатые туманы, что ползут по улицам, размывают газовые фонари и превращают здания

⁸⁵ Ролла - возможно, имеется в виду герой оперы Верди, написанной по поэме Шиллера «Разбойники».

Вертер - герой повести Гете «Страдания юного Вертера».

в зловещие тени? Кому, как не им и их великому мастеру, мы обязаны этими восхитительными посеребренными туманами, что клубятся над реками и превращают в ускользящее божественное видение изогнутый мост или покачивающуюся баржу? Лондонский климат претерпел удивительные изменения за последние десять лет исключительно по милости известной художественной школы. Тебе смешно. Посмотри на вещи с научной или метафизической точки зрения, и ты поймешь, что я прав. Что есть Природа? Она не праматерь, породившая нас, а наше творение, произрастающее в наших собственных мозгах. Вещи существуют постольку, поскольку мы их видим, а что и как мы видим зависит от повлиявших на нас Искусств. На нечто смотреть и это нечто видеть – абсолютно разные вещи. Нечто начинает существовать тогда и только тогда, когда нам становится видна его красота. Сейчас люди видят туманы, но не потому, что туманы существуют, а потому, что поэты и художники научили их загадочной прелести подобных явлений. В Лондоне, возможно, бывало туманно уже сотни лет. Осмелюсь утверждать, что так это и было. Но этого никто не видел, а потому нам ничего об этом неизвестно. Туманов не существовало, пока их не изобрело Искусство.<...>

С.: Я не удовлетворен тем, что это вполне доказательство, так что можешь быть собой доволен. Но даже если принять эту странную тягу Жизни и Природы к подражанию, все равно приходится признать, что Искусство передает характер своего времени, дух эпохи, духовные и социальные условия, что его окружают и под чьим влиянием оно создавалось.

В.: Вовсе нет! Искусство никогда не выражает ничего, кроме себя самого. Это принцип моей новой эстетики, и именно он, а не главная связь формы с содержанием, о

которой так любит рассуждать г-н Патер⁸⁶, есть основа всех искусств.<...> Даже те, кто считает, что Искусство представляет эпоху, место и людей, не смогут не признать, что чем больше в искусстве подражания, тем хуже оно передает дух времени. Злые лица римских императоров глядят на нас с замызанной порфиры и крапчатой яшмы, которые так любили использовать тогдашние реалисты, и в этих жестоких губах и тяжелых чувственных челюстях нам видятся тайны падения империи. Но все ведь было совсем не так. Грехи Тиберия были не более в состоянии разрушить эту высшую цивилизацию, чем добродетели Антонинов – спасти ее. Она пала по иным, не столь интересным причинам. Прорицательницы и пророки Сикстины, конечно, помогут кому-то понять возрождение того свободного духа, что мы зовем Возрождением; но что могут сказать нам пьяные мужики и орущие крестьяне голландцев о великом духе Голландии? Чем более Искусство абстрактно и идеалистично, тем лучше раскрывает оно нам характер времени. Если мы хотим понять народ через его искусство, лучше обратиться к его архитектуре или музыке.

С.: В этом я с тобой вполне соглашусь. Дух времени лучше передается в абстрактных идеалистичных искусствах, поскольку дух сам по себе абстрактен и идеалистичен. С другой стороны, для передачи визуальных характеристик времени, как говорят, лица эпохи, приходится обращаться к искусствам имитирующим.<...>

С.: Тогда нам ни в коем случае нельзя медлить. Но, во избежание ошибок, опиши мне вкратце основные доктрины этой новой эстетики.

В.: Вкратце они выглядят следующим образом.

⁸⁶ Вальтер Горацио Патер (1839-1894) - английский критик и эссеист. Один из основателей течения эстетизма, защитник догмы «искусство ради искусства». Был тесно связан с течением пре-рафаэлитов.

Искусство никогда не выражает ничего, кроме себя самого. Оно ведет независимое существование, точно так же, как Мысль, и развивается совершенно самостоятельно. Оно необязательно реалистично в эпоху реализма или духовно в эпоху веры. Оно настолько не является порождением своей эпохи, что обычно развивается в направлении прямо противоположном, и единственная история, которую оно до нас доносит – история его собственного развития. Иногда оно возвращается по своим следам и возрождает какую-нибудь старую форму выражения, как произошло в архаистическом движении позднегреческого искусства или в движении Прерафаэлитов в наши дни. В иных случаях оно полностью опережает свое время и преподносит в одном столетии произведение, на осмысление и восприятие которого уходит все последующее. Но свою эпоху оно не воспроизводит никогда. Переход от искусства эпохи к эпохе как таковой – огромная ошибка всех историков.

Теперь вторая доктрина. Все плохое искусство происходит от возврата к Жизни и Природе и превращения таковых в идеал. Искусство может иногда использовать Жизнь и Природу в качестве грубого исходного материала, но какую-либо реальную ценность они начинают представлять только будучи переложены на язык художественных условностей. Предавая мир образов, Искусство предает все. Реализм, как метод, терпит полный провал, и абсолютно каждый художник должен избегать двух вещей – современности формы и современности темы. Для нас, живущих в девятнадцатом веке, подходящей темой является любое столетие, кроме нашего собственного. Прекрасно только то, что нас не беспокоит. Не откажу себе в удовольствии процитировать себя самого – именно потому, что Гекуба ничего для нас не значит, ее горе служит столь замечательным мотивом для трагедии. К тому же, устаревает только современное. Г-н Золя берется за то, чтобы дать нам картину Второй империи. Кого волнует Вторая империя? Она

давно устарела. Жизнь движется быстрее Реализма, но Романтизм всегда опережает Жизнь.

Третья доктрина состоит в том, что Жизнь имитирует Искусство куда больше, чем Искусство – Жизнь. Это происходит не только из-за природной тяги Жизни к подражанию, но также из-за осознанного стремления Жизни к самовыражению при том, что Искусство дает ей определенный набор красивых форм для реализации этой энергии. Эта теория еще никем не выдвигалась, но она необычайно продуктивна и позволяет увидеть историю Искусства в совершенно новом свете.

Очевидным следствием этого утверждения является то, что внешняя Природа также подражает Искусству. Она может показать нам только те эффекты, которые мы сначала увидели в картинах или стихах. В этом заключается секрет очарования Природы и объяснение ее слабости.

Последним откровением является то, что Ложь, рассказы о неверном прекрасном, есть подобающая цель Искусства. Но об этом я, кажется, сказал предостаточно.<...>

Список литературы

1. Бергсон А. Творческая эволюция; Материя и память. – Мн.: Харвест, 1999. – 1407 с.
2. Бердяев Н.А. Смысл истории. – М.: Мысль, 1990. – 176 с.
3. Ги де Мопассан. О романе // Ги де Мопассан. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Правда, 1977. – Т. 6. – 398 с.
4. Данто А. Ницше как философ. – М.: Идея-Пресс: Дом интеллект.кн., 2000. – 279с.
5. Жизнь как ценность / Отв.ред. Л.В. Фесенкова. – М.: ИФРАН, 2000. – 267с.

6. Зарубежная литература конца XX - начала XX века: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. завед. /Под ред. В. М. Толмачева. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 496 с.
7. Золя Э. Творчество. Человек-зверь: Романы; Статьи. – М: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. – 914 с.
8. История философии: Запад-Россия-Восток (книга третья: Философия XIX- XX в.) М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 1999. – 448 с.
9. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 2001. – 447 с.
10. Максимов В. Французский символизм – вступление в двадцатый век // Французский символизм. Драматургия и театр. – СПб: Гиперион; Издательский центр «Гуманитарная академия», 2000. – С. 5-52.
11. Мартынов В.Ф. Мировая художественная культура. – Мн.: ТетраСистемс, 2000. – 288 с.
12. Меринг Ф. Избранные труды по эстетике: В 2т. Т.2. – М.: Искусство, 1985. – 459с.
13. Миловидов В. А. Натурализм: метод, поэтика, стиль. Уч. пособ. по спецкурсу. – Тверь: Изд-во «Тверского университета», 1993. – 73 с.
14. Ницше Ф. Воля к власти : опыт переоценки всех ценностей / Под общ. ред. В. Миронова. – М.: Культурная Революция, 2005. – 878 с.
15. Ницше: pro et contra: Антология. – СПб.: Изд-во Рус.Христиан.гуманит.ин-та, 2001. – 1075 с.
16. Нордау М. Вырождение. – М.: Республика, 1995. – 400 с.
17. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. / Под. ред. Г. К. Косикова – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 512 с.

18. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Том 4. от романтизма до наших дней. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 880 с.
19. Тавризян Г.М. Шпенглер, Й.Хейзинга: две концепции кризиса культуры. – М.: Искусство, 1989. – 269 с.
20. Тарнас Р. История западного мышления. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. – 448.
21. Уайльд О. Упадок искусства лжи. URL:<http://www.gramotey.com/books/1269031028.htm>.
22. Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Буржуазный век. – М.: Республика, 1994. – 442 с.
23. Хейзинга Й. – М.: Айрис-пресс, 2003. – 496 с.
24. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. В 2-х тт. - Мн.: ООО «Попурри», 1999. т. 1.- 688 с. т. 2. – 720 с.
25. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. / Науч.ред., авт.послесл. В.М.Толмачев. – М.: Республика, 1999. – 428 с.
26. Эсалнек А. Я. Общее и особенное в развитии русского и западноевропейского романа конца XX – начала XX веков// Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 2002, № 4. – С. 40-48.

Периодические издания

Вестник Амурского государственного университета.
Вестник Оренбургского государственного университета
Вопросы культурологии
Вопросы литературы
Известия Уральского государственного университета.
Философские вопросы и методология отдельных наук; Литературоведение \ Мировая литература

Содержание

Введение.....	3
Кризис европейской культуры рубежа XIX-XX веков (культурфилософский аспект).....	5
Особенности литературного процесса рубежа XIX-XX веков.....	16
Вопросы к приложениям.....	29
Глоссарий.....	33
Приложение 1. Бергсон А. Творческая эволюция.....	37
Приложение 2. Ницше Ф. Воля к власти.....	39
Приложение 3. Шпенглер О. Закат Европы. Том 1.....	47
Приложение 4. Шпенглер О. Закат Европы. Том 2.....	49
Приложение 5. Бердяев Н.А. Приложение. Воля к власти и воля к культуре.....	52
Приложение 6. Меринг Ф. Эмиль Золя.....	54
Приложение 7. Меринг Ф. Эстетические разведки.....	58
Приложение 8. Фукс Э. Буржуазный век.....	64
Приложение 9. Хёйзинга Й. «Homo Ludens» («Человек играющий»).....	67
Приложение 10. Золя Э. Экспериментальный роман.....	71
Приложение 11. Ги де Мопассан. О романе.....	78
Приложение 12. Анри де Ренье. Современные поэты.....	88
Приложение 13. Уайльд О. Упадок искусства лжи.....	90
Список литературы.....	102

Учебно-методическое издание

**Трепалина Наталья Евгеньевна
Широкова Елена Викторовна**

Учебно-методическое пособие
Культурфилософские и эстетические концепции
эпохи рубежа XIX-XX веков

Напечатано в авторской редакции
с оригинал-макета заказчика

Подписано в печать 25.12.11.

Формат 60×84 1/16. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 9,6.

Уч.-изд. л. 8,9. Тираж 30 экз. Заказ № ____.

Издательство «Удмуртский университет»
426034, Ижевск, Университетская, 1, корп. 4