

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«Государственный институт искусствознания»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

ПОКИДЧЕНКО Ирина Михайловна

**ФЕНОМЕН ДЕКАДАНСА В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Научный руководитель:
доктор философских наук, профессор
Кондаков Игорь Вадимович

Москва – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. ДЕКАДАНС КАК КРИЗИС ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX века.....	24
1.1. Эволюция понятия декаданс. (Полемика и различные подходы к понятию) ...	24
1.2. Психологические обоснования декаданса	40
1.3. Кризисы культуры, предшествовавшие декадансу.....	46
1.4. Проявление декаданса в романтическом и рационалистическом направлениях европейской культуры второй половины XIX – начала XX века.	67
Выводы по главе 1	82
Глава 2. ДЕКАДАНС В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА.....	87
2.1. Развитие идей декаданса в литературе Франции второй половины XIX века..	87
2.2. Эстетизм в литературе Англии конца XIX века	107
2.3. Символизм как проявление декаданса в России конца XIX – начала XX века	124
Выводы по главе 2	141
Глава 3. ВЗАИМОСВЯЗЬ КУЛЬТУРЫ ДЕКАДАНСА С ФИЛОСОФСКИМИ И СОЦИАЛЬНЫМИ УЧЕНИЯМИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	143
3.1. А. Шопенгауэр и Ф. Ницше – философы декаданса	143
3.2. Влияние декаданса на социальные утопии второй половины XIX века	178
Выводы по главе 3	198
Глава 4. СТИЛЬ МОДЕРН КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ДЕКАДАНСА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА	199
4.1. Стилль модерн как альтернатива импрессионизму и авангарду.....	199
4.2. Изобразительные особенности стилиа модерн как выражение идей декаданса	215
Выводы по главе 4.....	228
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	229
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	236

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования связана, прежде всего, с тем, что в современном обществе усилился интерес к особенностям европейской художественной культуры конца XIX – начала XX века, которые, как правило, носят обобщенное название *декаданс*. Это проявляется в большом количестве публикаций как сочинений авторов указанной эпохи, так и современных исследований на эту тему. Можно указать на значительное количество изданий работ А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, З. Фрейда; переизданий сочинений Ш. Бодлера, причем не только его художественных произведений, но и публицистики. Это же относится и к переизданию художественных и публицистических работ О. Уайльда, У. Морриса и других английских авторов этого периода. В сфере изобразительного искусства за последние годы издано большое количество альбомов, посвященных искусству модерна. И это лишь часть того, что можно назвать в области переиздания авторов конца XIX начала – XX века.

Очевидно, это связано с параллелями, которые возникают у людей в оценке современной эпохи и эпохи «декаданса». Как отмечает известный исследователь Н.А. Хренов: «... восприятие истории, характерное для рубежа XIX- XX веков, удивительным образом соответствует настроениям, во власти которых находятся наши современники рубежа уже XX – XXI веков».¹ Как показано в диссертации в истории культуры существовали переходные периоды между двумя эпохами, где первый этап такого переходного периода, характеризующийся закатом уходящей эпохи, можно назвать декадансом (упадком) в широком смысле. В работе кратко рассмотрены периоды «осени Средневековья», заката эпохи Возрождения, заката эпохи барокко и подробно – декаданс европейской культуры конца XIX – начала XX вв. В такие периоды в обществе усиливается, с одной стороны, настроение ностальгии по уходящей эпохе, что в конце XIX века проявилось в терминах «*belle époque*» и «*fin de siècle*», а с другой стороны, разочарование в настоящем и ощущение неуверенности в завтрашнем дне, что порождает желание уйти в некий

¹ Искусство в ситуации смены циклов. М.: Наука, 2002. С. 14.

вымышленный мир. Наиболее ярко это проявляется в художественной литературе и изобразительном искусстве.

Современная эпоха также является переходной от одного мироустройства к другому, еще смутно представляемому философски и эстетически. До известной степени можно утверждать, что происходит упадок (декаданс) прежней культуры и поиск новой культурной парадигмы. По выражению современного философа Н. Маньковской возникает «настроение “конца истории”, когда все уже высказано до конца». Переходные эпохи нередко вызывают у современников чувство неуверенности и желание обратиться к каким-либо ранее существовавшим сходным образцам. Одним из примеров такой «переходности» является «декаданс» конца XIX – начала XX века.

Степень научной разработанности проблемы

Проблемы, связанные с декадансом, в современной культурологической литературе рассматриваются, как правило, в более широком контексте. В частности можно выделить проблему декаданса в произведениях, посвященных исследованиям художественной культуры Серебряного века в России. Здесь можно, прежде всего, указать на работы: И.А. Азизян «Диалог искусств Серебряного века», В.Ф. Асмус «Философия и эстетика русского символизма», А.Л. Доброхотов «Мир как театр в сознании Серебряного века. Античность и культура Серебряного века», Б.В. Емельянов, А.И. Новиков «Русская философия Серебряного века», Т.И. Ерохина «Личность и текст в культуре русского символизма», И.В. Кондаков «Культура России», И.В. Кондаков, Н.А. Хренов, К.Б. Соколов «Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический и искусствоведческий аспекты», И.В. Кондаков «Серебряный век как “притча во языцех”», И.Г. Минералова «Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма», Е.А. Сайко «Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века», Е.А. Сайко «Образ культур Серебряного века: культур-диалог, феноменология, риски, эффект напоминания», В.П. Шестаков «Искусство и мир в “Мире искусства”».

Другие произведения, в которых употребляется понятие декаданс, посвящены исследованиям культуры и искусства модернизма в Западной Европе. Здесь

можно выделить такие работы: Л.Г. Андреев «Стиль жизни английского импрессионизма», П.П. Гайденко «Трагедия эстетизма», Л.В. Казакова «Женские и флоральные образы в декоративно-прикладном искусстве модерна», О.В. Ковалева «О. Уайльд и стиль модерн», В.А. Крючкова «Символизм в изобразительном искусстве», И.С. Куликова «Философия и искусство модернизма», И.А. Муравьева «Век модерна», В.В. Полонский «Между традицией и модернизмом», А.Е. Радеев «Ницше и эстетика», К.Н. Савельев «Исторические портреты английского декаданса», Н.И. Соколова «Творчество Данте Габриэля Россетти в контексте “средневекового возрождения” в викторианской Англии», Е.А. Соловьев, П. Дейссен «О Ницше и его эстетико-философском аристократизме».

Современные авторы сходятся в том, что «дефиниция “декаданса” размыта» (А.И. Мисуно «Культура декаданса». СПб., 2000), что, как пишет К.Н. Савельев («Исторические портреты английского декаданса». Магнитогорск, 2008), «нельзя говорить о четко очерченной дефиниции и даже о преемственности и корректности использования этого термина». Несмотря на то, что в современной культурологической литературе термин декаданс употребляется достаточно часто, он почти не рассматривается как самостоятельная проблема, а используется для характеристики других явлений культуры. Примером этого могут служить работы К.Н. Савельева «Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление», Д. Кина «Демократия и декаданс медиа», Д. Кристиана «Символисты и декаденты», S. Nalbantian «Seeds of decadence in the late XIX-th century novel», А.Е. Carter «The idea of decadence in French literature 1830-1900», J. Aeistein «Decadentisme, symbolism, avant-garde dans les literatures europeennes». Одной из немногих работ, посвященной непосредственно исследованию декаданса, является монография А.И. Мисуно «Культура декаданса». Но Мисуно исследует декаданс прежде всего, как философское понятие, предлагая «новый космологический “нео-архаичный подход”» к исследованию этого явления. Поэтому можно сделать вывод, что систематизированное культурологическое исследование понятия декаданс еще недостаточно представлено в современной научной литературе.

В современной отечественной культурологической науке понятие декаданса в известной степени общо и неконкретно. В «Российском гуманитарном энциклопедическом словаре» декаданс определяется как распространенное во второй половине XIX – начале XX века явление в общественном сознании, вызванное кризисом традиционных гуманитарных идей. В словаре «Культура и культурология» дается определение декаданса как общее обозначение кризисных, упадочных явлений в философии, эстетике, искусстве и литературе конца XIX – начала XX века. Удовлетвориться подобным упрощенным определением декаданса сегодня невозможно.

Отдельные исследователи имеют различные взгляды на определение декаданса. Так, М. А. Воскресенская¹ считает, что «декадентство – это порождение исторической эпохи, определенных социокультурных условий». Близкая позиция у В. А. Крючковой², В. М. Толмачева³ и Н. А. Панова⁴, которые трактуют декаданс как комплекс определенных умонастроений и особый тип мировосприятия. Причиной этого мировосприятия Г. П. Сидорова считает «совокупность кризисных явлений буржуазной культуры конца XIX – начала XX века»⁵. Другие же исследователи, такие как С. А. Яровенко⁶ и М. С. Кунафин⁷, связывают декаданс конца XIX века с циклами в развитии культуры, где кризисы культуры периодически повторяются, обретая сходные формы. Близко к проблеме цикличности рассмотрение декаданса как явления переходных периодов в истории культуры. Проблема переходности в истории культуры, являясь относительно новой в современной отечественной культурологии, неоднократно рассматривалась на конференциях,

¹ Декаданс, символизм, модерн. К вопросу о разграничении понятий // Декаданс в Европе и России: материалы международной конференции «Декаданс в Европе и России: 150 лет под знаком смерти»: сборник статей. Волгоград, 2007.

² Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия 1870–1900. М.: Искусство, 1994.

³ Толмачев В. М. Декаданс: опыт культурологической характеристики // Вестник МГУ. Филология. М.: 1991. № 5.

⁴ Панов Н. А. Ценности культуры в искусстве западноевропейского декаданса: диссертация. Великий Новгород, 2002.

⁵ Сидорова Г. П. Декаданс в повседневной жизни, представлениях и нравах Серебряного века // Декаданс в Европе и России: 150 лет под знаком смерти: материалы международной конференции. Волгоград, 2007. С. 28.

⁶ Яровенко С. А. Декаданс и проблема диалектики культурных тенденций де- и ре- мифологизации // Декаданс в Европе и России: 150 лет под знаком смерти»: материалы международной конференции. Волгоград, 2007.

⁷ Онтология и методология декаданса // Декаданс в Европе и России: 150 лет под знаком смерти»: материалы международной конференции. Волгоград, 2007.

проводившихся Государственным институтом искусствознания. Здесь можно отметить работы Н.А. Хренова, Е.А. Сайко и др.¹.

Типично отождествление декаданса с символизмом, модерном и другими проявлениями культуры конца XIX – начала XX века, хотя мнения здесь тоже различны. М. А. Воскресенская, О. П. Дроздова и В. А. Крючкова считают символизм и модерн конкретными проявлениями декаданса в литературе и изобразительном искусстве. В то же время Ю. В. Корж считает символизм более широким, обобщающим понятием, а декаданс – его составной частью². По ее мнению, символизм «дал общее основание различным модернистским течениям (от довольно неопределенного декадентства до многочисленных и очень определенных по своему пафосу и поэтике разновидностей авангарда)»³. В противоположность ей О. В. Ковалева⁴ и У. Перси⁵ предлагают в качестве обобщающего понятия указанных терминов модерн. Близка к этой позиции И. А. Муравьева, утверждающая, что модерн – это не только стиль в изобразительном искусстве, но и «стиль жизни»⁶.

Большое внимание исследованию тематики декаданса и связанных с ним проблем модерна, символизма и переходности уделяют ученые Государственного института искусствознания. Межинститутская группа под руководством И.Е. Светлова изучает исследуемый период, что получило отражение в следующих публикациях - «Символизм и модерн – феномен европейской культуры», «От романтизма к символизму»⁷, «Немецкий и австрийский символизм»⁸ и другие, а также сборники статей «Современные творческие процессы и пути европейской культурной интеграции»⁹ и «Двадцатый век и пути европейской культуры»¹⁰. На тему переходности в истории культуры существует ряд публикаций Н.А. Хренова, И.В. Кондакова, Е.А. Сайко, К.Б. Соколова и других – «Искусство в ситуации

¹ Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М.: ГИИ, 2000.

² Феномен культурного синтеза в русском символизме // История мысли: сб. М.: Вузовская книга. 2005. С. 107.

³ Там же. С. 107.

⁴ Ковалева О. В. О. Уайльд и стиль модерн. М.: УРСС, 2002.

⁵ Перси У. Модерн и слово. М.: Аграф, 2007.

⁶ Муравьева И. А. Век модерна. СПб.: Пушкинский дом. 2004. С. 6.

⁷ Символизм и модерн – феномен европейской культуры. М.: Спутник +, 2008.

⁸ Светлов И.Е. Немецкий и австрийский символизм. М.: Три квадрата, 2008.

⁹ Современные творческие процессы и пути европейской культурной интеграции. М.: ГИИ, 1996.

¹⁰ Двадцатый век и пути развития европейской культуры. М.: ГИИ, 2000.

смены циклов»¹, «Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве»², «Социальная психология искусства: переходная эпоха»³, «Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры»⁴, «Диалог цивилизаций в эпоху становления глобальной культуры»⁵, «Переходные процессы в русской художественной культуре»⁶.

В современной западной культурологической, литературоведческой и искусствоведческой литературе по проблеме декаданса рассматривается примерно тот же круг проблем. В ней также нет единого общепринятого определения декаданса, о чем пишут английские исследователи И. Флетчер⁷ и С. Е. М. Джод⁸. В целом общепринятой является точка зрения, что декаданс – это не стиль, а более широкое понятие. В частности, в коллективной монографии под редакцией М. Харменмаа и К. Ниссен⁹ (2014) декаданс трактуется как упадок философии и культуры Западной Европы и Америки в эпоху *fin de siècle*. По мнению авторов монографии, декаданс является комплексным и многоликим культурным феноменом. С. Е. М. Джод определяет декаданс, как общественную атмосферу, которая проникала в различные виды искусства, обращая особое внимание на моральный аспект этой атмосферы. В книге А. Мюррея «Пейзаж декаданса»¹⁰ (2016) также прежде всего выделяется деградация моральных принципов викторианской эпохи как основа культуры декаданса. Американская исследовательница С. Налбантян¹¹, исследовавшая литературу декаданса, указывает, что он находит свое проявление в сюжетах, структуре, словаре и образах. Примерно та же проблематика исследуется в коллективной монографии под редакцией Г. Барстада и К. П. Кнютсена «Ощущения декаданса...»¹² (2016), посвященная западной литературе эпохи *fin de*

¹ Искусство в ситуации смены циклов. М.: Наука, 2002.

² Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. М.: Наука, 2004.

³ Хренов Н.А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М.: Альфа – М, 2005.

⁴ Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М.: ГИИ, 2000.

⁵ Диалог цивилизаций в эпоху становления глобальной культуры. М.: ГИИ, 2012.

⁶ Переходные процессы в русской художественной культуре. М.: Наука, 2003.

⁷ *Decadence and the 1890s* / ed. Fletcher I. London, 1979.

⁸ Joad C. E. M. *Decadence. A philosophical Inquiry*. London, 1948.

⁹ Harmanmaa M., Nissen M. *Decadence, Degeneration and the End*. N-Y., 2014.

¹⁰ Murray A. *Landscapes of Decadence: Literature and Place at the Fin de siècle*. Cambridge, 2016.

¹¹ Nalbantian S. *Seeds of decadence in the late XIXth century novel*. Basingstoke, 1983.

¹² Barstad M., Knutsen K. P. *States of Decadence: On the Aesthetics of Beauty, Decline and Transgression across Time and Space*. Cambridge, 2016.

siècle. Английская исследовательница Л. Даулинг в своей работе «Эстетизм и декаданс»¹ (1977) утверждает, что декаданс объединял различные направления искусства и литературы второй половины XIX века (парнасцев, символистов и др.).

С другой стороны, в современной западной литературе встречаются мнения, разграничивающие, например, символизм и декаданс, модерн и декаданс и т.д. Во французской энциклопедии символизма пишется следующее: «Говорить о символизме в Англии обычно не принято. Термин, применявшийся для литературы “девяностых годов”, скорее декаданс»². В работе Д. Кристиана «Символисты и декаденты» указывается: «Художники, которых принято называть символистами и декадентами, были настолько разными по темпераменту, таланту и достигнутым результатам, что объединить их творчество каким-то общим термином практически невозможно»³.

Итальянский же литературовед У. Перси пытается сделать обобщающим понятием конца XIX века модерн. С одной стороны, он пытается найти отдельное место модерну в литературе в отличие от самостоятельных позиций декаданса, символизма и неоромантизма (ссылаясь при этом на немецкого философа Бенямина)⁴, а с другой стороны нередко объединяет все эти понятия.

Некоторые западные исследователи также высказывают идею, что, хотя термин декаданс возник во второй половине XIX века, в истории культуры можно наблюдать сходные периоды (С. Налбантян⁵, С. Е. М. Джод⁶, Э. Феличе⁷, Н. Боббио⁸), а М. Калинеску⁹ даже пытается найти идею декаданса в религиозных традициях разных народов.

Отсутствие однозначной трактовки понятия декаданс в культурологической литературе позволяет исследовать понятие декаданса в европейской художественной культуре конца XIX – начала XX века, не опираясь на какие-то устояв-

¹ Dowling L. *Aestheticism and Decadence: a selective annotated bibliography*. N.Y., 1977.

² Энциклопедия символизма / пер. с фр. М.: Республика. 1998. С. 195.

³ Кристиан Д. *Символисты и декаденты*. М.: Искусство. 2000. С. 11.

⁴ Перси У. *Модерн и слово*. М.: Аграф. 2007. С. 33.

⁵ Nalbantian S. *Seeds of decadence in the late XIXth century novel*. Basingstoke, 1983.

⁶ Joad C. E. M. *Decadence. A philosophical Inquiry*. London, 1948.

⁷ Феличе Э. Италия: возрождение в плюралистическом мире // Модернизация хозяйства и становление рыночных отношений в Западной Европе. М.: Перо. 2016. С. 49.

⁸ Bobbio N. *The philosophy of decadentism*. Oxford, 1948.

⁹ Calinescu M. *Faces of modernity: avant-garde, decadence, kitch*. Bloowington, 1977.

шиеся в науке понятия, которых, по сути, и не существует. Мы предполагаем исследовать различные стороны культуры и искусства второй половины и особенно конца XIX века (хотя в некоторых странах, например, в России, термин декаданс употребляется также и в начале XX века), чтобы, выявляя в них сходные черты, определить общее значение декаданса как общеевропейского культурного явления.

Таким образом, диссертация посвящена выделению общих черт декаданса в различных сферах культуры конца XIX – начала XX века для того, чтобы определить понятие *декаданса* и его место среди таких понятий, как символизм, неоромантизм, модерн, дендизм, эстетизм и др. Для этого предполагается провести всестороннее, комплексное исследование европейской культуры конца XIX – начала XX века, в первую очередь, на примере анализа философско-эстетических и социокультурных теорий этого периода, а также литературы и изобразительного искусства в различных странах Европы. Кроме того, предполагается выявить основные признаки декаданса в широком смысле слова как феномена, периодически повторяющегося в истории культуры (в частности путем сравнения декаданса конца XIX – начала XX века со сходными кризисными эпохами в развитии культуры конца XIV – начала XV веков, конца XVI – начала XVII веков и середины XVIII века).

Объектом исследования является европейская художественная культура второй половины XIX – начала XX века.

Предмет исследования является декаданс как определенный феномен европейской культуры, нашедший выражение в философско-эстетических и социокультурных теориях, художественной литературе и изобразительном искусстве второй половины XIX – начала XX века.

Цель исследования – осмысление феномена декаданса в европейской культуре второй половины XIX – начала XX века.

Задачи исследования

1. Обосновать концепцию декаданса как проявление *кризиса европейской культуры* второй половины XIX – начала XX века; проанализировать цикличе-

ские проявления кризисных этапов в истории культуры, сходных с декадансом конца XIX – начала XX века; показать своеобразие декаданса как *кризисного и переходного феномена культуры*.

2. Обосновать понятие декаданса как обобщающее по сравнению с такими понятиями европейской культуры конца XIX – начала XX века, как *символизм, эстетизм, неоромантизм* и т.д.; проследить эволюцию понятия *декаданс* в культурологической и искусствоведческой литературе второй половины XIX – начала XXI века.

3. Проанализировать роль и место в истории европейского декаданса второй половины XIX – начала XX века его *концептуальных основ* – философии А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, эстетических и социальных теорий Д. Рёскина и У. Морриса.

4. Выявить общие черты декаданса в европейской культуре второй половины XIX – начала XX века как *первой ступени в формировании модернизма* (во всех его разновидностях и течениях) и позднейших явлений художественной культуры (включая авангард и постмодернизм).

5. Показать национальные особенности декаданса в художественной культуре Франции, Англии и России. Обосновать существование в культуре XIX века *различных направлений и форм проявления декаданса*; показать изобразительные и выразительные особенности стиля модерн как выражения идей и настроений декаданса.

Хронологические рамки исследования декаданса в европейской культуре относятся ко второй половине XIX – началу XX века. В то же время для сравнения декаданса (в узком смысле) с предшествующими и последующими этапами в развитии европейской культуры кратко рассматриваются периоды конца XIV – начала XV века, конца XVI – начала XVII века и середины XVIII века.

Хотя становление декаданса в Европе в целом относится ко второй половине XIX – началу XX века, в отдельных странах его развитие происходило по-разному. Во Франции точкой отсчета развития декаданса можно считать творчество Ш. Бодлера, которое приходится на 40-60-е годы XIX века, а его завершение

связано с переходом от символизма к натурализму, гуманизму и романской школе в середине 1890-х годов. В Англии литература декаданса нашла свое выражение в течение эстетизма, лидером которого был О. Уайльд. Движение эстетизма возникло в конце 1870-х годов и завершилось в 1890-е годы. В России эпохе декаданса соответствовали литература и искусство символизма, которые получили свое развитие позже, чем в Западной Европе (в 1890-1900-е годы).

Источники

В диссертации использовано несколько типов источников. Прежде всего, были проанализированы литературные художественные произведения исследуемого периода, а также произведения романтиков первой половины XIX века как предшественников литературы декаданса. Во Франции речь идет о поэтическом творчестве и художественной прозе Т. Готье, Ж. де Нерваля, французских декадентов, к которым относились Ш. Бодлер, поэты группы «Парнас» (Лекон де Лиль, Вилье де Лиль-Адан, Мендес и др.), так называемые «проклятые поэты» во главе с П. Верленом и, наконец, поэтическая группа символистов во главе с С. Малларме. В художественной прозе французского декаданса наиболее значимым был Ж.-К. Гюисманс, а его роман «Наоборот» оказывал влияние на всех европейских декадентов. Французская драматургия декаданса представлена прежде всего пьесами Э. Ростана. К нему был близок бельгийский драматург М. Метерлинк. В Англии как литература романтизма рассматривалось, в частности, творчество поэтов «озерной школы» (У. Вордсворта, С.Т. Кольриджа), а также Дж. Китса и П.Б. Шелли, а литература декаданса была представлена в первую очередь произведениями О. Уайльда, который был поэтом, прозаиком и драматургом. Другой знаковой фигурой английского декаданса был О. Бердслей, известный прежде всего как художник-график, который в то же время был поэтом и драматургом. В России эпоха декаданса ассоциируется прежде всего с символизмом. В диссертации проанализированы художественные произведения как «старших символистов» (Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, В. Брюсов), так и «младосимволистов» (В. Иванов, А.Блок, А. Белый).

Следующим типом источников были литературные манифесты и публицистические произведения писателей. Здесь можно прежде всего указать манифесты и статьи французов Т. Готье, Ш. Бодлера, П. Верлена, Р. Гиля, С. Малларме, Ж. Мореаса, Э. Рейно, Ж. Ванора, А. Жида, Э. Золя, П. Валери, бельгийца Э. Верхарна, немецких романтиков А. и Ф. Шлегелей и Новалиса, публициста М. Нордау и русских символистов Д. Мережковского, В. Брюсова, В. Иванова, А. Белого, а также критиков Н. Михайловского, Р. Иванова-Разумника и Г. Адамовича.

Отдельной категорией источников стали дневники, письма и мемуары Ш. Бодлера, О. Уайльда, О. Бердслея, З. Гиппиус, В. Брюсова и А. Белого.

В диссертации также использованы философско-эстетические и социально-политические произведения С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Д. Рёскина и У. Морриса.

Поскольку в одной из глав диссертации рассматривается проявление декаданса в изобразительном искусстве, особой группой источников являются произведения живописи, скульптуры и архитектуры исследуемого периода. Настроения декаданса в изобразительном искусстве в наибольшей степени отражал стиль модерн. Предшественниками художников стиля модерн были символисты, прерафаэлиты, назарейцы, а также до известной степени представители рококо и маньеризма. Произведения стиля модерн своими художественными средствами отражали настроения декаданса, разочарование в действительности, желание его представителей создать свой вымышленный мир, отличающийся от реальности. Это выразилось в следующих особенностях стиля модерн: изогнутые линии, плоскостность, декоративизм, ассиметричная композиция и т.д., которые отличали его от реализма. Желание создать «свой», «новый» мир выражалось у представителей модерна также в том, что они распространяли внимание и стилевые искания на все стороны жизни человека, включая декоративно-прикладное искусство, дизайн и моду.

В живописи наиболее выдающимися представителями стиля модерн были А. Тулуз-Лотрек, А. Муха, О. Бердслей, Г. Климт, Э. Шиле, Ф. Штук, Я. Тороп, А. Гален-Каллела, поздний В. Серов; в архитектуре – Ч. Макинтош, А. ван де Вель-

де, В. Орта, Г. Гимар, Ж. Эйфель, А. Гауди, Ф. Шехтель; в декоративно-прикладном искусстве – Э. Галле, Р. Лалик, Л.К. Тиффани.

Некоторые представители изобразительного искусства исследуемого периода пытались теоретически обосновать свои взгляды. Здесь можно выделить прежде всего сочинения Г. Земпера и А. ван де Вельде.

Методологические основы исследования

В диссертации применен комплексный подход к изучению европейской культуры второй половины XIX – начала XX века, для чего были проанализированы философско-эстетические и социокультурные теории, литература и изобразительное искусство указанного периода.

В качестве основного метода исследования декаданса используется сравнительный анализ. *Во-первых*, проведено сравнительное исследование культуры переходных периодов, предшествовавших декадансу, но имевших с ним определенное сходство. Рассмотрены особенности культуры, относящиеся к «осени Средневековья»; культуры конца эпохи Возрождения, проявившееся в наибольшей степени в стиле маньеризма, и культуры второй половины XVIII века, выразившейся в стиле рококо. Задачей данного сравнения является определение общих черт кризиса культуры этих трех периодов и сопоставление их с культурой декаданса рубежа XIX – XX века.

Во-вторых, проведен сравнительный анализ декаданса с предшествующим (первая половина XIX века) и последующим (первая половина XX века) периодами развития европейской культуры для выявления их различий.

В-третьих, был проведен историко-типологический анализ декаданса в разных европейских странах (Франция, Англия и Россия) для нахождения в их культуре указанного периода общих черт декаданса и его национальных особенностей.

Кроме того, в диссертации были использованы семиотический, интертекстуальный и герменевтический методы изучения художественной культуры.

На теоретическую основу диссертации особенно повлияли идеи и концепты следующих исследователей:

- представителей франкфуртской школы философии Ю. Хабермаса и К. Лиссмана. Хабермас обосновывает философское понятие модерна в контексте исследования проблемы прогресса в социально-экономических и культурных отношениях и проблемы рационального и иррационального в духовной деятельности общества. Философское понятие модерна противоположно понятию модерна в изобразительном искусстве. Культура декаданса более соответствует понятию постмодерна. Эти идеи продолжает К. Лиссман, рассматривающий историю искусства с точки зрения современной философской трактовки модерна;

- немецкого философа В. Бенямина и французского философа Ж. Делёза, посвятивших ряд работ изобразительному искусству и литературе. Для них характерен историко-этический подход, рассмотрение творческой личности в культурно-историческом и социально-философском контексте;

- основоположника экзистенциализма С. Кьеркегора и, в частности, его концепция трех стадий человеческого существования – эстетической, этической и религиозной;

- голландского историка и философа Й. Хёйзинги с его плюралистическим пониманием истории культуры.

Также в диссертации были использованы теоретические и методологические концепции трех крупнейших искусствоведов первой половины XX века: Г. Вельфлина, М. Дворжака и Э. Панофски. Г. Вельфлин, во-первых, предлагал различать три уровня художественного произведения – феноменальный, значимый и документальный, и, во-вторых, в своей истории стилей предложил концепцию умирания и возрождения стилистических особенностей. М. Дворжак выдвинул концепцию истории искусства как истории духа и утверждал, что анализ изобразительного искусства помогает лучше понять духовную жизнь общества на определенном этапе его развития. Э. Панофски выдвинул иконологический метод исследования для выявления символических аспектов художественных произведений.

Также важно отметить таких отечественных исследователей художественной культуры, как В.Ф. Асмус, А.Л. Доброхотов, Т.И. Ерохина, И.В. Кондаков, А.И.

Мисуно, К.Н. Савельев, Е.А. Сайко, Д.В. Сарабьянов, И.Е. Светлов, Н.А. Хренов и др.

Гипотезой исследования является предположение о том, что декаданс – это, прежде всего, определенное общественное настроение, которое возникает в переходные, кризисные эпохи истории. В эти периоды, когда людям становится ясно, что старый общественный порядок уходит – вместе с его культурой – и неизвестно, что придет ему на смену, с одной стороны усиливается ощущение неуверенности и возникает желание уйти от окружающей действительности в некий иллюзорный, вымышленный мир, а с другой, появляется стремление отобразить в новых художественных формах сам кризис, переход от известной реальности к неизвестной. Это проявляется во всех сферах культуры и делает наглядным подобное общественное настроение. Таким образом, декаданс – это явление культуры, возникающее в определенные исторические периоды по объективным причинам и проявляющееся в субъективных, творческих воплощениях литературы и искусства, эстетики и философии культуры.

Научная новизна

В диссертации сформулировано определение декаданса как комплексного явления европейской культуры второй половины XIX – начала XX века, проявившегося в философско-эстетических и социокультурных теориях, художественной литературе и изобразительном искусстве и отражавшего кризисное состояние общества. В то же время эпоха декаданса стимулировала зарождение новых форм и новых стилей в литературе, искусстве, в философской и общественной мысли. Декаданс стал первым шагом в истории культуры модернизма, получившей дальнейшее разветвленное развитие в XX века.

Впервые декаданс анализируется как *закономерный, неизбежный и необходимый этап* в истории европейской культуры. Для этого проанализированы более ранние этапы истории культуры и впервые введено понятие *декаданса в узком и широком смысле* слова. Первое из них относится к европейской культуре второй половины XIX – начала XX века, второе периодически встречается на протяжении всей истории европейской культуры, в частности в периоды «осени Средне-

вековья», заката эпохи Возрождения, заката эпохи барокко. Декаданс в узком смысле сложился в европейской культуре во второй половине XIX – начале XX века в результате трансформации культуры *романтизма* и романтической эстетики в контексте *реализма* и *позитивизма*, следствием чего явились *натурализм* и *символизм* – как две крайности подобного синтеза. Отсюда берется и негативизм декаданса, и его глубокий пессимизм, и «эстетизация» безобразного, и «оправдание» зла, и стремление уйти от действительности в мир «чистого искусства» и эстетизма.

Сформулирована обобщающая характеристика двух основных направлений европейской художественной культуры XIX века – *романтического* и *рационалистического*, которые постоянно противостояли друг другу (в частности романтизм в определенной степени возник как альтернатива классицизму, реализм противопоставлял себя романтизму, натурализм – символизму и т.д.) и одновременно взаимодействовали между собой.

Выявлено место декаданса в романтическом и рационалистическом направлениях европейской культуры XIX века. В романтическом направлении влияние декаданса стало проявляться с середины XIX века. К нему относятся такие тенденции, как эстетизм, символизм, модерн и т.д. В рационалистическом направлении декаданс наблюдается с конца XIX века в таких явлениях, как натурализм в литературе.

Рассмотрены проявления декаданса в области эстетико-философских и социально-этических теорий, художественной литературы и изобразительного искусства, что позволило выделить *общие черты декаданса* как культурно-исторического феномена.

Доказано, что философской теорией, подготавливавшей культуру декаданса, являлась только теория А. Шопенгауэра. Нередко объединяемая с ней теория Ф. Ницше относится преимущественно к декадансу в России начала XX века, представленному, прежде всего, в литературе символизма. Это было связано с тем, что декаданс в России начал проявляться позже, чем в Западной Европе, и хронологически совпал с распространением идей Ницше. Теория Ницше до известной сте-

пени представляла собой переходный период от философии декаданса к следующему этапу развития философии – модернистскому и постмодернистскому.

Проанализированы эстетические и социальные теории декаданса Д. Рёскина и У. Морриса. Основной идеей их социальных утопий, альтернативных существующему капиталистическому строю, было желание создать общество, в котором главенствует «аристократия духа», а само оно состоит из общин, объединяющих людей-творцов, что соответствовало общей идее декаданса об уходе в другой, духовный мир.

Выделены общие черты декаданса в европейской литературе второй половины XIX – начала XX века, которые проявлялись в схожести сюжетов, образов, настроений и характеров главных героев. Для литературы декаданса было характерно неприятие окружающей мещанской действительности, уход от нее в вымышленный, иллюзорный мир, приоритетами которого являлись принципы эстетизма, дендизма и «искусства для искусства». Также показаны особенности литературы декаданса во Франции, Англии и России.

Показано, что стилем в изобразительном искусстве, наиболее соответствующим духу декаданса, являлся стиль модерн, так как он отражал декаданс как по настроению, так и по форме.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Декаданс привел к рождению нового творческого метода – модернизма, объединившего в себе особенности символизма и натурализма. Декаданс стал смысловой матрицей всех последующих разновидностей модернизма, а позднее и постмодернизма.

2. Черты сходные с декадансом периода второй половины XIX – начала XX века, соответствовавшего переходу от классического буржуазного общества к эпохе империалистических войн и революций, наблюдались в и более ранние исторические периоды, в частности в эпоху перехода от Средневековья к Новому времени, эпоху борьбы Реформации и Контрреформации и эпоху, предшествовавшую буржуазной революции во Франции.

3. Основными чертами декаданса были попытки создать свой иллюзорный мир, театрализация и эстетизация повседневной жизни, усиление мистических настроений, усиление в искусстве и литературе использования символов и аллегорий.

4. Все явления культуры XIX века сгруппированы в два основных направления, существовавшие параллельно в течение всего столетия и соперничавшие друг с другом – «романтическое» и «рационалистическое». Влияние декаданса в этих направлениях произошло в разные периоды времени и различно по форме и содержанию. В романтическом направлении проявления декаданса наблюдаются с середины XIX века. В рационалистическом же направлении влияние декаданса сказалось только в конце XIX века, когда наука о природе человека, на которую опирался рационализм, стала все больше заниматься проблемами подсознания.

5. Основной философской теорией, соответствующей культуре декаданса, была теория А. Шопенгауэра. В научной литературе, посвященной этому периоду, нередко к философии декаданса относят также теорию Ф. Ницше. По нашему мнению, идеи Ницше относятся к переходному этапу между декадансом и следующим периодом развития европейской культуры. Философию Ницше использовали только российские декаденты (символисты) в начале своей деятельности, прежде всего его идею «дионисийства».

6. Показано, что культура декаданса распространялась не только на литературное и художественное творчество и философию, но и на социальные теории. Некоторые видные представители культуры декаданса, такие как Д. Рескин и У. Моррис, критиковали окружающее их буржуазное общество и создавали свои социокультурные утопии.

7. Областью культуры, где декаданс стал наиболее заметен обществу и где, собственно, и возник этот термин, была сфера литературы. Общими ее чертами являлись элитарность, крайней формой которой был дендизм, принцип «искусства для искусства», использование символов и желание уйти от окружающего буржуазного общества в мир грез и фантазий (или, по выражению Ю. Лотмана, – в сферу «второй действительности»).

8. В изобразительном искусстве наиболее соответствующим духу декаданса был стиль модерн, для которого было свойственно создание некой символической иллюзии с помощью определенных художественных приемов (изогнутые линии, плоскостность, декоративизм, асимметричная композиция и т.д.).

Теоретическая значимость работы

Полученные в результате исследования теоретические положения позволяют комплексно и всесторонне представить феномен декаданса во второй половине XIX – начале XX века и его место в общем развитии европейской культуры, в частности в его отношениях с романтизмом и реализмом, показать декаданс как начало истории европейского модернизма. Сопоставление декаданса второй половины XIX – начала XX века с аналогичными явлениями в кризисные периоды конца XIV – начала XV века, конца XVI – начала XVII века и середины XVIII века позволяет лучше представлять общие закономерности в истории европейской культуры, в рамках которой периодически встречаются кризисные периоды декаданса в широком смысле. Выделение в европейской культуре XIX века двух основных направлений – романтического и рационалистического – позволяет выявить наиболее общие черты отдельных течений в литературе и изобразительном искусстве XIX века. Результаты исследования могут быть использованы в рамках не только культурологического, но и искусствоведческого, литературоведческого и эстетического знания.

Научно-практическая значимость работы

Результаты данного исследования могут быть использованы в таких социально значимых сферах, как образование, культура и искусство. Общие выводы работы могут также быть интересны с точки зрения понимания кризисных периодов в истории культуры, отношения общества к искусству. Материалы и теоретические выводы диссертации могут быть использованы при подготовке культурологических, искусствоведческих и литературоведческих учебных программ и курсов, учебных и методических пособий.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Данное диссертационное исследование соответствует п. 6 «Культура и цивилизация в их историческом развитии», п. 8 «Генезис культуры и эволюция культурных форм», п. 17 «Компоненты культуры (наука, мораль, мифология, образование, религия, искусство)», п. 18 «Культура и общество», п. 21 «Традиционная, массовая и элитарная культура», п. 27 «Прогностические функции культуры», п. 28 «Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира» Паспорта научной специальности 24.00.01 – «Теория и история культуры» (культурология).

Апробация исследования

Основные результаты диссертационного исследования были представлены автором диссертации в рамках следующих мероприятий:

1. Ежегодная научная конференция Кафедры истории и теории культуры ОСКИ (РГГУ) «Современные методы изучения культуры – VII». 17–18 апреля 2015 г. Доклад «Противопоставление «профессионализма» и «дилетантизма» как фактор творчества в культурологических дискуссиях конца XIX века».

2. Международная научно-практическая конференция (ГИИ) «Ночная культура больших городов: опыт прошлого и современность». 9–11 декабря 2015 г. Доклад «Образ города и ночи в литературе западноевропейского декаданса».

3. Международная научно-практическая конференция «Литература в системе культуры». ГБОУ ВО МО Академия социального управления. 15 апреля 2017 г. Доклад «Место и роль литературы в культуре европейского декаданса второй половины XIX – начала XX века».

4. IV Международная студенческая научно-практическая конференция «Межкультурная коммуникация: Запад–Россия–Восток». ФГБОУ ВО НГПУ. 7 ноября 2017 г. Доклад «Европейский декаданс второй половины XIX – начала XX вв. и его связи с культурами Дальнего Востока».

5. Всероссийская научная конференция «Исторические повороты культуры». ИГСУ РАНХиГС. 14 декабря 2017 г. Доклад «Декаданс как закономерное явление в истории европейской культуры».

Публикаций по теме диссертации – 9, из них 4 в изданиях, относящихся к перечню ВАК при Минобрнауки РФ. Ряд публикаций находится в печати.

Структура и основное содержание диссертации

Диссертация состоит из введения, четырех глав и заключения, списка источников и литературы, насчитывающего 307 наименования, из которых 38 на иностранных языках (английский, французский). Общий объем диссертации составляет 254 страницы. Логика изложения материала построена по принципу «от общего – к частному». В первой главе рассматриваются теоретические подходы к понятию декаданса, а в последующих трех главах выявляются общие черты декаданса в конкретных направлениях культуры второй половины XIX – начала XX века – в философско-эстетических и социокультурных теориях этого периода, в художественной литературе и изобразительном искусстве, для всесторонней характеристики этого понятия.

Основные положения диссертационного исследования отражены в перечисленных ниже публикациях (общим объемом 4,7 а.л.).

Статьи по теме диссертации, опубликованные в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Покидченко И.М. Шопенгауэр – философ «темного романтизма» // Ярославский педагогический вестник. 2015. №2. Т.1. С. 68-73 (0,5 а.л.)
2. Покидченко И.М. Противопоставление «профессионализма» и «дилетантизма» как фактор творчества в культурологических дискуссиях конца XIX века // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Познание». 2019. №3. С. 20-22 (0,3 а.л.)
3. Покидченко И.М. Стиль «модерн» - изобразительное искусство европейского «декаданса» конца 19 века // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Познание». 2019. №3. С.16-19 (0,5 а.л.)

В других изданиях:

4. Покидченко И.М. Модерн и социализм (социально-экономические взгляды Т. Карлейля, Д. Рёскина и У. Морриса) // *Философия хозяйства*. 2011. № 3 (75). С. 166-181. (0,7 а.л.)
5. Покидченко И.М. Декаданс как проявление социально-экономического кризиса // *Философия хозяйства*. 2017. № 6. С. 42-50. (0,4 а.л.)
6. Покидченко И.М. Образ города и ночи в литературе западноевропейского декаданса // *Художественная культура*. 2017. №2 (20). (0,7 а.л.)
7. Покидченко И.М. Место и роль литературы в культуре европейского декаданса второй половины XIX – начала XX века // *Литература в системе культуры*. М.: ГБОУ ВО МО «Академия социального управления», 2017. С. 279-285. (0,4 а.л.)
8. Покидченко И.М. Европейский декаданс во второй половине XIX – начале XX вв. и его связи с культурами Дальнего Востока // *Материалы IV Международной студенческой научно-практической конференции «Межкультурная коммуникация: Запад – Россия – Восток»*. Новосибирск: ФГБОУ ВО «НГПУ», 2017. С. 83-88. (0,3 а.л.)
9. Покидченко И.М. Декаданс: опыт культурологического анализа // *Мир культуры и культурология: Альманах НОКО*. Вып. VI. СПб.: НОКО, 2018. С. 516-525. (0, 9 а.л.)

Глава 1. ДЕКАДАНС КАК КРИЗИС ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX вв.

1.1. Эволюция понятия «декаданс». (Полемика и различные подходы к понятию)

Хотя термин декаданс существует в языке мировой культуры с середины XIX века, понятие это до сих пор остается несколько неконкретным и существует много определений декаданса. Даже современные авторы сходятся в том, что «дефиниция «декаданса» размыта»¹, что «нельзя говорить о четко очерченной дефиниции и даже о преемственности и корректности использования этого термина»². Поэтому необходимо рассмотреть этапы и подходы в изучении понятия декаданс в культурологической, литературоведческой и искусствоведческой литературе.

Можно выделить несколько этапов в изучении декаданса. К первому этапу можно отнести оценки декаданса в работах его современников с середины XIX по начало XX века. После этого внимание публицистов переключилось на новые формы изобразительного искусства и литературы, и в публикациях о декадансе наступил некоторый перерыв. Второй этап интереса к декадансу начался в конце 40-х годов XX века и носил уже более академический характер, в отличие от эмоциональных оценок первого этапа. Начиналось осмысление декаданса с учетом прошедшего времени и в общем контексте истории культуры. Своего апогея эта тенденция достигла в 60–70 годы XX века. Это очевидно было связано со сходными настроениями в западном обществе, где на рубеже 60–70-х гг. XX века происходил известный кризис буржуазной культуры, выразившийся в частности в студенческих беспорядках, движении хиппи, «сексуальной революции», а в области философии – выходе на первый план экзистенциалистов. Затем тема декаданса снова пережила некоторое затишье, когда ее стали рассматривать наряду со многими другими культурологическими проблемами. И наконец, третий этап в исследовании декаданса возник на рубеже XX–XXI века. Новое усиление интереса к декадансу, очевидно, связано с определенными параллелями в социальных

¹ Мисуну А. И. Культура декаданса: диссертация. СПб.: 2000.

² Савельев К. Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия: диссертация. М.: 2008.

настроениях конца XIX и конца XX веков, а также в культурных тенденциях постмодернизма. «Декаданс, как и постмодернизм, явился одним из выражений смены культурных эпох»¹.

Следует отметить также, что в настоящее время, несмотря на отсутствие общепринятого определения декаданса под ним в целом понимается определенное мироощущение в европейских обществах конца XIX – начала XX вв., которое проявилось в литературе, изобразительном искусстве, а также в философских и социальных теориях. Однако в литературоведении существует понятие декаданса, как течения или направления во французской литературе второй половины XIX века. Очевидно, следует признать первичным более широкое понятие декаданса, которое в том числе повлияло на появление указанного литературного направления.

Это определение декаданса не является общепризнанным и дискуссии на эту тему будут рассмотрены ниже. (Иногда предлагается даже отказаться от самостоятельного исследования этой проблемы. В частности, австрийский исследователь Э. Фишер ставит вопрос: «Не стоит ли концепцию декаданса, которая так часто извращается и ложно трактуется, предать забвению?»²). Тем не менее, ряд исследователей придерживаются близкой точки зрения, согласно которой декаданс является определенным типом мироощущения и культуры, возникающим в переходные периоды истории. В частности, проблема переходности поднимается в ряде исследований Государственного института искусствознания. В статье К.Б. Соколова формулируется, что «связующим и одновременно разделяющим исторически разные состояния выступает *переход*. Но переход из одного исторического состояния в другое является не только рубежной характеристикой. Переход – это *механизм* и *средство* восхождения к новому историческому состоянию»³. К. Н. Савельев в диссертации «Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия» определяет декаданс как «сложный комплекс умона-

¹Панов П. А. Ценности культуры в искусстве западноевропейского декаданса»: диссертация. Великий Новгород, 2002.

²Fischer E. Art Against Ideology. L., 1969. P. 139.

³Соколов К.Б. Картина мира и искусство в периоды социальных перемен. // Искусство в ситуации смены циклов. Отв. ред. Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2002. С. 91.

строений, весьма разнородный, но не лишенный внутреннего единства, который олицетворяет собой эпоху *fin de siècle*»¹. Он отмечает, что декаданс не создал законченной художественной системы, но был культурным фоном, на котором формировались конкретные направления и школы в литературе и изобразительном искусстве.

Декаданс в узком смысле слова, как литературное направление, зародился в Париже в 1878 году, когда поэт Эмиль Гудо создал кафе «Гидропаты», ставшее клубом декадентов, которые с 1881 года обосновались в кафе «Черный кот». Они «были известны под названием «декадентов» (вырожденцев – И. П.). Оно придумано было для них в насмешку одним критиком, но, подобно нидерландским «гезам» (нищим), смело и гордо принявшим это унижительное название, и бывшие «гидропаты» стали называть себя «декадентами», бросая этим вызов критикам»². Другим названием декадентов в узком смысле слова стало название – «проклятые поэты» (во главе с П. Верленом). В 1886 году начинает выходить газета «Le decadent» А. Бажю, который ввел в обиход понятие «декадизм», как определенное направление в литературе. В первом номере была опубликована программа издания, в которой, в частности говорилось: «Современный человек всем пресыщен. Утонченность аппетита, ощущений, вкуса, туалетов, удовольствий; невроз, истерия, увлечение гипнозом и морфием, научное шарлатанство, страстное увлечение Шопенгауэром – таковы симптомы социальной эволюции».³ Чуть позже стал выходить конкурирующий с Бажю журнал «La Decadence». Однако в том же 1886 году в газете «Фигаро» выходит статья поэта Ж. Мореаса, которая стала манифестом нового литературного течения «символизм», и между декадентами и символистами возникло соперничество, которое называли «борьбой между левым и правым берегом Сены». (На левом берегу Сены находился Латинский квартал, правый берег считался более респектабельным). Каждая литературная группа имела свои журналы, в том числе так и называвшиеся «Символист» и «Декадент».

¹ Савельев К. Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия: диссертация. М.: 2008. С. 6.

² Нордау М. Вырождение. М.: Республика, 1995. С. 79.

³ Цит. по: Кассу Ж., Энциклопедия символизма. М.: Республика, 1998. С. 375–376.

Грань между соперничающими группами была довольно условной, и их представители нередко переходили с «левого» берега на «правый» и наоборот.

Тем не менее, понятие декаданса в широком смысле слова появляется раньше, чем конкретное литературное направление. Уже с 1830-х годов во Франции возникает идея о том, что страна переживает кризис, выражающийся, в том числе, в падении нравов. Здесь следует помнить, что во Франции – это период истории между двух революций – 1830 и 1848 годов. В 1834 году Д. Низар пишет работу «Этюды о нравах и критика латинских поэтов декаданса», где впервые возникает этот термин. В своей работе Низар проводит параллели современного ему общества и литературы с искусством и настроениями поздней Римской империи. Постепенно идея «упадка» (декаданса) общества во Франции усиливается и с конца 1860-х годов становится более популярной. Таким образом, формально слово декаданс появилось в литературоведческой литературе Франции уже в 30-е годы XIX века, но стало привлекать к себе все более широкое внимание и превратилось в термин с 60-х годов XIX века, первоначально во Франции, а затем и в других странах Европы и в США.

В 1866–1868 годах А. Рошфор выпускает работу «Французы времен упадка», а в феврале 1868 года Т. Готье в своей статье, посвященной смерти Бодлера, объявил его родоначальником декадентского направления в литературе, а также и дал определение самого декаданса. По его мнению, стиль декаданс – это «искусство, достигшее той степени крайней зрелости, которая находит свое выражение в косых лучах заката дряхлеющих цивилизаций: стиль изобретательный, сложный, искусственный, полный изысканных оттенков...; он чутко внимает тончайшим откровениям невроза, признаниям стареющей и извращенной страсти, причудливым галлюцинациям, навязчивой идее, переходящей в безумие»¹. Сам Бодлер еще не давал характеристики декаданса, но для него типичным его представителем был «денди». «Дендизм появляется преимущественно в переходные эпохи, – писал он, – когда демократия еще не достигла подлинного могущества, а аристокра-

¹ Бодлер Ш. Цветы зла. СПб.: Азбука-Классика, 2009. С. 9–10.

тия лишь отчасти утратила достоинство и почву под ногами. В смутной атмосфере таких эпох немногие оторвавшиеся от своего сословия одиночки, праздные и полные отвращения ко всему, но духовно одаренные, могут замыслить создание новой аристократии... Дендизм – последний взлет героики на фоне всеобщего упадка... Дендизм подобен закату солнца: как и гаснущее светило, он великолепен, лишен тепла и исполнен меланхолии»¹.

В 1870–1880-х годах декаданс уже привлек всеобщее внимание и, в определенной степени, можно было уже говорить, что появилась мода на декаданс. Он распространяется не только во Франции, но и в Германии, Италии и Англии и несколько позднее в Австро-Венгрии и России.

Знаковым произведением и, можно сказать, манифестом декаданса стал роман Ж. К. Гюисманса «Наоборот» (1884). Главный герой романа Жан Флореассас дез Эссент представлял собой идеального декадента. Как писал российский литературовед Л. Андреев, «именно Гюисманс ... дал ход самому понятию и термину «декаданс», наполнив его широким, обобщающим смыслом. Под пером Гюисманса декаданс стал тем, чем он и был на самом деле, – не характеристикой одного журнала, не признаком одной литературной школы или группы писателей, а мировоззрением, образом мысли и образом жизни, эстетикой и поэтикой в одно и то же время»². Другими знаковыми персонажами декаданса и образцами для подражания стали Андреа Сперелли у Г. Д'Аннунцио в «Наслаждении» (1889) и Дориан Грей у О. Уайльда в «Портрете Дориана Грея» (1891).

Интерес к литературе декаданса проявился и за океаном. Известный американский писатель-фантаст и мистик Г. Ф. Лавкрафт писал следующее: «... словно поток принес многих странных поэтов и фантастов, принадлежавших к символистской и декадентской школам, чьи темные интересы сосредоточились в основном на ненормальностях человеческой мысли и чувства... из «художников греха» прославленный Бодлер, находившийся под большим влиянием По, самый значи-

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 305.

² Андреев Л. Г. «Стиль жизни» английского импрессионизма // Импрессионизм = Impressionisme: Видеть. Чувствовать. Выразить. М.: Гелеос, 2005. С. 160.

тельный; тогда как автор психологической прозы Жорис-Карл Гюисманс, истинный сын 1890-х годов, одновременно суммировал и завершил традицию»¹.

В результате известный французский писатель и публицист П. Бурже в книге «Очерки современной психологии. Этюды о выдающихся писателях нашего времени» (1883–1886) попытался теоретически осмыслить явление декаданса, не давая ему ни отрицательных, ни положительных оценок. Он видел причины появления декаданса в развитии пессимизма и индивидуализма, называл их величайшими художниками. Бурже писал, что «изобилие тончайших ощущений и изысканность удивительных чувств делает их виртуозами, стерильными, но утонченными, наслаждений и страданий»².

Наряду с Бурже, который попытался дать нейтральную и объективную характеристику декаданса, существовали и другие позиции. В частности, известный критик М. Нордау в своей работе «Вырождение» (1892) резко критиковал декаданс и как состояние искусства конца XIX века, так и настроение общества в целом. Нордау даже искал истоки декаданса в массовом разрушении психики людей, ссылаясь на последние открытия в медицине по проблемам депрессии, неврастении и истерии. Близкую к Нордау оценку декаданса как массового «невроза» предлагал и Ф. Ницше. Характеризуя музыку Вагнера он писал: «Я устанавливаю прежде всего такую точку зрения: искусство Вагнера болезненное. Проблемы, выносимые им на сцену, – сплошь проблемы истеричных, – конвульсивное в его аффектах, его чрезмерно раздраженная чувствительность, его вкус, требующий все более острых приправ, его непостоянство, переряжаемое им в принципы, не в малой степени выбор его героев и героинь, если посмотреть на них как на физиологические типы (– галерея больных! –): все это представляет картину болезни, не оставляющую никакого сомнения»³.

С другой стороны, сами представители декаданса видели в нем не только закат уходящей эпохи, но и зарождение нового общественного сознания. Уже упомянутый выше А. Бажю писал в 1888 году: «Будущее за декадизмом. Декаден-

¹ Лавкрафт Г. Ф. Зверь в подземелье. М.: Гудьял-Пресс. 2000. С. 396.

² Цит. по: Бычкова Е. А. Жизнетворчество как феномен культуры декаданса на рубеже XIX–XX веков: диссертация. М.: 2001. С. 26.

³ Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль. 1990. Т. 2. С. 534–535.

ты... призваны ... разрушать, низвергать все устаревшее и помогать вызреванию великой национальной литературы XX века»¹. Российские декаденты также считали себя представителями нового этапа в развитии европейской культуры. Д. Мережковский писал: «От такого явления, захватившего все европейские литературы, еще мало выяснившегося, но уже огромного, удивительного по разнообразию, жгучей, болезненной остроте и упорству характерных симптомов, нельзя, конечно, отделяться удобным для поверхностной критики, но, в сущности, ничего не решающим термином «вырождение», «декадентство». Во всяком случае, будущее европейского искусства, быть может и культуры, зависит от этого еще темного, загадочного, иногда прямо зловещего, подобного грозной психической эпидемии, но несомненно могущественного движения»². А. Белый также считал декаданс не только «закатом» старого, но и «восходом» нового искусства: «Мы, «декаденты», уверены, что являемся конечным звеном непрерывного ряда переживаний – той центральной станцией, откуда начинаются новые пути. ... Нам нет дела, если другие не подошли к поворотному пункту европейской культуры, не подготовлены к нашим вопросам. Во имя других, во имя себя мы должны идти вперед, независимо от того, пойдут ли за нами»³. Близкую позицию занимает современный ученый Н.А. Хренов. «... мы многим обязаны переходным эпохам. ... Именно в переходные эпохи впервые вызывается к жизни то, что затем длительное время будет владеть умами. Начнем однако с того, как люди распознают переходные эпохи и распознают ли вообще»⁴.

На той же позиции находился и С. Дягилев, который не признавал новое искусство, формирующееся в России в начале XX века, декадентским. «Нас назвали детьми упадка, и мы хладнокровно и согбенно выносим бессмысленное и оскорбительное название декадентов»⁵. Дягилев признавал, что культура и искусство развивается циклически: «Это вечный закон эволюции, обрекающий всякий цве-

¹ Цит. по: Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. М.: Изобразительное искусство, 1994. С. 12.

² Мережковский Д. С. Эстетика и критика. М.: Искусство. 1994. Т. 1. С. 283.

³ Литературные манифесты: От символизма до «октября». М.: Аграф, 2001. С. 68.

⁴ Искусство в ситуации смены циклов. М.: Наука, 2002. С. 14.

⁵ Дягилев С. Сложные вопросы. Наш мнимый упадок. Литературные манифесты и декларации русского модернизма. СПб.: Пушкинский дом. 2017. С. 72.

ток расцвевать и умереть, рассыпав бессильные нежные лепестки»¹. В XIX веке он выделял декаданс классицизма, декаданс романтизма и декаданс реализма и указывает, что новое искусство не принадлежит ни к одному из них. Формально Дягилев прав и декаданс конца XIX – начала XX века не является буквальным «упадком» какого-то из предшествующих стилей. В эпоху декаданса символизм в литературе или модерн в изобразительном искусстве дали образцы новых форм творчества. Таким образом, если трактовать декаданс, как закат определенной эпохи, выражающийся в общественном настроении, можно говорить о культуре и искусстве декаданса, который представлен новыми формами изобразительного искусства и литературы, являющимися «декадансом» по своей сути, т.е. отражающими это общественное настроение. Сходную мысль высказывает французский ученый Ж. Летев, который трактует конец XIX века как социальный декаданс, но одновременно своеобразный культурный расцвет.

Отдельно можно выделить позицию Ф. Ницше. В литературе, посвященной декадансу, Ницше обычно трактуется как представитель и философ декаданса совместно с А. Шопенгауэром. На наш взгляд, это мнение ошибочно. Западноевропейский декаданс второй половины XIX века проявлялся в философии Шопенгауэра. На некоторые идеи Ницше, в частности идею «дионисийства», опирались в основном только российские декаденты, т.к. в России декаданс существовал позже, с 1890-х до 1910-х годов, а идеи Ницше получили свое распространение в Европе преимущественно с начала XX века. Если философия Шопенгауэра действительно была очень популярна среди представителей западноевропейского декаданса, что видно из высказываний А. Бажю, то Ницше был его критиком, хотя иногда он занимался самобичеванием, называя себя «сыном своего времени» и находя у себя признаки «частичного вырождения». Ницше ставил проблему декаданса как одну из ключевых проблем своей философии. «Во что я глубже всего погрузился, так это действительно в проблему *decadance*», – писал он в своей работе «Казус Вагнер» (1888). Но под декадансом он подразумевал не только современные ему искусства и общественные настроения, а почти всю предшест-

¹ Там же. С. 72.

вующую историю человечества. У истоков декаданса, по его мнению, стояли Сократ и Платон, как «симптомы гибели» и «орудия греческого разложения». К декадансу он относил также весь христианский период в истории человечества, утверждая, что «христианство – это религия декаданса». Современную ему эпоху Ницше трактует как апогей этой исторической тенденции, ведущей в тупик к вырождению человечества.

Тем не менее, Ницше, в отличие от Шопенгауэра, оптимистичен. Именно тогда, когда человечество окончательно падет в бездну нигилизма и полной деградации человека, произойдет, по его мнению, «вечное возвращение». Человечество должно предельно унизиться, чтобы затем воскреснуть. «... на сцену нигилизма выходит последний человек – тот, кто говорит, что все суета сует и лучше погаснуть в бездействии! Уж лучше ничто воли, чем воля к ничто! Но благодаря этому разрыву воля к ничто, в свою очередь, обращается против реактивных сил, становится волей, которая отрицает реактивную жизнь как таковую и внушает человеку мысль об активном саморазрушении. Стало быть, сверх последнего человека имеется еще человек, который хочет гибели. В этом – конечном – пункте нигилизма (Полночь) открывается, что все готово – готово для преобразования»¹. В будущем человечества грядет новый бог Дионис и его порождение – сверхчеловек. Современный же «человек – канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, – канат над пропастью»². «Сверхчеловек – не повелитель, обладающий аполлонической бытийной мощью, а дионисийский человек в полноте своего жизненного движения»³. Сверхчеловек – это человек, соединяющий чувства и разум, человек, переполненный жизненной силой творчества.

Одним из теоретических подходов к осмыслению декаданса была идея исторического сравнения декаданса второй половины XIX века с похожими общественными и культурными явлениями прошлого. Уже в первой работе о декадансе – «Этюды о нравах и критика латинских поэтов декаданса» (1834) Д. Низара – предлагалось сравнение современной ему поэзии романтиков с поэзией позднего

¹ Делез Ж. Ницше. СПб.: Machina, 2010. С. 40–41.

² Цит. по: Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 461.

³ Юнгер Ф. Ницше. М.: Праксис, 2001. С. 145.

эллинизма. Затем эта мысль повторялась в сочинениях различных писателей до рубежа XIX – XX века. Еще в 1919 году в работе «Кризис духа» П. Валери писал: «Существуют в истории эпохи и места, куда мы можем ввести себя, мы – люди модерна, без боязни чрезмерно нарушить гармонию тех времен... Явно, что Рим Траяна и Александрия Птолемея приняли бы нас в себя легче, чем ряд местностей, менее отдаленных по времени»¹. Сравнение декаданса с более поздними периодами «упадка» в истории культуры присутствует не только в первый период исследования декаданса, но и в последующие. Таким образом, предлагается определение декаданса не как уникального явления культуры второй половины XIX – начала XX вв., а как закономерность в истории культуры, в которой периодически возникают периоды упадка (декаданса). (Сравнению декаданса с более ранними периодами кризиса в истории культуры будет посвящен параграф 1.3). В частности, в диссертации К. Н. Савельева предлагается определение декаданса в широком и узком смысле слова – в узком смысле речь идет о культуре конца XIX – начала XX веков, а в широком смысле «кризис и упадок культур и народов» в различные исторические периоды. Эту же точку зрения разделяет А. И. Мисуно. Такая точка зрения вполне правомерна.

Еще одной проблемой в определении понятия декаданс было смешение этого термина, во-первых, с близкими явлениями конца XIX века, такими как *fin de siècle*, эстетизм и др. Понятие эстетизм зародилось в Англии и, хотя представители английского эстетизма во главе с О. Уайльдом были знакомы с произведениями и представителями французского декаданса и понимали свою с ними близость, термин декаданс в Англии воспринимался как зарубежный, французский. Во-вторых, термин декаданс смешивали с терминами, относящимися к направлениям в конкретных видах искусства – таким как символизм в литературе, модерн в изобразительном искусстве и т.д. Например, К. Бальмонт писал: «Я чувствую себя совершенно бессильным строго разграничить эти оттенки и думаю, что в действительности это невозможно и что, строго говоря, символизм, импрессионизм, декадентство – суть не что иное, как психологическая лирика, меняющаяся в состав-

¹ Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. С. 110.

ных частях, но всегда единая в своей сущности. На самом деле эти три течения то идут параллельно, то расходятся, то сливаются в один поток, но, во всяком случае, они стремятся в одном направлении...»¹. Несколько позже другой русский поэт и критик Г. Адамович писал: «... у движения этого есть несколько названий: есть кличка, ставшая презрительной, – “декадентство”, есть уклончивое, неясное имя – “модернизм”, есть определение литературное – “символизм”»².

Известный историк российской общественной мысли Иванов-Разумник в своей работе «История русской общественной мысли» (1906) разграничивал декаданс и символизм в русской литературе конца XIX – начала XX века. На такой же позиции находились и некоторые представители русского символизма, хотя другие объединяли эти понятия. В своих воспоминаниях поэт и литературовед П.П. Перцов так иронически характеризовал позицию З. Гиппиус: «Это разделение на агнцев-символистов и козлиц-декадентов, неясное никому, кроме нее самой, составляло всегда слабую струнку З. Н.»³. А. Белый предлагал различать символистов и декадентов по преобладанию у них пессимистического и оптимистического мироощущения, что «есть декаденты, есть «декаденты и символисты» (т.е. в ком упадок борется с возрождением), есть «символисты», но не декаденты; и такими мы волили сделать себя»⁴. Другой критерий различия декадентов и символистов предлагал Д. Мережковский. По его мнению, признаком декадента является его крайний индивидуализм, восприятие общества как толпы, над которой он возвышается. «Почти вся поэзия и литература, поскольку она декадентская – вне движения истории, человечества, вне борьбы между “мы” и “я”»⁵. На мой взгляд, наиболее правильно, в этой дискуссии высказался В. Иванов, который писал о П. Верлене и Ж-К Гюисмансе: «Будучи декадентами, как культурные типы, оба были символистами по роду своего творчества...»⁶.

¹ Литературные манифесты. От символизма до «октября». М.: Аграф, 2001. С. 55.

² Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 52.

³ Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890–1902. М.-Л., 1933. С. 245.

⁴ Белый А. Начало века М.: 1990. С. 128.

⁵ Мережковский Д. С. Декадентство и общественность // Литературные манифесты и декларации русского модернизма. СПб.: Пушкинский дом, 2017. С. 66.

⁶ Иванов В. Две стихии в современном символизме // Родное и вселенское. М.: 1994. С. 164.

В современной отечественной культурологической литературе понятие декаданса в известной степени обще и неконкретно. Приведем несколько определений из современных словарей и энциклопедий. В «Российском гуманитарном энциклопедическом словаре» декаданс определяется как «общее понятие, означающее довольно распространенное во второй половине XIX–начале XX века явление в общественном сознании и психологии, вызванное кризисом традиционных гуманитарных идей и представлений позитивистской философии, разочарованием в «земных» ценностях»¹. В словаре «Культура и культурология» декаданс определяется как «общее обозначение кризисных, упадочных явлений в философии, эстетике, искусстве и литературе конца XIX – начала XX века, характеризующихся оппозицией общепринятой “мещанской” морали, культом красоты как самодовлеющей ценности, сопровождающимся нередко эстетизацией греха и порока, амбивалентными переживаниями отвращения к жизни и утонченного наслаждения ею и т.д. ... Декаданс явился важнейшим показателем духовной атмосферы рубежа XIX–XX вв., сумеречного времени, “конца века”, отмеченного упадком во всех сферах жизни, в том числе и в культуре»².

Кроме того, термины декаданс, символизм, неоромантизм, модерн, дендизм, эстетизм комбинируются современными российскими культурологами в самых различных сочетаниях. Так, например, М. А. Воскресенская³ считает, что «декадентство – это порождение исторической эпохи, определенных социокультурных условий». Главными составляющими декаданса, по ее мнению, являются символизм в художественной литературе и модерн в изобразительном искусстве. Близкая позиция у В. А. Крючковой⁴, В. М. Толмачева⁵ и Н. А. Панова⁶, которые трактуют декаданс как комплекс определенных умонастроений и особый тип мировосприятия. Причиной этого мировосприятия Г. П. Сидорова считает «совокуп-

¹ Российский гуманитарный энциклопедический словарь : в 3 т. М.: ВЛАДОС. 2002. Т. 1. С. 559.

² Культура и культурология. Словарь. М.: Академический проект, 2003. С. 286.

³ Воскресенская М. А. Декаданс, символизм, модерн: к вопросу о разграничении понятий / Декаданс в Европе и России: 150 лет под знаком смерти»: материалы международной конференции. Волгоград, 2007.

⁴ Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия 1870–1900. М.: Искусство, 1994.

⁵ Толмачев В. М. Декаданс: опыт культурологической характеристики // Вестник МГУ. Филология. М., 1991. № 5.

⁶ Панов Н. А. Ценности культуры в искусстве западноевропейского декаданса: диссертация. Великий Новгород, 2002.

ность кризисных явлений буржуазной культуры конца XIX – начала XX века»¹. Это определение близко определениям декаданса в литературе советского периода, где декаданс связывали с «загниванием и умиранием капитализма». Другие же исследователи, такие как С. А. Яровенко² и М. С. Кунафин³, связывают декаданс конца XIX века с циклами в развитии культуры, где кризисы культуры периодически повторяются.

В основе мироощущения декаданса, по мнению М. А. Воскресенской, лежит романтизм, изменявшийся в течении XIX века. Правда, далее она сама себе противоречит, утверждая, что «...проявления декаданса можно встретить не только в течениях романтического толка, но и в позитивистском реализме, натурализме, импрессионизме»⁴. Другие авторы также не имеют единого мнения о связи декаданса и романтизма. М. С. Губарева⁵ считает декаданс «постромантическим» направлением в литературе. Эти идеи высказывались еще в начале XX века такими авторами, как Н. Бердяев, П. Сакулин, Ф. Степун и Л. Гуревич.⁶

Что касается отождествления декаданса с символизмом, модерном и другими проявлениями культуры конца XIX – начала XX вв., то мнения здесь тоже различные. М. А. Воскресенская, О. П. Дроздова и В. А. Крючкова считают символизм и модерн конкретными проявлениями декаданса в литературе и изобразительном искусстве. В то же время Ю. В. Корж считает символизм более широким, обобщающим понятием, а декаданс – его составной частью⁷. По ее мнению, символизм «дал общее основание различным модернистским течениям (от довольно неопределенного декадентства до многочисленных и очень определенных по своему пафосу и поэтике разновидностей авангарда)»⁸. В противоположность ей

¹ Сидорова Г. П. Декаданс в повседневной жизни, представлениях и нравах Серебряного века // Декаданс в Европе и России: материалы международной конференции «Декаданс в Европе и России: 150 лет под знаком смерти»: сборник статей. Волгоград, 2007. С. 28.

² Яровенко С. А. Декаданс и проблема диалектики культурных тенденций де- и ре- мифологизации // Декаданс в Европе и России: 150 лет под знаком смерти: материалы международной конференции. Волгоград, 2007.

³ Кунафин М. Онтология и методология декаданса // Декаданс в Европе и России: 150 лет под знаком смерти: материалы международной конференции. Волгоград, 2007.

⁴ Воскресенская М. А. Декаданс, символизм, модерн: к вопросу о разграничении понятий // Декаданс в Европе и России: 150 лет под знаком смерти: материалы международной конференции. Волгоград, 2007. С. 8.

⁵ Губарева М. С. Темы и образы декаданса: Й.-К. Гюисманс, О. Уайльд, А. Жид: опыт сопоставительного анализа: диссертация. М., 2005.

⁶ См. Сакулин П. Романтизм и неоромантизм // Вестник Европы. Петроград, 1915. №3.

⁷ Феномен культурного синтеза в русском символизме // История мысли: сб. М.: Вузовская книга. 2005. С. 107.

⁸ Там же, С. 107.

О. В. Ковалева¹ предлагает в качестве обобщающего понятия указанных терминов модерн. Близка к этой позиции И. А. Муравьева, утверждающая, что модерн – это не только стиль в изобразительном искусстве, но и «стиль жизни»².

В современной западной культурологической, литературоведческой и искусствоведческой литературе по проблеме декаданса ставятся примерно те же вопросы. В ней также нет единого общепринятого определения декаданса, о чем пишут английские исследователи И. Флетчер³ и С. Е. М. Джод. Последний пишет, что: «Нет никакого иного слова, значение которого более неопределенное и сложное, чем слово «декаданс». Также не слова ..., которое используется в таком количестве смыслов и ... множестве значений. Это возникает из-за того, что когда люди говорят о декадансе, в их сознании редко есть четкое представление о нем»⁴. В целом общепринятой является точка зрения, что декаданс – это не стиль, а более широкое понятие. В частности, С. Е. М. Джод определяет декаданс, как общественную атмосферу, которая проникала в различные виды искусства, обращая особое внимание на моральный аспект этой атмосферы, а С. Налбантян, исследовавшая литературу декаданса, указывает, что он находит свое проявление в сюжетах, структуре, словаре и образах. Английская исследовательница Л. Даулинг⁵ в своей работе «Эстетизм и декаданс» 1977 года утверждает, что декаданс объединял различные направления искусства и литературы второй половины XIX века (парнасцев, символистов и др.)

С другой стороны, в современной западной литературе встречаются мнения, разграничивающие, например, символизм и декаданс, модерн и декаданс и т.д. Во французской энциклопедии символизма пишется следующее: «Говорить о символизме в Англии обычно не принято. Термин, применявшийся для литературы «девяностых годов», скорее декаданс. Но нет уверенности, что это понятие точно характеризует встречавшиеся тогда различные типы художественных устремле-

¹ Ковалева О. В. О. Уайльд и стиль модерн. М.: УРСС, 2002.

² Муравьева И. А. Век модерна. СПб.: Пушкинский дом. 2004. С. 6.

³ Fletcher I. Decadence and the 1890-s. London, 1979.

⁴ Joad C. E. M. Decadence. A Philosophical Inquiry. London, 1948. P. 55.

⁵ Dowling L. Aesthetism and Decadence. N.Y., 1977.

ний»¹. В работе Д. Кристиана «Символисты и декаденты» указывается: «Художники, которых принято называть символистами и декадентами, были настолько разными по темпераменту, таланту и достигнутым результатам, что объединить их творчество каким-то общим термином практически невозможно». Далее Кристиан отмечает, что «несправедливо воспринимать символизм просто как эксцентричную промежуточную ступень между романтизмом и модерном»².

Итальянский же литературовед У. Перси пытается сделать обобщающим понятием конца XIX века модерн. С одной стороны, он пытается найти отдельное место модерну в литературе в отличие от самостоятельных позиций декаданса, символизма и неоромантизма (ссылаясь при этом на немецкого философа Бенямина)³, а с другой стороны нередко объединяет все эти понятия. Так, например, он пишет: «Романтические поэты спасались бегством в мечту, в искусство, в сумасшествие, которые, возможно синонимичны друг другу; тоже самое делают декаденты, символисты, неоромантики; таков модерн»⁴.

Некоторые западные исследователи также высказывают идею, что хотя термин декаданс возник во второй половине XIX века, в истории культуры можно наблюдать сходные периоды (С. Налбантян⁵, С.Е.М. Джод⁶, Э. Феличе⁷, Н. Боббио⁸), а М. Калинеску⁹ даже пытается найти идею декаданса в религиозных традициях разных народов.

Подводя итоги, можно сказать, что, не смотря на то, что со времен первых работ, в которых исследовалось понятие декаданса, прошло уже более ста лет, круг дискутируемых проблем остался примерно тот же, если не считать более дробных и локальных подходов. Систематизируя различные подходы к понятию декаданса можно указать следующие проблемы для дальнейшего диссертационного исследования.

¹ Энциклопедия символизма (перевод с французского) М.: Республика. 1998. С. 195.

² Кристиан Д. Символисты и декаденты. М.: Искусство, 2000. С. 5, 11.

³ Перси У. Модерн и слово. М.: Аграф. 2007. С. 33.

⁴ Там же. С. 5.

⁵ Nalbantian S. Seeds of decadence in the late XIX-th century novel. Basingstoke, 1983.

⁶ Joad С.Е.М. Decadence. A Philosophical Inquiry. London; 1948.

⁷ Феличе Э. Италия: возрождение в плюралистическом мире // Модернизация хозяйства и становление рыночных отношений в Западной Европе. М.: Перо, 2016. С. 49.

⁸ Bobbio N. The philosophy of decadentism. Oxford, 1948.

⁹ Calinescu M. Faces of modernity: avant-garde, decadence, kitch. Bloowington, 1977.

Во-первых, исходя из буквального понимания декаданса, как кризиса или упадка, следует указать, что это не кризис определенных стилей в литературе и изобразительном искусстве. Как отмечал Дягилев, декаданс – это не кризис классицизма, романтизма или реализма. Наоборот, в период декаданса появляются новые стили, такие, например, как символизм в литературе или модерн в изобразительном искусстве. Следовательно, декаданс – это определенный этап в развитии культуры, характеризующийся новыми стилями и направлениями.

Во-вторых, многие исследователи сходятся на том, что этот этап характеризуется определенным пессимизмом в общественном настроении. Первым эту идею высказал Бурже, а Ницше и Нордау даже попытались обосновать этот пессимизм, как болезнь в буквальном смысле слова, как распространение в обществе депрессии. Из современных авторов, трактующих декаданс как пессимистическое общественное мироощущение, можно назвать Савельева, Воскресенскую, Крючкову, Толмачева, Панова, Сидорову, Флетчера, Налбантян, Джода и Даулинг.

Третьей проблемой является вопрос – относится ли декаданс только к периоду конца XIX – начала XX века? Целый ряд исследователей находит сходные с декадансом черты в культуре более отдаленных эпох. В частности, уже в XIX веке Низар и Валери находили много общего с декадансом в культуре эллинизма и поздней Римской империи. Современные авторы, такие как, Савельев, Мисуно, Налбантян, Джод, Калинеску и Феличе считают, что в прошлом уже были периоды в развитии культуры, сходные с декадансом, а Яровенко и Кунафин утверждают, что явление декаданса в истории культуры циклично. Особую позицию занимал Ницше, который утверждал, что декаданс охватывает всю христианскую эпоху.

В-четвертых, для современной культурологической литературы характерно смешение таких терминов, как декаданс, символизм, неоромантизм, эстетизм, модерн и т.д. Главной проблемой в этих дискуссиях является вопрос – какое из этих понятий более общее, а какое частное? В первую очередь речь идет о соотношении понятий декаданс с понятиями символизм и модерн. Некоторые исследователи отождествляют эти понятия, другие считают их несовместимыми (Кристиан),

третье же считают одно из них частным проявлением другого. Воскресенская, Дроздова и Крючкова считают символизм и модерн конкретными проявлениями декаданса в литературе и изобразительном искусстве. В то же время Корж считает символизм более широким, обобщающим понятием, а декаданс – его составной частью¹. В противоположность ей Перси и Ковалева предлагают в качестве обобщающего понятия указанных терминов модерн. Близка к этой позиции Муравьева, утверждающая, что модерн – это не только стиль в изобразительном искусстве, но и «стиль жизни». Я придерживаюсь мнения, что более обобщающим понятием является декаданс, который представляет собой общее мироощущение общества на определенном этапе развития, а символизм, эстетизм и модерн являются стилями в литературе и изобразительном искусстве, отражающими это мироощущение.

Отсутствие однозначной трактовки понятия декаданс в культурологической литературе позволяет исследовать понятие декаданса в европейской культуре конца XIX – начала XX века, не опираясь на какие-то устоявшиеся понятия, которых, по сути, и не существует. Мы предполагаем исследовать различные стороны культуры и искусства второй половины и особенно конца XIX века (хотя в некоторых странах, например, в России, термин декаданс употребляется также и в начале XX века), чтобы, выявляя в них сходные черты, определить общее понятие декаданса, как общекультурного явления. Кроме того, с этой же целью будет проведен сравнительный анализ понятия декаданс конца XIX века, как с предшествующим периодом первой половины XIX века и последующим периодом начала XX века, чтобы выявить их различия, а также декаданс конца XIX века будет сопоставлен с более отдаленными кризисными периодами культуры предшествующих эпох для нахождения общих черт этих периодов.

1.2. Психологические обоснования декаданса

Как уже говорилось в предыдущем параграфе, известный публицист конца XIX– начала XX века Макс Нордау, выдвинул предположение, что декаданс явля-

¹ Феномен культурного синтеза в русском символизме // История мысли: сб. М.: Вузовская книга, 2005. С. 107.

ется в буквальном смысле следствием расстройства психики. Мы считаем, что эта точка зрения заслуживает более подробного рассмотрения.

Подлинное имя Нордау было Симон Зюдфельд. Он получил медицинское образование и имел собственную психиатрическую практику в Париже, сотрудничая с такими знаменитыми психиатрами того времени как Ж. Маньян и Ж. Шарко. В то же время он активно занимался публицистикой и с начала 1880-х годов стал публиковать не только статьи, но и большие сочинения, среди которых наибольший успех имела его книга «Вырождение» (1882–1883). Эту книгу он посвятил известному психиатру Ч. Ломброзо и «сделал попытку подвергнуть модные течения в литературе и искусстве анализу»¹, применяя последние достижения психиатрической науки того времени.

Нордау характеризовал современные ему общественные настроения модным тогда словом «fin de siècle», которое означало конец, кризис современного общества, современной цивилизации. (Позже, в начале XX века для характеристики этих общественных настроений, употребляли также название книги Шпенглера «Закат Европы»). Сам Нордау отрицал какой-либо конец или кризис культуры современного общества. Он считал, что нарастание депрессивных настроений имеет чисто медицинские причины, которые, в свою очередь связаны с распространением алкоголизма, наркомании, загрязнением окружающей среды, особенно в больших городах и т.д. «... врач, специально посвятивший себя изучению нервных и душевных болезней, – писал он, – тотчас узнает в настроении fin de siècle, в направлениях современного искусства и поэзии, в настроении мистиков, символистов, декадентов и в образе действий их поклонников... общую картину двух определенных патологических состояний, с которыми он отлично знаком: вырождения и истерии, легкая форма которой известно под именем неврастения»². Сам Нордау, очевидно, не принимал новейшие для его времени тенденции в философии, литературе и искусстве и его удивлял их успех в «бонтонном» обществе. «На художественной выставке его [общество – И. П.] окружают и вызывают в нем умеряемые приличием возгласы удивления женщины Бонара с зеле-

¹ Нордау М. Вырождение. М.: Республика, 1995. С. 21.

² Там же. С. 33.

ными, как морская трава, волосами, с желтыми, как сера, или красными, как пылающее пламя лицами, с фиолетовыми или розовыми руками, облаченные в светящиеся голубые облака... Насладившись Бонаром оно приходит в экстаз от бледных, словно покрытых полупрозрачным слоем извести картин Пюви де Шаванна, от окутанных загадочною дымкою, словно волнами ладана, полотен Карьера, от дрожащих в мягком лунном сиянии картин Ролля»¹.

Далее Нордау перечисляет конкретные признаки, как он его называет, «нравственного помешательства». Это, во-первых, отсутствие нравственных принципов и развитый эгоизм, «влюбленность в самого себя, никогда не принимающая таких широких размеров у здорового человека»². Далее, легкая возбудимость. Такие люди «гордятся тем, что у них такая впечатлительная к музыке натура... что они ощущают красоту до мозга костей, в то время как обыкновенный смертный остается совершенно равнодушным. Легкая возбудимость представляется им превосходством... Несчастные не подозревают, что они гордятся болезнью и хвастаются помешательством»³. Следующим признаком, по Нордау, является пессимизм. «В этом изображении унылого, мрачного, сомневающегося в себе и во всем мире меланхолика ... мы узнаем человека *fin de siècle*»⁴. Далее в качестве признака болезни Нордау называет лень и неспособность к активному действию. И поскольку сам «психопат» не подозревает о чисто медицинских причинах своего характера, он «называет себя с гордостью буддистом и в поэтических выражениях прославляет нирвану как высший и самый достойный идеал человеческого духа. Психопаты и помешанные – естественные последователи Шопенгауэра и Гартмана... В связи с неспособностью к деятельности находится склонность к бесплодной мечтательности. ... Он [больной – И. П.] называет это идеальным настроением, приписывает себе непреодолимые эстетические влечения и с гордостью называет себя художником (Шарко)»⁵.

¹ Там же. С. 30.

² Там же. С. 39.

³ Там же. С. 35.

⁴ Там же. С. 35.

⁵ Там же. С. 35–36.

В то же время Нордау признает, что психически нездоровые люди, занимающиеся творческими профессиями, могут создавать выдающиеся и даже гениальные произведения. Он не согласен с психиатром Э. Ласегом, утверждавшим, что «гениальность – это вид нервного расстройства». По его мнению, не всякий гений – сумасшедший и не всякий сумасшедший – обязательно гений. В качестве примера он приводит Гете и Шопенгауэра. «Если б Гете не написал ни одного стиха, он все-таки остался бы необычайно умным и порядочным человеком... Наряду с ним представим себе Шопенгауэра: если бы он не был автором удивительных книг, то мы имели бы перед собой только антипатичного эксцентрика, который не мог бы быть терпим среди порядочных людей и место которого было бы прямо в доме для умалишенных»¹.

Книга Нордау вызвала в свое время бурную, преимущественную негативную реакцию творческой интеллигенции, которая была оскорблена такими утверждениями. Тем не менее, определенные признаки культуры декаданса конца XIX века действительно перекликаются с медицинскими симптомами депрессии. Обратимся к книге известного современного французского психоаналитика Ю. Кристевой «Черное солнце. Депрессия и меланхолия», вышедшей в Париже 1987 году.

Кристева профессионально, с точки зрения последних достижений психиатрии и психоанализа характеризует меланхолию и депрессию, которые являются очень близкими понятиями. «"Меланхолией", – пишет она, – мы будем называть клинический комплекс симптомов, включающих торможение и асимболию и проявляющихся у определенного индивидуума временами или хронически, чередуясь чаще всего с так называемой маниакальной стадией экзальтации. Когда два явления – подавленность и возбуждение – характеризуются меньшими интенсивностью и частотой, тогда можно говорить о невротической депрессии».² Среди рассматриваемых Кристевой симптомов меланхолии (депрессии), встречаются такие, которые похожи и на симптомы, указанные Нордау, и на широко известные черты литературы и изобразительного искусства декаданса. В частности, автор пишет о

¹ Там же. С. 37.

² Кристева Ю. Черное солнце. Депрессия и меланхолия. М.: Когито-Центр, 2010. С. 15.

«печальной чувственности» и «нарциссизме». «Депрессия – это скрытое лицо Нарцисса, то, что увлечет его к смерти и которое неведомо ему в тот момент, когда он любит себя в отражении»¹. Еще одним симптомом является «мазохизм». «Фрейдский постулат первичного мазохизма смыкается с некоторыми аспектами нарциссической меланхолии»², «... смакование страдания может привести к мрачному наслаждению, которое было известно монахам или которое прославлял Достоевский»³. И наконец, симптомом меланхолии является символизм, т.е. уход из реального мира, который для меланхолика тягостен, в мир символический. Этим, по мнению Кристевой, человек отличается от животного. Для последнего против агрессии внешней среды существует только три средства – «бежать, драться, притвориться мертвым». У человека же обнаруживается четвертое средство – уйти в иное символическое измерение. «Если же ... символического измерения оказывается недостаточно, субъект попадает в безысходную ситуацию отчаяния, которое приводит его к бездействию и смерти»⁴.

Одним из проявлений символизма, по наблюдениям Кристевой, является эстетизм, уход в сферу искусства. Этот уход может быть как пассивным, когда человек, любя себя произведениями искусства, абстрагируется от окружающего его мира, так и активным – когда человек сам начинает создавать «... произведение искусства, которое дает своему автору и читателю истинное возрождение, – это то произведение, которому удастся объединить в искусственном языке, предлагаемом им (в новом стиле, новой композиции, необычайном вымысле), невыразимые волнения того всемогущего Я, что всегда оставляется реальным социальным и лингвистическим порядком в некоем трауре или в положении сироты. Поэтому такой вымысел является если не антидепрессантом, то ... способом выжить, воскресением...»⁵.

Этой проблеме Кристева посвящает отдельную главу, которая называется «Красота: иной мир больного депрессией». Здесь она ссылается на известного не-

¹ Там же. С. 11.

² Там же. С. 24.

³ Там же. С. 61.

⁴ Там же. С. 47.

⁵ Там же. С. 62.

мецкого философа В. Беньямина, который выделял в искусстве роль Trauerspiel (игра с грустью). Беньямин писал, что «грусть (Trauer) является душевной расположенностью, при которой чувство дает новую жизнь – словно маску – опустошенному миру, дабы при его виде получать таинственное удовольствие». «Именно в этом сущность глубокого погружения в меланхолию: ее предельные объекты, в которых она стремится наиболее полно укрепиться и отгородиться от падшего мира, превращаясь в аллегория»¹. Таким образом, делает вывод Кристева, «кажется, что искусства указывают на некие методы, которые позволяют обойти самолюбование и, не обращая траур просто-напросто в манию, дают художнику и знатоку искусств возможность сублимационного доступа к потерянной Вещи»².

Подводя итоги, мы видим, что Кристева, так же, как и Нордау, указывает на ряд чисто медицинских факторов того, что считается признаками декаданса в области культуры и искусства. Очевидно, можно сделать вывод, что если в обычной общественной ситуации эти явления присущи в основном нездоровым психически людям, то в переходную, кризисную эпоху настроения тревоги, неуверенности в завтрашнем дне, отторжение окружающего общественного порядка распространяются на большее число людей. Кристева отмечает, что здоровые основы духовной жизни «затмеваются в периоды кризиса ценностей, которые затрагивают сами основания культуры»³.

Следовательно, распространение меланхолии в обществе, находящемся в конце определенного этапа в развитии культуры, когда люди понимают, что прежний, привычный мир уходит в прошлое, а будущее неизвестно, порождает явление, получившее в конце XIX века название декаданс, но закономерно присущее и многим предыдущим аналогичным историческим периодам. Поэтому в культуре и искусстве таких переходных периодов наблюдаются черты сходные с декадансом конца XIX века и задача исследователя состоит в разграничении общих признаков культуры переходных периодов и особенностей каждого из них. Этому посвящен материал следующего параграфа.

¹ Цит по: там же. С. 114.

² Там же. С. 109.

³ Там же. С. 113.

1.3. Кризисы культуры, предшествовавшие декадансу

В природе и обществе существуют определенные циклы. В качестве природных циклов можно указать смену времен года, цикличность солнечной активности и т.д. Что же касается циклов в развитии общества, то здесь их наличие до сих пор вызывает дискуссии. Как отмечается во введении к сборнику статей «Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве»: «... сегодняшнее состояние гуманитарной науки еще не позволяет однозначного толкования понятий «цикл» и «цикличность»»¹. В исторической науке долгое время существовала и, наверное, существует до сих пор, дискуссия о развитии человеческого общества – является ли оно линейно-прогрессивным или циклическим? В европейской исторической науке первым идею циклизма выдвинул Д. Вико в начале XVIII века. Близкими, но не совпадающими полностью с теорией исторического цикла, стали появившиеся на рубеже XIX–XX веков теории цивилизаций (Данилевский, Шпенглер, Тойнби и др.). В них для каждой цивилизации предполагался путь от зарождения до заката. Существуют также различные теории, поднимающие проблему цикличности в истории культуры (Э. Кассирер, В. Шубарт, П. Сорокин, П. Флоренский, Н. Бердяев, А. Лосев, Ю. Лотман).

Мы не предполагаем проводить исследование цикличности в области истории и культуры человечества, в котором, прежде всего, нужно ставить вопрос о причинах циклов. В то же время мы будем исходить из того, что в развитии культуры существуют определенные циклы, которые предполагают повторяемость фаз подъема и спада. В последующих периодах подъема и спада не наблюдается буквального повторения предыдущих фаз цикла, но сохраняются некоторые общие черты. Поэтому в данном параграфе будет сделана попытка найти общие черты культуры декаданса конца XIX века и предшествующих кризисов культуры. Это позволит выявить наиболее общие, повторяющиеся признаки таких периодов и специфические особенности декаданса в культуре конца XIX века. Дан-

¹ Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. М.: Наука. 2004. С. 7.

ный сравнительный анализ будет проведен, прежде всего, на примерах изобразительного искусства.

В истории искусства были также представлены две основные идеи развития – линейная и циклическая. В качестве примера использования линейной идеи можно привести «Историю искусства древности» И. Винкельмана, который делил стили в искусстве на «правильные» и «неправильные». К «правильным» он относил античность и последующие возвращения к ней (классицизм и т.п.). К «неправильным» же у него относился целый ряд художественных стилей – от древнеегипетского до маньеризма и рококо. В данном случае речь идет не о цикле, а об отклонениях от генеральной линии в истории художественной культуры.

Примером циклического подхода в истории искусства можно назвать концепцию швейцарского искусствоведа Г. Вельфлина. Он принадлежал к «формальной школе» в искусствоведении и не связывал изменения стилей в искусстве с общим развитием культуры. Вельфлин выделял «способ изображения как таковой»¹. Именно благодаря последнему положению, ставшему для Вельфлина определяющим, его теория получила название «история искусства без имен».

В 1915 году появилась главная работа Вельфлина «Основные понятия истории искусства». В ней, по его словам, он исследовал «историю форм, которые развиваются изнутри». В этой книге Вельфлин занимался исследованием причин изменения стилей, рассматривая визуальные формы автономно. Он выдвигал пять пар категорий, которые раскрывают динамику развития художественной формы от Возрождения к барокко: линейность – живописность, плоскостность – глубина, замкнутая форма – открытая форма, тектоническое – атектоническое, безусловная ясность – условная ясность. «Эти формы, – писал Вельфлин, – можно трактовать и как формы изображения и как формы созерцания»². Речь идет о том, что художник не только пользуется этими формами изображения при написании картины, но и воспринимает изображаемую им действительность, исходя из определенных художественных стандартов своего времени.

¹ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М.: Изд-во В. Шевчук. 2002. С. 18.

² Там же: С. 27.

Вельфлин считал, что в принципе эти понятия можно применять к анализу любого периода искусства. Он указывал, что, как формы восприятия, так и соответственно формы изображения со временем меняются, умирают и возрождаются, то есть можно говорить об их историческом характере и выделять в этой истории определенные эпохи.

Другие теоретические направления в искусствоведении трактовали изменения художественного стиля, в том числе и циклические, в контексте общего изменения культуры. В частности, в России в конце XIX века получили признание работы Ф. Куглера «Руководство к истории искусства» (1869) и М. Каррьера «Искусство в связи с общим развитием культуры» (1860). Оба автора предлагали рассматривать историю искусства через сопоставление понятий: культурная эпоха – художественный стиль. «Чтобы уразуметь произведения поэзии, храмы и кумиров индийцев и египтян, евреев и языческих семитов..., – писал М. Каррьер, – мы непременно должны вникнуть в те идеи, в основы тех чувств и помыслов, которыми увлекались эти народы и которые находили у них себе чувственное выражение в камне или звуке»¹.

В начале XX века эту же идею развивал крупнейший представитель Венской школы искусствознания М. Дворжак, посмертный сборник статей которого назывался «История искусства, как история духа» (1924). Он писал: «Искусство состоит не только в решении развития формальных задач и проблем, оно всегда и в первую очередь является выражением идей, господствующих над умами человечества, выражением его истории не в меньшей степени, чем религия, философия или поэзия, оно является частью всеобщей духовной истории человечества»². Более того, согласно Дворжаку, история искусств может многое объяснить в истории духовной жизни общества. Например, специфику искусства Нидерландов, получившего развитие с начала XVI века, Дворжак ищет в особенностях духовной жизни Северного Возрождения, где раскрепощение личности, характерное для перехода от Средневековья к Новому времени во всем европейском мире, сопровождалось поисками национальных корней, не связанных с античностью, а также

¹ Цит. по: Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. М.: Наука. 2004. С. 176.

² Дворжак М. История искусства как история духа. СПб.: Академический проект, 2001, С. 324.

религиозной реформацией, порвавшей с римским католицизмом. «Реформация в Голландии, – писал Дворжак, – нашла... благодарную почву и встретила искусство, которое шло ей навстречу и которое скоро развилось до степени полярной противоположности католичеству. Как в восприятии социальных обязанностей, как в новом понятии праведной жизни, так и в искусстве взор был обращен на земное бытие»¹.

Опираясь на вышеизложенные идеи, мы будем исходить в своем анализе из двух предпосылок. Во-первых, мы предполагаем определенную повторяемость в истории развития культуры и искусства, на основании чего будет проведено сравнение культуры декаданса конца XIX века со сходными, на мой взгляд, кризисными периодами в истории культуры. Во-вторых, мы будем исходить из единства различных сторон культуры и, в частности, проявлений кризиса культуры в искусстве и других ее сферах.

В первом параграфе уже отмечалось, что некоторые исследователи декаданса (Д. Низар, П. Валери, К.Н. Савельев) сопоставляют его с культурой эпохи эллинизма и культурой позднего Рима. Наверняка такое сходство имеет место быть. Чтобы не повторять эти исследования, мы хотим сопоставить основные черты декаданса конца XIX – начала XX века с более ранними историческими периодами, в которых также наблюдались кризисы культуры, в частности с эпохой перехода от Средневековья к Новому времени, эпохой борьбы Реформации и Контрреформации и эпохой, предшествующей буржуазной революции во Франции.

Для характеристики кризисной эпохи средневековой культуры и искусства мы будем опираться в основном на классическую работу Й. Хейзинги «Осень средневековья», в которой автор сделал попытку «увидеть средневековую культуру в ее последней жизненной фазе, как дерево, плоды которого полностью завершили свое развитие, налились соком и уже перезрели». «Заращение живого ядра мысли рассудочными одеревенелыми формами, высыхания и отвердения богатой культуры – вот чему посвящены эти страницы»², писал он.

¹ Там же, С. 252.

² Хейзинга Й. Осень Средневековья. М.: Наука, 1988. С. 5.

Но прежде чем рассматривать приведенный в этом труде анализ западноевропейской культуры, можно привести, в качестве примера, сходную тенденцию, наблюдавшуюся во времена «осени» японского Средневековья. В предисловии к трактату об образе жизни идеального самурая, о так называемом кодексе бусидо, говорится о том, что этот кодекс сложился не в эпоху японских феодальных войн, а в более поздний период. «...идеология самурайского сословия, бусидо – «Путь воина», окончательно сформулировалась... в эпоху Токугава [XVII – XVIII вв. – И. П.], в дни мира, когда «людям с двумя мечами», привилегированному сословию воинов, уже не приходилось сражаться, когда самураи превратились в государственных служащих... либо составляли почетный эскорт влиятельных дайме [аристократов – И. П.]. С XVII века начинается расцвет различных школ боевых искусств, разрабатывается «кодекс поведения» самурая, появляются многочисленные сочинения, посвященные духовному воспитанию истинного воина»¹. Но в то же время, автор отмечает по поводу кодекса самурая, что «когда в XVII века начинается его систематизация, проповедование, обсуждение и анализ, учение теряет энергичность... и вырождается в формальность»².

Обратимся теперь снова к книге Хейзинги. Он рассматривает культуру преимущественно XV века во Франции и Бургундии. В это время в Италии уже активно развивается Ренессанс, но во Франции и Бургундии его ростки еще слабы и доминирует закат Средневековья. «Оптимизм, возраставший со времен Ренессанса... был еще чужд французскому духу XV века». «На исходе Средневековья основной тон жизни – горькая тоска и усталость»³. Но в то же время иногда это настроение сменялось праздником, который должен был, хотя бы на время, отвлечь людей от окружающей их действительности. Во время таких праздников люди хотели уйти в какой-то иллюзорный мир, в иную театрализованную жизнь. Для простого народа это были церковные и календарные праздники, а высшее общество пыталось постоянно жить в праздничной атмосфере. Так же, как и в упомянутой выше Японии эпохи Токугава, в Европе стали формироваться ритуалы иде-

¹ Мусаси М. Искусство самурая. СПб.: Азбука-Классика. 2015. С. 8.

² Там же, С. 10.

³ Хейзинга Й. Осень средневековья. М.: Наука. 1988. С. 33.

ального рыцарства и другие формы куртуазных отношений. «... все, что касалось церемоний посвящения в рыцари, орденских статуты, турниров, старшинства в соответствии с рангом и титулом, принесение присяги на верность, рыцарской службы; вся эта игра с участием герольдмейстеров и герольдов, гербы и знаки – все это вело к возникновению стиля»¹. В то же время «рыцарские представления в XV в. утопают в романтике, которая все больше и больше делается пустою и обветшалюю»². Образ реального средневекового рыцаря – сильного, воинственного, даже грубого, замещается образом рыцаря «идеального» – утонченного, благородного и высоконравственного.

Придворная жизнь тоже формализовалась, причем светские ритуалы делались все более изощренными и детальными. «Точно предписано, каким именно придворным дамам следует ходить рука об руку. И не только это, но также и то, должна ли одна поощрять другую к подобной близости или нет. <...> Обычай, велевший не отпускать уезжающего гостя, принимает <...> формы крайней докучливости».³ «Посещение храма превращалось <...> в род менуэта: при выходе спор повторялся, затем возникало соперничество за предоставление особе более высокого ранга права раньше других перейти через мостик или через узкую улочку. Как только кто-либо доходил до своего дома, он должен был <...> пригласить всех зайти к себе в дом чего-нибудь выпить, от какого предложения каждому следовало учтиво отказаться; затем нужно было немного проводить остальных, и все это, конечно, сопровождалось взаимными учтивыми препирательствами»⁴. (Хайзинга отмечает, что подобные формы этикета постепенно смещались к более низким социальным слоям общества и к концу XIX века были приняты уже только в мещанской среде, в то время как дворянство и высшая буржуазия вели себя более просто и естественно). При этом «формальное чувство чести столь сильно, что нарушение этикета ранит подобно смертельному оскорблению, ибо разрушает прекрасную иллюзию собственной возвышенной и незапятнанной жизни, иллю-

¹ Там же. С. 283.

² Там же. С. 284.

³ Там же. С. 49.

⁴ Там же. С. 51.

зию, отступающую перед всякой неприкрытой действительностью»¹. Вырабатывались куртуазные формы возвышенной дружбы и стилизованные формы любви к «прекрасной даме». «Все эти стилизованные прекрасные формы придворного поведения, которые призваны были вознести грубую действительность в сферу благородной гармонии, входили в великое искусство жизни»². «Из всех видов отношения к жизни эстетическая сторона была разработана с особой выразительностью»³.

Таким образом, подводя некоторые промежуточные итоги, можно выделить следующие особенности жизни позднего Средневековья, относящиеся, прежде всего, к высшим слоям общества. Это – желание уйти от реальной жизни, далеко не всегда приятной, жизни в эпоху начинающихся социальных перемен в мир иллюзий, в мир идеальных отношений, которые доводятся до эстетического абсолюта. Представители высшего общества коллективно разыгрывают бесконечный спектакль. «Время позднего Средневековья – один из тех завершающих периодов, когда культурная жизнь высших слоев общества почти целиком сводится к светским забавам»⁴. «Пустая иллюзия, рыцарское величие, мода и церемониал, пышная и обманчивая игра!»⁵.

Важной составной частью средневекового общества была церковь. В ней тоже происходили сходные изменения. Хейзинга отмечает «количественное увеличение религиозных обычаев и понятий», участившуюся смену религиозных настроений – от равнодушия к экзальтации. «Трезвый, не отмеченный благоговением уют повседневного существования мог, однако, внезапно смениться взрывом глубокого и страстного благочестия»⁶. В результате «романтику святости можно было бы поставить в один ряд с романтикой рыцарства; цели их схожи: и та и другая обнаруживают одинаковую потребность в том, чтобы четкие идеальные представления об определенных формах жизненного поведения увидеть вопло-

¹ Там же. С. 52.

² Там же. С. 60.

³ Там же. С. 61.

⁴ Там же. С. 84.

⁵ Там же. С. 101.

⁶ Там же. С. 191.

ценными в людях или воссозданными в литературе»¹. Параллельно с ростом религиозной экзальтации происходил рост веры в негативный иллюзорный мир, веры в нечистую силу. Если раньше вера в нее проявлялась в основном на бытовом уровне – в виде примет и оберегов, то теперь началась массовая охота на ведьм, торжественные ритуалы их сожжения и т.п. «XV век – столетие, когда ведьмы подвергались особенно сильным преследованиям»². (Интересно, что в последовавшую за XV веком эпоху Реформации преследование ведьм и колдунов продолжалось с не меньшим пылом).

Обратимся теперь к искусству этой эпохи. Выше уже говорилось о том, что сама жизнь высшего общества превращалась в некое театрализованное искусство. В связи с этим была большая востребованность прикладного искусства: интерьера, одежды, украшений. «Что более всего бросилось бы нам в глаза в этом исчезнувшем светском декоративном искусстве, так это без сомнения, его пышная, блестящая экстравагантность»³.

Те же тенденции наблюдались в архитектуре. Последний этап в развитии готики – «пламенеющая готика» – отличался перегруженностью декоративных деталей. «Пламенеющая готика – это словно бесконечно длящийся заключительный органнй аккорд: она растворяет все формы в самоанализе, каждая деталь прорабатывается без устали, каждой линии противопоставляется контрлиния. Это безудержное прораствание формы за пределы идеи; становящиеся узором детали захватывают все поверхности и все линии. В этом искусстве господствует тот *horror vacui* [страх пустоты], который, вероятно, может быть назван характерным признаком близящихся к концу духовных периодов»⁴. Что касается живописи, и в частности, произведений знаменитых братьев ван Эйк, то о них Хейзинга отзывался следующим образом: «В искусстве ван Эйков содержание вполне еще остается средневековым. Новые идеи там не встречаются. Искусство это есть край-

¹ Там же. С. 198–199.

² Там же. С. 268.

³ Там же. С. 280.

⁴ Там же. С. 280.

ность, конечная точка. Средневековая система понятий разрослась и достигла небес; теперь оставалось ее только украшать и расцвечивать»¹.

Такой была духовная жизнь и искусство позднего Средневековья, которые находились уже в состоянии кризиса. «Если окинуть взором франко-бургундский мир XV столетия, – писал Хейзинга, – то вот каково будет основное впечатление: во всем царит какая-то мрачность, повсюду – варварская роскошь, причудливые и перегруженные формы, немощное воображение; таковы приметы духовного состояния Средневековья в период заката»².

Как уже говорилось выше, в период «осени средневековья» во Франции и Бургундии XV века, в Италии одновременно с этим уже господствовала культура Ренессанса периода кватроченто. Следующий XVI век был одновременно высшей точкой развития культуры и искусства Ренессанса и началом его заката. Все это происходило на фоне Реформации и Контрреформации, т.е. XVI век был периодом кризиса в обществе, культуре и искусстве. Борьба протестантов и католиков проходила с переменным успехом в разных странах Европы и в результате страны Северной Европы стали преимущественно протестантскими и в их культуре начался период, который иногда называется Северным Возрождением. Выше уже приводилась характеристика Северного Возрождения, данное Дворжаком, который указывал на поиски здесь новых идей в искусстве и культуре, хотя и облаченных в религиозные протестантские формы. В то же время в Южной Европе возобладал католицизм Контрреформации. С середины XVI века в Италии стала складываться новая культура церковно-аристократического характера. Здесь произошло определенное разочарование в идеях Ренессанса и даже до известной степени «готическое возрождение». Для людей творческих это усиление консервативного начала в эпоху Контрреформации, когда католическая церковь изживала дух вольнодумства, свойственный эпохе Ренессанса, выразилось в желании уйти в иной иллюзорный мир, в интеллектуальных кругах усиливался мистицизм, иррациональность и экзальтация, (нередко проявляющаяся в эротизме или демонстративном отказе от него). В итоге кризис искусства Ренессанса получил название

¹ Там же. С. 397.

² Там же. С. 335.

маньеризм. Во второй половине XVI века маньеризм начал распространяться не только в Италии, но и в некоторых других европейских странах. В частности, одним из проявлений маньеризма стал, так называемый, «рудольфинский стиль».

Термин «рудольфинский стиль» связан с именем императора Священной римской империи германского народа Рудольфа II (1576–1611), который перенес столицу своей империи в Прагу. Фигура Рудольфа II в истории западноевропейской культуры является до известной степени таинственной и загадочной. «... имя «сатурнического короля», прочно закрепившееся за ним, было неслучайным и заключало в себе четкий смысл. Сатурн в представлении того времени – символ «Меланхолии», что означало жизнь в области духа, сумеречную и тревожную. Жизнь, посвященную науке, тайнознанию, жизнь поэтов и ученых, людей творческой мысли. ... его странности представляются в немалой степени порождением «распавшейся связи времен», особенно трудно переносимой чуткими душами»¹.

Рудольф II окружил себя представителями науки и искусства, пытаясь создать свой гуманистический мир. «Он и сам мечтал укрыться в этом мире, зачастую отказываясь видеть реальность»². Со всей Европы съезжались ко двору Рудольфа II последние гуманисты, получившие название «рудольфинцы». Но по своему духу это уже не были люди Возрождения. «Гуманистический прекрасный маскарад – одушевленный идеал Возрождения – был для них уже только маскарадом»³.

Интересно, что для ученых-рудольфинцев, как впрочем, и для европейской науки XVI века в целом, было характерно слияние научных исследований с магией и кабалистикой. В это время процветали алхимия и астрология. «В Европе конца XVI века, – писал английский историк культуры Ф. Йейтс, – опустошенной конфликтом между Реформацией и католической реакцией, страшными войнами и религиозными гонениями, люди обращались к герметической религии космоса как к учению, которое могло возвысить их над этими раздорами и спасти от жес-

¹ Тананаева Л. О маньеризме и барокко. М.: Прогресс-Традиция. 2013. С. 50–51.

² Там же. С. 63.

³ Там же. С. 128.

тоностей фанатизма, грозящего с обеих сторон»¹. Официальная католическая церковь с большим подозрением наблюдала за увлечениями Рудольфа II и его окружения. Эти увлечения влияли и на художественную культуру рудольфинцев. У придворных мастеров Рудольфа II каждое «художественное произведение обладает многослойной семантикой, в которой до конца существования рудольфинского центра сохраняют свое значение герметико-окультурные комплексы»².

Сходные черты увлечения мистикой были характерны и для декаданса второй половины XIX – конца XX века, находившегося в конфликте с рационализмом и практицизмом буржуазного общества. «Разрушению подлежал уклад буржуазного общества, поддерживаемый традиционной моралью рационализмом. Вызов им бросали проклятые поэты от Шарля Бодлера до Артюра Рембо и Поля Верлена. Оккультизм в его темном изводе оказался здесь как нельзя кстати. Француз Жорис Карл Гюисманс (1848–1907) исследовал в своих романах бездны сатанизма. Один из них, опубликованный в 1891 году, назывался «Там внизу» (La-Bas), но русский перевод вышел под заголовком «Бездна» (1912). У нас дань «оккультизму разрушения» отдали Федор Сологуб и Валерий Брюсов. Последний обладал немалыми познаниями в сфере эзотерики и выпустил в 1907 роман «Огненный ангел», одним из героев которого стал знаменитый маг Генрих Корнелий Агриппа»³.

Обратимся теперь к основным чертам маньеризма, который зародился в Италии и распространился в некоторых странах Европы. «В Италии на место ренессансного творчества приходит маньеризм, с его культом профессиональной виртуозности... Это искусство ... утрачивает глубину философской мысли своих предшественников. В нем можно обнаружить и идеи, близкие к умонастроениям чистого художества, в целом же маньеризм носит придворный характер»⁴.

Характеристику маньеризма можно дать с двух точек зрения – содержательная, духовная составляющая и чисто живописные приемы изображения. Маньеризм был, по сути, выражением кризиса эпохи Возрождения. «И какой бы

¹ Йейтс Ф. Розенкрейцерское Просвещение. М.: Алетейа: Энигма, 1999. С. 164.

² Тананаева Л. О маньеризме и барокко. М.: Прогресс-Традиция. 2013. С. 73.

³ Фаликов Б. Величина качества. Оккультизм, религии Востока и искусство XX века. М.: НЛО, 2017. С. 24.

⁴ Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. М.: Наука, 2004. С. 316.

груз капризной утонченности, искусственности или стилизаторской виртуозности он ни нес на себе в качестве родового знака, именно маньеризм явился в Центральной и Восточной Европе носителем и распространителем многих художественных принципов Ренессанса. Отрицая многие его черты, он парадоксальным образом его же и пропагандировал, но в сильно модифицированных формах»¹. Поэтому, с одной стороны, ему свойственны формализация, стилизация и даже утрирование черт искусства предшествующего времени. Историки искусства употребляют в этом случае термин «вторичность культуры», когда художник идет не от непосредственного восприятия окружающего мира, а от своего культурного и интеллектуального багажа. В этом случае и возникает стилизация и игра «цитатами». Отсюда следует в определенной степени и тяга к символизму и использованию аллегорий. В целом для маньеризма характерна игра, как смыслами, так и живописными приемами. Художники маньеризма зачастую стремились создать иную фантастическую реальность, иной мифологизированный мир. Один из художников маньеризма Федерико Цуккоро говорил, что «цель искусства – “создать на земле новый рай” (nuovi paradisi)»². Со стилизацией очевидно связана характерная для маньеризма рафинированность и утонченность, переходящая иногда в жеманство, манерность, от чего и происходит термин маньеризм.

Если же говорить о чисто живописных особенностях маньеризма, то ему, в первую очередь, была присуща высокая степень технического совершенства. В то же время в отличие от гармоничного искусства Возрождения, маньеризму присущ дисбаланс. Это проявлялось в несоразмерности отдельных элементов композиции, перегруженности картины деталями, доходящей до орнаментализма. Художники маньеризма любили «всемогущую стихию орнамента, возведенного в период рубежа веков, в своего рода философию искусства»³. Для маньеризма были характерны контрасты освещения, перспективы, цветовой гаммы. Можно сказать, что для маньеризма свойственна эстетизация отдельных живописных элементов (линии, силуэта, красочного пятна), от чего страдала общее восприятие произведе-

¹ Тананаева Л. О маньеризме и барокко. М.: Прогресс и Традиция. 2013. С. 77.

² Там же. С. 76.

³ Там же. С. 90.

ния. В картинах многих маньеристов обращает на себя внимание удлинённость фигур и усиление их пластичности за счёт непропорционального уменьшения голов и кистей рук. Стремление к пластичности приводило к появлению в произведениях маньеристов «змеевидной линии». Близким к этому элементом было желание создать ощущение ритма фигур и деталей. Ещё одним проявлением дисгармонии было характерное для произведений маньеристов ощущение беспокойства. Вот как характеризуется картина любимого мастера Рудольфа II Бартоломеуса Спрангера. «Поверхность полотна беспокойна, по ней скользит неведомый, внеприродный свет: какое-то мерцание, отблески, без резких светотеневых контрастов барокко, но и без равновесного покоя Ренессанса»¹.

В архитектуре маньеризма происходило произвольное смешение разных стилей и использование элементов различных ордоров. Особым элементом в архитектуре маньеризма было создание стилизаций под естественные пещеры и гроты, а также живописных руин. В период маньеризма произошёл расцвет прикладного искусства. (Даже скульптуре были присущи шлифовка металлических поверхностей и украшение их чеканкой и гравировкой). В целом для прикладного искусства маньеризма были характерны техническая изощрённость, сочетание золота с серебром, использование экзотических материалов, таких как черное и красное дерево, ветвистые кораллы и раковины – наутилусы. Образцы прикладного искусства маньеризма нередко украшались фигурками экзотических животных, насекомых и пресмыкающихся. Кроме того, увлечение оккультизмом приводило к тому, что некоторым материалам и формам изделий прикладного искусства придавалось магическое значение, «многие выполненные <...> кубки, чаши, мелкая пластика, предметы роскоши являлись <...> оккультными предметами, имели самое прямое отношение к тайнознанию»².

Интересно, что в литературе о маньеризме проводятся параллели искусства маньеризма и рококо и даже используется термин «маньеризм в широком смысле слова», когда этот термин употребляют для характеристики искусства других эпох. В частности, в статье Ю. В. Романенковой говорится о «маньеристских уни-

¹ Там же. С. 105.

² Там же. С. 149.

версалиях западноевропейского искусства XIX века», где она применяет понятие маньеризм для анализа творчества прерафаэлитов и назарейцев, бывших предшественниками стиля модерн. Она считает, что в их творчестве присутствовала «сформулированная в очередной раз маньеристическая доктрина, констатация кризисного состояния искусства»¹. Романенкова сравнивает маньеризм с более поздними кризисами мировой культуры. Таким образом, здесь присутствует идея, сходная с нашим желанием найти аналогии декадансу конца XIX века с более ранними кризисами культуры. Похожее мнение высказывает итальянский исследователь Э. Феличе, который называет изобразительное искусство в Италии XVI–XVII веков «эпохой итальянского декаданса»².

Самым ярким представителем маньеризма был Эль Греко. Интересно, что забытый к XIX веку художник был открыт одним из последних представителей романтизма и «учителем» первого представителя французского декаданса Бодлера Теофилом Готье во время его путешествия по Испании. В своих путевых заметках он писал: «В этой церкви также есть две картины Доменико Теотокопули, прозванного Эль Греко, экстравагантного и странного, совершенное неизвестного вне пределов Испании»³. «Мало картин заинтересовали меня так, как полотна Греко, ибо в самых болезненных произведениях всегда присутствует что-то неожиданное и невероятное, то, что поражает и заставляет грезить»⁴. В след за Готье творчеством Эль Греко заинтересовался и Бодлер. Таким образом, мы видим, что «подобное притягивает подобное», творчество маньеристов находило отклик, прежде всего у представителей зарождающегося декаданса.

Следующим стилем, отражающим определенный кризис общественных отношений и упадок предшествующего стиля барокко, был стиль рококо, синонимом которого в истории искусства является также термин рокайль. Термин происходит от манеры украшения садовых гротов и фонтанов грубо обработанными

¹ Романенкова Ю. В. География искусства. М.: Рос. науч. исслед. ин-т культур. и природ. населения им. Д.С. Лихачева, 2002. Вып. 6. 2011. С. 441.

² Феличе Э. Италия: возрождение в плюралистическом мире // Модернизация хозяйства и становление рыночных отношений в Западной Европе. М.: Перо, 2016. С. 49.

³ Петров М. Эль Греко. М.: Молодая гвардия, 2016. С. 246.

⁴ Там же. С. 248.

камнями (гос – скала) и раковинами. Позднее этот термин стал трактоваться более широко, как каприз природы, как нечто причудливое и вычурное.

Рококо был одним из художественных стилей XVIII века, который получил название «галантного». «К концу XVII в. вырабатывается своеобразное понятие галантности, обозначающее не только узкую сферу утонченно – любовного поведения, но шире – стиль и образ жизни. <...> Современник говорит, что «словом «галантный» называют все то, что есть наиболее искусного и изысканного, рафинированного и духовного в искусствах.<...> Галантность есть не только в прекрасных стихах, изящной словесности и в красивых выражениях, т.е. в произведениях чистого духа; ее можно найти в оружии и в мебели, в упражнениях и в играх, в удовольствиях и наслаждениях»¹.

Более точно появление стиля рококо связывают с так называемой эпохой Регентства. В 1715 году умер Людовик XIV, «Король – солнце», который в конце жизни, как бы искупая предыдущий, блестящий период своего правления, обратился к религии и строгости нравов. После его смерти королем был провозглашен его юный правнук Людовик XV, до совершеннолетия которого регентом был назначен принц Филипп Орлеанский. «В большинстве литературных памятников и мемуаров Регентство предстает<...> легкомысленным и блестящим временем, затянувшимся беспечным праздником. Французская аристократия словно вознаграждает себя за долгие годы лицемерного смирения при ханжеском дворе старого «Короля – солнца». Париж захлестывают пьяные оргии, головокружительный вихрь маскарадов, азартная эпидемия картежной игры. Но в этом изощренном прожигании жизни нет настоящей беззаботности: наоборот, все чаще в нем проскальзывают ноты мистики и пессимизма, увлечения черной магией, волшебством и прорицаниями»². Годы правления Людовика XV (1743–1774) до известной степени было продолжением настроений эпохи Регентства. Неслучайно девизом Людовика XV была фраза: «После нас хоть потоп». В этой фразе тоже чувствуется двойственность – с одной стороны беззаботность, но, с другой стороны, ощущение грядущей катастрофы.

¹ Даниэль С. Рококо. СПб.: Азбука-Классика, 2010. С. 20.

² Кожина Е. Искусство Франции XVIII века. Л.: Искусство, 1971. С. 7–8.

«В эпоху Регентства (1715–1743), с его крушением сдержанности и лицемерия, с его размахом празднеств и разнузданностью чувств, формируется новое художественное направление, которое станет определять французское искусство в годы правления Людовика XV. Бесшабашность эпохи Регентства отразилась на всей культуре восемнадцатого века, разрушив чопорность и добропорядочность предыдущего столетия. А тема нарушения нравственных норм и эстетика праздника, театрального представления определили стиль рококо»¹, который достиг своего высшего развития в середине XVIII века.

Духовная сущность рококо была двойственной. «Казалось бы, искусство рококо, отгороженное от проблем эпохи, замыкается в кругу рафинированного эстетизма»². Но с другой стороны «постоянный скептицизм эпохи рококо, ее ироническое пренебрежение к любым авторитетам и догмам, в том числе религиозным... прокладывали дорогу независимой <...> мысли Просвещения»³. Уйдя от существующих канонов в мир игры и воображения, стиль рококо был более непосредственным, чем предыдущее барокко и будущий классицизм. Художники рококо в большей степени обращались к непосредственным чувствам и впечатлениям человека. Сходная мысль присутствует в дневнике братьев Гонкур, где искусство эпохи рококо характеризовалось следующим образом: «Когда расшатанное общество клонится к своему закату, когда у него больше нет доктрин и школ, а искусство, отойдя от одних традиций, только нащупывает другие, можно встретить странных сыновей упадка, поразительных, свободных, прелестных авантюристов линий и красок, способных все смешать, всем рисковать и придавать всему особый отпечаток чего-то изломанного и редкостного»⁴.

Характеризуя отдельные черты жизни и творчества в эпоху рококо, обычно в первую очередь подчеркивается его театрализованность, за которой скрывалось желание уйти от проблем реальности в некий выдуманный мир. Й. Хейзинга в своей работе «Homo Ludens» пишет, что не только искусство и культура XVIII века имели значительный элемент игры: «Игровые качества культуры XVIII века

¹ Маркиз де Сад. Жюстина. СПб.: Азбука-Классика. 2008. С. 7–8. [Максимов В. Предисловие].

² Кожина Е. Искусство Франции XVIII века. Л.: Искусство, 1971. С. 23.

³ Там же. С. 24.

⁴ Даниэль С. Рококо. СПб.: Азбука-Классика, 2010. С. 207.

уходят, однако, гораздо глубже. Искусство управления государством, политика кабинетов, политические интриги и авантюры – поистине все это никогда еще не было настолько игрою».¹ Другие стороны великосветской жизни XVIII века также, по мнению Хейзинги, были в значительной степени игрой. Многие сюжеты картин художников рококо имели подчеркнута нереальный, театрализованный характер, уносящий, по словам Бодлера, в «невозвратный мираж пасторального рая...».

Еще одной чертой искусства рококо было использование мотивов Востока, прежде всего искусство Китая, образцы которого в это время стали проникать в Европу. Влияние Китая даже закрепилось в особом термине – «шинуазри». Восточные мотивы использовались, прежде всего, в прикладном искусстве и оформлении интерьера. В то же время в отличие от искусства модерна, в котором были восприняты некоторые принципы восточного, прежде всего, японского искусства, такие как асимметрия, иная трактовка перспективы, искусство рококо просто использовало восточную тематику. XVIII век играл китайскими образами.

И наконец, еще одной чертой культуры рококо была ее «феминизация», случайно одним из синонимов стиля рококо является название «стиль Помпадур». «Рост общественного влияния женщины, «феминизация» культуры, успехи женщин в самых разных отраслях искусства – об этом свидетельствует вся Европа XVIII столетия»². В некоторых странах, как например, в России, женщины были на тронах, другие правила, будучи фаворитками, знатные дамы создавали свои салоны, нередко культурно-просветительского характера. Как писала в своих мемуарах французская эмигрантка, госпожа Виже-Лебрэн: «Тогда повсюду царствовали женщины, и только Революция низвергла их с трона».³ Эти же настроения повлияли на «феминизацию формы» в искусстве рококо. «С «феминизацией формы» связано преобладание криволинейного над прямолинейным в рокайльной моде, хореографии, архитектуре, изобразительности и т.д. <...> Неудивительно, что Уильям Хогарт, один из крупнейших мастеров XVIII века и теоретик искусств-

¹ Хейзинга Й. «Homo ludens». СПб.: Ивана Лимбаха, 2015. С. 258.

² Даниэль С. Рококо... СПб.: Азбука-Классика, 2010. С. 143.

³ Воспоминания г-жи Виже-Лебрэн о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве: 1795–1801. СПб., 2004. С. 191.

ва, нашел “знаменатель прекрасного” в S-образной линии. <...> в том же контексте Хогарт рассуждает о превосходстве красоты женского тела над мужской»¹.

Это было характерно для всех видов искусства рококо, в частности для живописи. «Склонность рококо к изменчивым, гибким, текучим формам находится в полном согласии с «протеистическими» свойствами изобразительного пространства. Превосходно владея правилами линейной перспективы, живописцы рококо менее всего склонны демонстрировать их на своих полотнах, как это делали ренессансные мастера и классицисты. Напротив, они стремятся именно скрыть или хотя бы завуалировать конструкцию пространства»². Для всех видов изобразительного искусства рококо был характерен овал и S-образная линия. «... склонность рококо к S-образной кривой отнюдь не означает, как нередко говорят, «отказа от симметрии»: речь может идти лишь о преобладании форм симметрии вращения, или поворотной симметрии»³. Для живописи рококо, в определенной степени, была характерна плоскостность. Не случайно в это время больше распространение получила техника пастели. «Нередко и масляная живопись словно подражает этой эфемерной технике. Используя все богатство палитры, мастера рококо вместе с тем склонны чуть приглушать звучание насыщенных цветов. Возникает эффект красочного зрелища, как бы увиденного сквозь тончайшую вуаль»⁴. Для гравюр эпохи рококо также характерно переплетение причудливых линий, переходящих в орнамент. «Орнаментальная традиция гротесков оживает здесь в новом качестве и под другими именами: рокайль, картуш, трофей, арабеска – типичные названия таких гравюр»⁵.

В области скульптуры стиль рококо несколько различался в зависимости от масштаба произведения. Если в монументальной скульптуре еще продолжали жить традиции предыдущего стиля, то в скульптуре малых форм стиль рококо проявился в полной мере. Во-первых, это сказалось на более свободной игре объемов и, во-вторых, на выбор сюжетов. Здесь можно было видеть «остроумно за-

¹ Даниэль С. Рококо. СПб.: Азбука-Классика, 2010. С. 26–28.

² Там же. С. 153.

³ Там же. С. 149–150.

⁴ Там же. С. 158.

⁵ Там же. С. 105–106.

мысленные и блестяще исполненные миниатюры, будь то вакханалии, любовные игры сатиров и нимф, проказы маленьких амуров и тому подобные вещи»¹. Эпоха рококо характеризовалась расцветом прикладного искусства, предназначенного, прежде всего, для камерной, интимной жизни. Галантный век был склонен к любованию красивыми мелочами и безделушками. Появилось слово *bagatelle* (безделица, пустяк), «обозначающее вещи, функционально пустые, совсем или почти бесполезные, это слово, тем не менее, наделено в лексиконе рококо особенным эстетическим смыслом. Дело в том, что именно относительная свобода от утилитарной нагрузки сообщает вещам подобного рода семиотическую потенцию»².

Игривое настроение было присуще и архитектуре рококо. «Извилистые стены и волнистые порталы как бы изгибаются под напором ветра, сквозные арки словно раздуваются, а колоннады раскачиваются; лестницы не расходятся прямыми маршами, а извиваются напряженными дугами»³. И наконец, садово-парковое искусство в XVIII веке претерпевало большие изменения. На смену регулярному «французскому» парку пришел «английский» парк, имитирующий естественный пейзаж. Но на английское парковое искусство, в свою очередь, оказал влияние стиль рококо. Пейзаж в таком парке стал более прихотливым, в нем появилось много «извивающихся дорожек и ручьев, прудов, лужаек, каскадов и скал. <...> В то же время <...> наполняли парки разного рода китайскими, мавританскими, готическими павильонами, искусственными руинами (в греко-римском или средневековом духе)»⁴.

Главной темой в литературе рококо становятся любовные отношения в мире случайностей. Здесь можно указать целый ряд любовных романов от «Манон Леско» аббата Прево до «Опасных связей» де Лакло. «Подобная литература воспринималась как проповедь безнравственности. Но на самом деле это новый поворот игры. Любовная игра, психология чувств – главная рокайльная тема»⁵.

¹ Там же. С. 173.

² Там же. С. 21–22.

³ Кожина Е. Искусство Франции XVIII века. Л.: Искусство, 1971. С. 40–41.

⁴ Даниэль С. Рококо. СПб.: Азбука-Классика, 2010. С. 272.

⁵ Маркиз де Сад. Жюстина. СПб.: Азбука-Классика, 2008. С. 11.

Рококо не был единственным художественным стилем XVIII века, параллельно ему начинал развиваться классицизм, который воспринимал стиль рококо весьма негативно. Дидро писал, что стиль рококо может пленить только тех, «кому чужды подлинный вкус, правда, серьезные мысли, строгое искусство»¹. Тем не менее, «подвергнутый суровому суду неоклассицизма, стиль рококо был “реабилитирован” романтиками и послужил образцом концепции “искусство для искусства”»². Таким образом, мы опять выходим на сопоставление стиля рококо с другими кризисными эпохами культуры и искусства. Здесь, так же, как и при оценке маньеризма, у некоторых искусствоведов и культурологов появляется желание употребить термин «рококо» в широком смысле слова. В частности, известный историк культуры и специалист по эпохе Возрождения Я. Буркхардт употреблял термин рококо как общее название для поздних стадий художественных стилей. Параллели рококо с другими стилями находит и С. Даниэль в своей монографии «Рококо». Прежде всего, он видит сходство рококо и стиля модерн. «... сходство формообразующих тенденций рококо и модерна самоочевидно, идет ли речь об интерьере, мебели, изящных безделицах, мелкой пластике, графическом дизайне, костюме, об увлечении всем экзотическим, и в особенности искусством загадочного Востока, об эротике, декоративизме или панэстетизме»³. Далее Даниэль переходит к другим стилям кризисных периодов в истории искусства. «Совсем случайно, – пишет он, – корни рококо и модерна искали в крито-микенском искусстве, в интернациональной готике, в маньеризме»⁴. Сходные мысли высказывает В. Максимов в предисловии к книге маркиза де Сада «Жюстина»: «Рокайльная картина мира через много лет становится вновь актуальной в творчестве символистов. Бодлеровское “искусство – вечность, время – миг”, верленовские “галантные празднества”, кузминский “дух мелочей прелестных и воздушных” <...> – это либо непосредственное стилизованное воссоздание рококо, либо воплоще-

¹ Дидро Д. Салоны: в 2 т. М.: 1989. Т. 1. С. 35.

² Даниэль С. Рококо. СПб.: Азбука-Классика. 2010. С. 297.

³ Там же. С. 48.

⁴ Там же. С. 47.

ние его главного принципа: реальность художественного мира и иллюзорность обыденности»¹.

Подводя итоги, можно выделить ряд общих черт в рассмотренных выше периодах культуры и искусства. Все эти периоды были переходными от одной исторической эпохи к другой. В общественном настроении в такие периоды ощущалось беспокойство, страх перед неизвестным будущим и сожаление об уходящих временах, которые все больше идеализировались. В статье Э.В. Сайко и Н.А. Хренова проблема переходности в истории культуры характеризуется следующим образом: «... переходное состояние – это состояние неопределенности, когда переживают закат традиционной формы и ценности и возникают новые формы и ценности, смысл которых, если исходить из привычных установок, ускользают, не воспринимаются»². Определенная часть общества, преимущественно элитарная, пыталась отгородиться от этих настроений неуверенности и создать некий иллюзорный, вымышленный мир, в котором она пыталась укрыться от действительности. Прежде всего, этот иллюзорный мир проявлялся в сфере искусства. Как писал Ю. Лотман: «... искусство является как бы идеальным экспериментальным пространством. <...> Искусство <...> переносит конфликт в сферу “второй действительности” – “как бы реальности”. Здесь все конфликты возникают и преодолеваются в рамках условного художественного мира»³. Это явление было характерно для «осени Средневековья», для периода борьбы Реформации и Контрреформации, и для эпохи, предшествующей буржуазной революции во Франции.

Общие черты культуры этих периодов заключались, прежде всего, в следующем – театрализация и эстетизация повседневной жизни и усиление мистических настроений. В области искусства это проявлялось в том, что черты предыдущих стилей подвергались утрированию, нередко доходящему до экстравагантности и гротеска. В искусстве и литературе усиливается использование символов и аллегорий. Существовавшие в предыдущем стиле формы наполнялись дополнительными деталями, переходящими в орнаментализм. Четкие прямые линии заме-

¹ Маркиз де Сад. Жюстина. СПб.: Азбука-Классика, 2008. С. 16–17.

² Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. М.: ГИИ, 2000.

³ Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press, 2010. С. 152.

нялись изгибами и арабесками. В композиционных решениях живописи пропорциональность и гармония заменялась на дисгармонию. Усиление декоративизма проявлялось, в том числе, в расцвете прикладного искусства, для которого в частности было характерно использование экзотических мотивов.

Многие из перечисленных черт культуры и искусства, как мы увидим, совпадают или перекликаются с культурой и искусством декаданса конца XIX века, которые более подробно будут рассмотрены в следующих главах.

1.4. Проявление декаданса в романтическом и рационалистическом направлениях европейской культуры второй половины XIX – начала XX века.

Как уже говорилось выше, в культуре XIX века присутствовало параллельно два направления – романтическое и рационалистическое, которые постоянно противостояли друг другу. Некоторые исследователи истории общественной мысли утверждали, что эти две составляющие человеческого мышления присутствовали на протяжении всего существования социума.

Рационалистическое направление в XIX веке последовательно состояло из классицизма, реализма и натурализма. К романтическому же направлению я предлагаю относить, помимо собственно романтизма первой половины XIX века, такие сходные с ним по духу направления культуры второй половины XIX века, как символизм, эстетизм, модерн и т.д. Оба эти направления постоянно соперничали друг другом. В частности, романтизм в определенной степени возник как альтернатива классицизму, реализм противопоставлял себя романтизму и т.д.

Следует иметь в виду, что противопоставление рационалистического и романтического направлений в искусстве XIX века не означает противоречия между эмоциональным и разумным, логическим началами. Во всех направлениях искусства обращение к эмоциям является обязательным компонентом. В том числе, в выделяемых нами рационалистических направлениях искусства XIX века – классицизме, реализме и натурализме безусловно присутствует эмоциональность. В то же время в классицизме делается рациональная попытка приблизиться к идеалу, основанному на принципах искусства античности, в искусстве реализма созна-

тельно декларируется идея подражания природе, а представители натурализма пошли еще дальше и стали использовать в произведениях литературы и изобразительного искусства новейшие открытия естественных наук.

В диссертации рассмотрено воздействие декаданса, то есть настроений неуверенности и меланхолии, на оба эти направления и сделан вывод, о том, что начало влияния декаданса на них произошло в разные периоды времени. В романтическом направлении, как более эмоциональном, проявления декаданса наблюдаются с середины XIX века. Рационалистическое направление в литературе и искусстве XIX века дольше сопротивлялось влиянию декаданса. Декаданс проявился в нем только в конце XIX века. Дело в том, что рационалистическое направление всегда опиралось на науку, разделяло идею технического и общественного прогресса, но в конце XIX века сама наука отошла от рационалистического объяснения природы человека, переключившись на исследования инстинктов, рефлексов и подсознания. Такая трактовка поведения человека вызвала определенный шок в обществе и породило новые темы в литературе натурализма, считавшиеся до того неприличными и запретными, что тоже можно считать проявлением декаданса.

Поскольку декаданс в основном проявлялся в романтическом направлении, данный параграф посвящен романтизму, и его задача состоит в том, чтобы выделить общие черты романтического направления, присущие обоим этапам, и черты собственно декаданса в различных областях культуры и искусства второй половины XIX века.

Школа романтизма, как новое явление в культуре и искусстве Европы появилась в самом начале XIX века, как антитеза классицизму. Негативное отношение к классицизму было связано, в частности, с тем, что в общественных настроениях классицизм ассоциировался с Французской революцией, идеологи которой во многом опирались на идеи философов-просветителей. Революция вначале была восторженно принята передовыми людьми Европы, многие из которых затем разочаровались в ней из-за ее кровавых последствий. Начавшиеся после революции наполеоновские войны также принесли разочарование своим захватническим ха-

рактором, несмотря на то, что Наполеон мнил себя освободителем народов и покровителем идей Просвещения. Во времена империи Наполеона классицизм получил новый импульс развития и нашел свое выражение в стиле ампир.

Кроме того, литература и искусство классицизма постепенно вырождались, делаясь все более догматическими. Теофиль Готье в своей «Истории романтизма» так вспоминает это время: «Литература к тому времени стала на удивление ничтожной и бесцветной. Не лучше была и живопись. Последние ученики Давида выставляли тусклые полотна, написанные по старым греко-римским трафаретам. Классики находили их превосходными, но невольно зевали перед этими шедеврами, прикрывая рот ладонью, хотя и не делались снисходительнее к художникам новой молодой школы, называя их татуированными дикарями, и уверяли, что они пишут «пьяной метлой». Те не оставались в долгу, на «дикарей» отвечали «мумиями», и обе стороны от души презирали друг друга»¹.

Известный философ и экономист Й. Шумпетер характеризовал романтизм следующим образом: «...романтизм не был ни философией, ни общественным кредо, ни политической или экономической «системой». Он был в основном литературной модой, связанной с определенным отношением к жизни и искусству». «Романтизм выражал протест против классических канонов искусства, например против Аристотелевых трех драматических единств (единство времени, места и действия). Но это лежало на поверхности, а в глубине скрывалось нечто значительно более важное – протест против условностей, особенно рационалистических условностей: чувства <...> восставали против холодного рассудка; спонтанный импульс – против утилитаристской логики; интуиция – против анализа; «душа» – против интеллекта; романтика национальной истории – против искусственных интеллектуальных конструкций века Просвещения»².

Сходную характеристику давал и известный публицист конца XIX века М. Нордау: «... романтизм был реакцией против французских энциклопедистов, безраздельно царствовавших в восемнадцатом столетии. <...> новые люди пришли к выводу, что рассудочная критика – ложный метод, что логическое мышление ни к

¹ Готье Т. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1972. Т. 1. С. 477–478.

² Шумпетер Й. История экономического анализа. СПб.: Экономическая школа, 2001. Т. 2. С. 550–551.

чему не приводит, что выводы энциклопедистов столь же бездоказательны, как выводы метафизиков, и к тому же неэстетичные, холодны, узки. Вслед за тем новые люди страстно погрузились в глубину веры и суеверия, где конечно, истины также открыть не удалось, но где роскошные марева восхищали глаз и обаятельные видения согревали душу»¹. В связи с этим некоторые романтики находили более привлекательной католическую церковь с ее пышными и таинственными обрядами в противовес буржуазному, рациональному протестантизму. Ряд немецких романтиков (Шлегель, Мюллер, Вернер, Штольберг) даже перешли из протестантизма в католичество.

Понятие и сам термин «романтизм» первоначально зародились в Германии. Сначала слово «романтик» имело несколько иронический смысл, но затем, когда идеи романтизма распространились на все стороны культуры и искусства, его стали воспринимать серьезно. В Германии начала XIX века можно выделить четыре центра формирования романтизма. Первым из них была Йена. В Йенском университете преподавали поэт и драматург Ф. Шиллер и известный философ-идеалист И. Г. Фихте, а также преподавал А. В. Шлегель, который вместе со своим братом Ф. Шлегелем, был теоретиком раннего романтизма. Братья Шлегели издавали пропагандировавшие романтизм журналы «Атенеум», «Европа» и «Немецкий музей». Дом Августа Шлегеля в Йене был местом встречи местных «романтиков».

Вторым центром развития романтических традиций стал Гейдельберг. Здесь романтики в большей степени обратились к национальным и историческим традициям, заявляя, что цель литературы и искусства – понимание и выражение души народа. К гейдельбергскому кружку романтиков относились И. Арним, К.Брентано, Й. Геррес, братья Я. и В. Гримм. В Гейдельберге ими издавалась «Газета для отшельников», в которой печатались также представители других немецких романтических объединений.

С 1809 года гейдельбергский кружок перемещается в Берлин, куда переехали Арним и Брентано. В 1810 году был открыт Берлинский университет, ректором

¹ Нордау М. Вырождение. М.: Республика, 1995. С. 64.

которого стал И. Г. Фихте, а одним из преподавателей стал также переехавший из Гейдельберга Й. Геррес. Профессором Берлинского университета стал также Ф. К. Савиньи – учитель и друг братьев Гримм. К берлинскому кружку принадлежал драматург и новеллист Г. Клейст, издававший «Берлинскую вечернюю газету», а А. Шамиссо издавал журнал «Альманах муз». Шамиссо и Брентано входили в круг «Серапионовых братьев», как именовались друзья Э. Т. А. Гофмана.

И наконец, четвертым центром германских романтиков стала «швабская школа», связанная с университетом в Тюбингене. Ее лидером был поэт Л. Уланд. Среди младшего поколения «швабской школы» можно выделить известного автора сказок В. Гауфа, поэта В. Мюллера, поэта и писателя Э. Мерики. На стихи последних были написаны вокальные циклы Шуберта, Шумана и Брамса.

К романтизму примыкали такие известные философы как И. Г. Гердер и Ф. В. Шеллинг. А среди собственно философов романтизма следует указать братьев Шлегелей и Новалиса. Они, в частности, выдвигали такие идеи как концепция Универсума – о единстве мира, природы, человека и общества, к которой примыкала концепция синтеза искусств, характерная потом для периода декаданса. Также ими были выдвинуты концепция познания мира через игру и концепция иронии, с которой была связана идея главенства эстетики над этикой.

Зародившись в литературе, романтизм выдвинул идею синтеза искусств. «Всякому поэту следовало бы пойти в науку к музыкантам и живописцам, – писал Новалис в своем романе «Генрих фон Офтердинген» (1800)¹. Затем романтизм пошел дальше, перенося свои идеи на философию и другие науки. «Мир природы, человек и общество виделись романтикам соединенными в неразрывном единстве. В первую очередь на формирование подобной концепции универсума оказала влияние натурфилософия (философия естествознания), которую разрабатывал в своих трудах Фридрих Вильгельм Шеллинг (1775–1854), начиная с книги «Идеи для построения философии природы» (1797), и развивал Новалис»².

Новалис попытался создать новую философию. В отличие от философских теорий Канта и в еще большей степени Фихте, которые отделяли сознательную

¹ Немецкий романтизм. М.: Дрофа. 2010. С. 17.

² Там же. С. 12.

деятельность человека (разум) от бессознательных действий и чувств, Новалис расширяет познавательную и соответственно созидательную деятельность за счет добавления к разуму душевных свойств человека. Он пытается дать философское обоснование понятию «душа». В противоположность Фихте Новалис в определенной степени опирался на сочинения голландского философа Гемстергейса. «В сочинениях Гемстергейса нашел отражение отказ от просветительского рационализма в теории познания. Они были проникнуты критикой разума и науки (т.е. интеллектуальных источников познания). Гемстергейс критиковал разум за невозможность дать целостное, синтетическое знание универсума. Ему он противопоставлял чувственные источники познания и прежде всего поэзию. Именно в поэзии Гемстергейс видел тот высший орган познания, который в состоянии вскрыть невидимую для интеллекта (разума) сторону универсума (его внутреннюю целостность, т.е. всеобщую связь и зависимость его отдельных частей)»¹.

Идеи Гемстергейса получили дальнейшее развитие у немецких романтиков. В частности, Новалис писал: «Наше мышление было до сих пор или только механическим, дискурсивным, атомистическим, или только интуитивным, динамическим. Не пришло ли теперь время для их объединения?»². По мнению Новалиса, ученый-рационалист создает универсум из «логических атомов», «уничтожает всю живую природу, чтобы на ее место поставить мыслительное искусственное образование». «Если философ лишь приводит все в порядок, все определяет, то поэт сбрасывает все оковы»³.

Таким образом, романтики выступали за универсальный, всеобъемлющий подход к изучению бытия, противопоставляя его рационалистическому подходу. Рационалистический, научный подход предполагает выделение из бесконечного разнообразия окружающего мира каких-либо ключевых фактов и закономерностей, вынося все остальное за пределы исследования. Поэтому научная теория невольно упрощает предмет своего исследования, подходя к нему с определенной точки зрения. Развитие науки, как правило, сопровождается ее дальнейшей спе-

¹ Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма. М.: Наука, 1978. С. 165–166.

² Немецкий романтизм. М.: Дрофа, 2010. С. 172.

³ Шульц Г. Новалис. Челябинск: Урал ЛТД, 1998

циализацией. Появляется много узких специалистов с высокой степенью профессионализма. Как писал Козьма Прутков – «специалист подобен флюсу». Тем не менее, это объективный путь развития науки. Предлагаемая же романтиками универсальность так и не была реализована и свелась к понятию «дилетантизма», которое появилось несколько позже.

Одновременно с этим романтики предлагали отрешиться от серьезного восприятия мира и трактовали творчество как игру, во время которой можно рядиться в различные маски, т. е. использовать различные точки зрения. Ф. Шлегель писал: «...переноситься не только рассудком и воображением, а всей душой, свободно, то в одну, то в другую сферу, как в другой мир; свободно отречься то от одной, то от другой части своего существа, <...> искать и находить то в одном, то в другом индивидууме все свое содержание, намеренно забывая всех остальных, – на все это способен дух, который как бы содержит в себе множество других сознаний, целую систему человеческих индивидуальностей <...>»¹. Такой подход не случаен – желание все понять и почувствовать привело бы к перенапряжению возможностей человека и поэтому дилетант не может отдаваться всерьез всем направлениям науки и искусства. Отсюда появляется некоторая отстраненность, проявляющаяся либо в иронии и скептицизме, либо в несерьезном, игровом отношении к своим занятиям. Критикуя романтиков, Кьеркегор указывал, «что романтическое всеприятие, всепонимание и романтическая ирония, не принимающая в то же время ничего всерьез – это две стороны одной и той же эстетической позиции»². Фридрих Шлегель писал, что ирония создает настроение, «которое с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая сюда и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность», что ирония «вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувство невозможности и необходимости всей полноты высказывания»³. Кьеркегор так описывал творческую позицию Ф. Р. Шлегеля: «Ты паришь над самим собой, видишь внизу множество настроений и положений и

¹ Цит. по: Гайденко П.П. Трагедия эстетизма. О миросозерцании Серена Кьеркегора. М.: ЛКИ, 2010. С. 81–82.

² Цит. по: Гайденко П.П. Трагедия эстетизма. О миросозерцании Серена Кьеркегора. М.: ЛКИ, 2010. С. 136

³ Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма. М.: Наука, 1978. С. 75

пользуешься ими, чтобы найти «интересные» точки соприкосновения с жизнью... Нечего и удивляться, что жизнь для тебя – не более, как сказка...»¹. В противовес этому «профессионализм» рационалистического направления сочетался с верой в науку, технический и социальный прогресс. Восприятие творчества как игры, как «дилетантизма» присутствовало в романтическом направлении в течение всего XIX века.

Во Франции романтизм пришел несколько позже, после революции и наполеоновских войн. «Молодые таланты и здесь подняли знамя возмущения против господствовавших эстетических и философских направлений. Они стремились подчинить рассудок воображению, поработить его и выставили против дисциплины и нравственности своим лозунгом: страсть»². Герои французских романтиков, по мнению Нордау, отличались от немецких: «Фаустовские размышления и гамлетовские монологи им не по нутру. Они без умолку болтают, так и сыплют блестящими остротами и каламбурами, дерутся в одиночку против десяти, любят как Гераклес в феспийскую ночь, словом, вся их жизнь проходит в непрерывной борьбе, в порывах сладострастия, в опьянении и блеске. <...> В Англии романтизм постигла как раз обратная участь. Французы заимствовали из немецкого романтизма главным образом, даже исключительно, его отрешенность от действительности и преобладание страсти; англичане столь же исключительно усвоили себе его католико-мистические элементы. Для них средние века имели необычайную прелесть только потому, что это было время детски слепой игры, наслаждения святой простотой и общения с небесными силами»³.

Во Франции действительно романтизм развивался более бурно (может быть за счет национального темперамента). Зарождение романтизма во Франции относится к самому началу века. Лидером романтиков этого периода был Шатобриан, но расцвет французского романтизма произошел во второй половине 1820-х годов, когда главной фигурой среди французских романтиков стал Гюго. Романтизм воспринимался тогда как новое искусство, идущее на смену классицизму с его за-

¹ Цит. по: Гайденок П. Трагедия эстетизма. О мирозерцании Серена Киркегора. М.: ЛКИ, 2010. С. 139.

² Нордау М. Вырождение. М.: Республика. 1995. С. 66.

³ Нордау М. Вырождение. М.: Республика. 1995. С. 66–67.

стывшими формами, господством рассудка и логикой построения художественного произведения. Романтизм предлагал в качестве альтернативы свободную игру страстей, томление и вечное беспокойство души, местом действия для поэтов и художников романтизма становится не античность, а мир средневековья, уголки нетронутой природы и пестрая экзотика далеких стран.

В 1827 году в предисловии к драме «Кромвель» Гюго пишет, по сути, манифест французского романтизма, восторженно принятый его сторонниками. «Предисловие к “Кромвелю” сияло перед моими глазами, как скрижали завета на Синае и доводы его казались мне неопровержимыми», – вспоминал Готье. Сам Гюго писал: «И вот перед нами – новая религия и новое общество; на этой двойной основе должна была возникнуть новая поэзия ... новая муза будет смотреть на вещи более возвышенным и свободным взором. Она почувствует, что не все в этом мире прекрасно с человеческой точки зрения, что уродливое существует в нем рядом с прекрасным... гротескное – с возвышенным, зло – с добром, мрак – со светом»¹.

Следующее поколение французских романтиков, кумиром которых был Гюго, выступило на авансцену в конце 1820-х годов, организовав сообщество «Молодая Франция» или «Малый Сенакль», подчеркивая свою преемственность с Сенаклем (от франц. *senacle* – содружество) писателей романтиков, собиравшихся в начале 1820-х годов у Шарля Нодье. В Сенакль входили Гюго, Сент-Бев, де Виньи и другие ранние романтики. А в «Малом Сенакле» наиболее известными в последствие стали Жерар де Нерваль и Теофиль Готье.

Английский литературный романтизм в начале XIX века был представлен такими именами как Блейк, который был скорее его предшественником (при жизни он был мало известен и его имя воскресло только в 1860-х годах в работах прерафаэлитов), а также Кольридж и Вордсворт, за которыми следовали Байрон, Шелли и Китс. Первоначально к поэтам-романтикам принадлежал также Скотт, который затем переключился на прозу. Литературным манифестом романтизма в Англии считается предисловие к сборнику «Лирических баллад», опубликован-

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М.: 1968. Т. 3. С. 527.

ному Вордсвортом и Кольриджем в 1798 году. Оба поэта делали вывод, что путь человечества – это процесс нравственного самосовершенствования, важную роль в котором играет искусство. Искусство должно открыть людям, духовно гибнущим «в противоестественной толчее городов», красоту природы, которая возродит духовное здоровье человечества. Поэтическое воображение, по их мнению, способно лучше понять красоту мира, чем наука и разум. Разум имеет своим предметом материальный мир, искусство – духовный. Логические построения могут быть ошибочны, чувство же проникает в сущность вещей. Вордсворт и Кольридж критиковали поэзию классицизма с ее системой четких правил. Язык поэзии, по их мнению, должен быть прост, естественен, близок к живой речи.

Конечно, взгляды представителей английского романтизма начала XIX века имели некоторые различия. Например, Байрон критиковал мистицизм поэтов «озерной школы», у него еще присутствовало влияние идей Просвещения. В отличие от него Шелли утверждал, что разум уступает воображению, но в то же время у него нет религиозной аскезы Вордсворта и Кольриджа. Шелли считал, что в основе искусства должна быть «естественная» мораль, побуждающая человека стремиться к свободе и радости. В свою очередь Китс вообще не связывал поэзию и нравственность, утверждая, что искусство оказывает воздействие на человека лишь силой своей красоты. Оно с помощью воображения создает поэтический мир, более прекрасный, чем реально существующий, и именно поэтический мир является истинным.

Таким образом, романтизм пришел на смену философскому рационализму и классицизму, господствовавших в XVIII веке. Он предложил новую тематику, в частности идеализированный образ Средневековья, которое в классицизме трактовалось как темные, варварские века, и новый язык, отличающийся простотой и свободой. Романтизм отличался от предшествующей литературы большей эмоциональностью как лирического, так и героического свойства. Романтики, несмотря на то, что в творчестве многих из них преобладали лирические и даже меланхолические мотивы, были бунтарями, которые отвергали окружающий их рационалистический мир. Им был присущ культ красоты и культ страдания, хотя

иногда это переходило в аффектацию и самолюбование, что нередко вызывало иронию окружающих. Романтики стремились уйти от окружающего их буржуазной, мещанской действительности в мир сильных и чистых чувств, которые они надеялись найти либо в нетронутых цивилизацией уголках Европы, либо в дальних экзотических странах. Но некоторые из них, в частности Китс, предлагали уйти из реального мира в мир поэтический и эта идея получила развитие в период декаданса второй половины XIX века. Романтизм распространился по всей Европе, проникая во все области культуры и искусства и став на время властителем дум образованного общества.

Тем не менее, в середине XIX века в Германии и Англии романтизм постепенно сменялся новыми тенденциями, в частности философией позитивизма и реализмом в области литературы и изобразительного искусства. Однако во Франции романтизм не прерывался в течение всего XIX века, хотя в нем происходили определенные изменения. Французские романтики продолжали свое творчество и в 30-е и 40-е годы, выступая уже не против идей Просвещения и классицизма, а против развивающегося буржуазного общества, с его материальными ценностями и реалистическим подходом к окружающей действительности. Как писал Нордау: «...Она (буржуазия – И. П.) этим оттолкнула от себя самых интеллигентных, дельных и образованных людей...»¹.

Во Франции это был период между революциями 1830 и 1848 годов. Революция 1848 г. покончила с последними остатками феодализма периода Реставрации. Буржуазия окончательно утвердилась у власти. Буржуазные нравы все больше проникали и в сферу искусства, потребителем которого стало городское мещанство. «Мир капитализма вторгается в царство мечты и переделывает его по своему образу и подобию», – писал Сент-Бев в статье «Меркантилизм в литературе» (1839).

Как уже говорилось выше, в середине XIX века антитезой романтизму стал реализм. Он, в числе прочих, провозгласил своими целями общественную пользу и прогресс. «Девятнадцатое столетие в своем либеральном идеализме было ис-

¹ Нордау М. Вырождение. М.: Республика, 1995. С. 86.

кренне убеждено, – писал в своих мемуарах С. Цвейг, – что находится на прямом и верном пути к «лучшему из миров». Презрительно и свысока взирало оно на прежние эпохи с их войнами, голодом и смутами как на время, когда человечество было еще несовершеннолетним и недостаточно просвещенным. Теперь, казалось, счет шел на какие-то десятилетия, оставшиеся до той минуты, когда со злом и насилием будет покончено, и эта вера в нескончаемый, неудержимый «прогресс» имела для той эпохи поистине силу религии; в этот «прогресс» верили уже больше, чем в Библию, а его истинность, казалось неопровержимо подтверждалась, что ни день чудесами науки и техники»¹. Нордау, критикующий в своей книге «Вырождение» все этапы и оттенки романтизма, писал по поводу позиции романтиков следующее: «Глупые люди, поносящие науку, упрекают ее еще в том, что она разрушила идеалы и отняла у жизни прелесть»².

У романтиков же появляется альтернативная идея «искусства для искусства», позволяющая творческим людям абстрагироваться от окружающей пошлости, даже если она полезна. Впервые эту идею высказал Готье в предисловии к роману «Мадемуазель де Мопен» (1835). Споря с реалистами, он утверждал, что искусство не может быть полезным, не может служить каким-то социальным или нравственным целям, оно только создает красоту, а «все, что становится полезным, тут же перестает быть прекрасным». «... книга не желатин, из нее супа не сварить, из романа не стачаешь пары сапог. Сонет не клизма, драма не железная дорога, хотя все это вещи в высшей степени полезные и двигающие человечество по пути прогресса», – негодует Готье³.

Романтизм середины XIX века в изобразительном искусстве и музыке можно охарактеризовать с помощью творчества таких знаковых фигур, как Э. Делакруа и Р. Вагнер.

Делакруа был лидером романтического направления в живописи и так же, как поэты-романтики, боролся против диктата классицизма, предлагая вместо засушенных канонов свободную игру чувств художника. В своей статье «О пре-

¹ Цвейг С. Собрание сочинений. М.: Книжный клуб Книговек. 1996. Т. 8. С. 41–413.

² Нордау С. Вырождение. М.: Республика. 1995. С. 84.

³ Готье Т. Избранные произведения. М.: Художественная литература. 1972. Т. 1. С. 10.

красном» (1854) он писал: «Современные школы не признают никаких отклонений от античной правильности. <...> Тем самым они наивно доказывают, что прекрасное у них сводится к нескольким рецептам. Они решили учить ему, как учат алгебре»¹. «Неужели красота, составляющая внутреннюю потребность и источник самого чистого наслаждения нашей души, заключена в строго ограниченную область? Неужели нам запретят искать ее в окружающей нас жизни и греческая красота навсегда останется единственной? Те, кто оправдывают это кощунство, неспособны чувствовать красоту вообще»². «Творение, перед которым мы невольно восклицаем: «Как это прекрасно!» – это творение не может быть порождением простой традиции: его создает неизвестный избранный человек-гений, опрокидывающий нагромождение избитых и бесплодных доктрин»³.

В отличие от Делакура Вагнер выступал не только за новые формы искусства (прежде всего музыкального), но делал и широкие обобщения о влиянии общества на искусство и искусства на общество. Идеалом, ныне утерянным, было для него искусство Древней Греции – искусство светлое, радостное, гармоничное, дающее человеку ощущение единства с природой и своими согражданами. В то же время для Вагнера искусство Древней Греции – это не засушенные каноны классицизма, а юность человечества, со всей ее непосредственностью чувств. «Искусство – это выражение самой возвышенной деятельности человека... в гармонии с самим собой и природой»⁴. В статье «Искусство и революция» (1849) он особенно низко оценивает «искусство, которое в настоящее время заполняет весь цивилизованный мир. Его истинная сущность – индустрия, его моральная ценность – нажива, его эстетический предлог – развлечение для скучающих»⁵. Буржуазное же государство, по его мнению, видит в искусстве лишь «средство, которое отвлекает, расслабляет ум, поглощает энергию и может служить против угрожающей агитации возбужденной человеческой мысли»⁶. Поэтому Вагнер выступал за революцию, цель которой – «человек прекрасный и сильный: пусть Рево-

¹ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М.: 1968. Т3. С. 551.

² Там же. С. 557.

³ Там же. С. 552.

⁴ Вагнер Р. Искусство и революция. Пг.; 1918. С. 12.

⁵ Там же. С. 15.

⁶ Там же. С. 18.

люция даст ему Силу, Искусство – Красоту»¹. «Мы хотим, – писал Вагнер, – сбросить с себя унижительное иго всеобщего рабства механических существ... и подняться на высоту свободного артистического человечества, ... из наемников Индустрии, отягченных работой, мы хотим стать прекрасными, сильными людьми, которым принадлежал бы весь мир как вечный неистощимый источник самых высоких художественных наслаждений»².

Поскольку деятельность Вагнера продолжалась и во второй половине XIX века, его взгляды, хотя и в рамках романтизма, постепенно трансформировались. «Вокруг его произведений и деятельности «Фестшпильхауза» (театр Вагнера – И. П.) в Байройте возникло эстетическое движение, которое имело много общего с символизмом и выходило за рамки одной лишь музыки»³. Таким образом, это период творчества Вагнера уже относится к эпохе декаданса, о которой будет сказано ниже.

Подводя итоги, можно сказать, что в начале XIX века в культуре Западной Европы возникло новое направление – романтизм. Он оказал влияние на все стороны духовной жизни общества, начиная с философии и заканчивая различными видами искусства. Первоначально романтизм выступал против идей Просвещения, философии рационализма и искусства классицизма, господствовавших во второй половине XVIII – начале XIX вв. Затем главной альтернативой романтизма стали материалистические ценности развивающегося в Европе капитализма, с его идеализацией технического и общественного прогресса. В области философии эти новые идеи получили свое воплощение в теории позитивизма, а в области литературы и искусства – в стиле реализма. Романтизм апеллировал к чувствам вместо разума. Современное ему капиталистическое общество романтизм отвергал, противопоставляя ему предшествовавшие времена Средневековья с его благородными рыцарями и прекрасными дамами, незатронутые экономическим развитием уголки провинциальной Европы и дальние экзотические страны, где люди по-прежнему живут чувствами, а не разумом.

¹ Там же. С. 25.

² Там же. С. 24.

³ Делорм Ж. Основные события XIX века. М.: 2005. С. 112.

Тем не менее, поскольку мест с патриархальным образом жизни становилось все меньше, а переселяться в экзотические страны (как это сделал в последствии Гоген) романтики не хотели, у них начинают появляться, особенно с середины XIX века, мотивы ухода в некий воображаемый мир и тезис «искусство для искусства», которые получили дальнейшее развитие во второй половине XIX века, когда романтизм стал превращаться в декаданс. Кроме того, декаданс складывается в европейской культуре второй половины XIX – начала XX вв. в результате трансформации культуры романтизма и романтической эстетики в контексте реализма и позитивизма. Отсюда берется и негативизм декаданса, и его глубокий пессимизм, и эстетизация безобразного (это явление встречалось в и искусстве более ранних эпох, но для декаданса оно стало одним из ключевых признаков), и стремление уйти от действительности в мир «чистого искусства» и эстетизма.

Таким образом, мы предлагаем следующую классификацию и терминологию – «романтизм» как общее понятие определенного направления в искусстве XIX века, который включает в себя два основных этапа. Для обоих этапов были характерны общие черты романтизма – в их творчестве преобладала опора на чувственное восприятие мира, которое дает человеку больше чем сухая рациональность. Но были и различия.

Романтики первой половины XIX века, характеризовались с одной стороны еще достаточно светлыми и радостными настроениями, а с другой стороны они были бунтарями, считавшими, что они могут победить негативные стороны окружающего их общества, культуры и искусства. Романтизм же второй половины и особенно конца XIX века характеризовался более пессимистическими взглядами на окружающую действительность. Капитализм, который в первой половине XIX века воспринимался мыслящими представителями общества скорее оптимистично, как носитель технического и общественного прогресса, все более обнаруживал свои негативные черты. В художественной литературе и изобразительном искусстве реализм отражал эти черты, а философия позитивизма вообще снимала проблему моральной оценки этих явлений, предлагая исходить из данности. В ответ на это представители романтизма стали в своих произведениях либо игнорировать

окружающую действительность, либо даже эстетизировать «безобразное». Романтики этого периода уже не надеялись выйти победителями в борьбе против буржуазного, мещанского мира, лишь иногда совершая вызывающие поступки и создавая эпатажные формы литературы и искусства. В целом же они пытались уйти в свой иллюзорный мир, декларируя, в частности, принцип «искусство для искусства».

Выводы по главе 1

Обзор литературы, посвященный проблеме декаданса в европейской культуре конца XIX века, позволяет сделать вывод, что существующие оценки и определения декаданса, достаточно многочисленны и разноречивы и что устоявшегося понятия «декаданс», по сути, не существует. Это позволяет исследовать понятие декаданса, как самостоятельную проблему, в то же время, используя некоторые предшествующие исследования по этому вопросу.

Декаданс, как кризисный период в истории культуры, нередко воспринимался некоторыми его современниками не только как духовный кризис, но и, в буквальном смысле кризис человеческого сознания. В частности, видный публицист конца XIX века М. Нордау трактовал искусство декаданса именно таким образом. Для сравнения с выводами Нордау, который был по образованию врачом-психиатром, была использована работа известного современного французского психоаналитика и психиатра Ю. Кристевой. Оказалось, что Кристева, так же, как и Нордау, указывает на ряд чисто медицинских факторов того, что считается признаками декаданса в области культуры и искусства. Очевидно, можно сделать вывод, что если в обычной общественной ситуации эти явления присущи в большей степени нездоровым психически людям, то в переходную, кризисную эпоху, настроения тревоги, неуверенности в завтрашнем дне, отторжение окружающего общественного порядка распространяются на большее число людей. Кристева отмечает, что здоровые основы духовной жизни «затмеваются в периоды кризиса ценностей, которые затрагивают сами основания культуры»¹.

¹Кристева Ю. Черное солнце. Депрессия и меланхолия. М.: Когито-Центр, 2010. С. 113.

Распространение меланхолии в обществе, находящемся в конце определенного этапа в развитии культуры, когда люди понимают, что прежний, привычный мир уходит в прошлое, а будущее неизвестно, порождает явление, получившее в конце XIX века название декаданс, но закономерно присущее и многим предыдущим аналогичным историческим периодам. Поэтому в культуре и искусстве таких переходных периодов в истории европейской культуры наблюдаются черты, сходные с декадансом конца XIX века. И задача исследователя состоит в разграничении общих признаков культуры переходных периодов и особенностей каждого из них.

Для сопоставления различных кризисных завершающих этапов Средневековья, эпохи Возрождения и культуры XVII – начала XVIII вв., характеризовавшейся стилем барокко был проведен компаративный анализ. Это сравнение позволило выделить ряд общих черт в рассмотренных выше периодах культуры и искусства. Все эти периоды были переходными от одной исторической эпохи к другой. В общественном настроении в такие периоды ощущалось беспокойство, страх перед неизвестным будущим и сожаление об уходящих временах, которые все больше идеализировались. Определенная часть общества, преимущественно элитарная, пыталась отгородиться от этих настроений неуверенности и создать некий иллюзорный, вымышленный мир, в котором она пыталась укрыться от действительности. Это было характерно для «осени Средневековья», для периода борьбы Реформации и Контрреформации, и для эпохи, предшествующей французской буржуазной революции.

Общие черты культуры этих периодов заключались, прежде всего, в следующем – театрализация и эстетизация повседневной жизни и усиление мистических настроений. В области искусства это проявлялось в том, что черты предыдущих стилей подвергались утрированию, нередко доходящему до экстравагантности и гротеска. В искусстве и литературе усиливается использование символов и аллегорий. Формы, существовавшие в предыдущем стиле, были дополнены многочисленными деталями, переходящими в орнаментализм. Изгибы и арабески заменили прямые четкие линии. Пропорциональность и гармония в композицион-

ных решениях заменялась на дисгармонию. Усиление декоративизма проявлялось, в том числе, в расцвете прикладного искусства, для которого в частности было характерно использование экзотических мотивов.

Многие из перечисленных черт культуры и искусства, как мы увидим, совпадают или перекликаются с культурой и искусством декаданса конца XIX века, которые более подробно будут рассмотрены в следующих главах.

Прежде чем рассматривать декаданс, как кризис европейской культуры конца XIX века, необходимо проанализировать историю культуры XIX века. По результатам этого анализа, мы предлагаем следующую классификацию и периодизацию, в рамках которой можно будет определить место декаданса. На наш взгляд, на протяжении всего XIX века в европейской культуре параллельно существовали два направления. В основе одного из них был рационалистический подход, в другом преобладало эмоциональное начало. Соответственно к первому направлению в области искусства относились последовательно классицизм, реализм и натурализм, а ко второму романтизм, эстетизм, символизм, неоромантизм, модерн и др. Мы предлагаем укрупнить перечисленные понятия и выделить два основных направления в культуре XIX века – рационалистическое и романтическое. Во втором направлении я предлагаю выделить только два периода – романтизм первой половины XIX века и романтизм второй половины XIX века (декаданс), который объединит указанные выше эстетизм, символизм и т.д. Таким образом, можно предварительно определить декаданс, как кризисный период культуры конца XIX – начала XX вв., который проявился в романтическом направлении с середины, а в рационалистическом – с конца XIX века. Поскольку декаданс проявлялся в основном в романтическом направлении, задача исследования состояла в том, чтобы выделить общие черты романтизма, присущие обоим этапам, и черты собственно декаданса в различных областях культуры и искусства второй половины XIX века, а также попытаться объяснить причины перехода от светлых настроений романтизма к декадансу. Декаданс возник на пересечении романтизма и реализма. Это явление, которое обогащено и осложнено их взаимодействием.

Как уже говорилось выше, романтическое направление в развитии европейской культуры XIX века оказало влияние на все стороны духовной жизни общества, начиная с философии и заканчивая различными видами искусства. Первоначально романтизм выступал против идей Просвещения, философии рационализма и искусства классицизма, господствовавших во второй половине XVIII–начале XIX вв. Затем главной альтернативой романтизма стали материалистические ценности развивающегося в Европе капитализма, с его идеализацией технического и общественного прогресса. В области литературы и искусства эти новые идеи получили свое воплощение в стиле реализма. Романтизм апеллировал к чувствам вместо разума. Современное ему капиталистическое общество романтизм отвергал, противопоставляя ему предшествовавшие времена Средневековья с его благородными рыцарями и прекрасными дамами, незатронутые капиталистическим развитием уголки провинциальной Европы и дальние экзотические страны, где люди по-прежнему живут чувствами, а не разумом.

Тем не менее, поскольку мест с патриархальным образом жизни становилось все меньше, а переселяться в экзотические страны (как это сделал впоследствии Гоген) романтики не хотели, у них начинают появляться, особенно с середины XIX века, мотивы ухода в некий воображаемый мир и тезис «искусство для искусства», которые получили дальнейшее развитие во второй половине XIX века, когда романтизм стал превращаться в декаданс. Кроме того, декаданс складывается в европейской культуре второй половины XIX – начала XX вв. в результате конфликта культуры романтизма и романтической эстетики с искусством реализма и философией позитивизма. Отсюда берется и негативизм декаданса, и его глубокий пессимизм, и эстетизация безобразного, и стремление уйти от действительности в мир «чистого искусства» и эстетизма.

Романтики первой половины XIX века, характеризовались с одной стороны еще достаточно светлыми и радостными настроениями, а с другой стороны они были бунтарями, считавшими, что они могут победить негативные стороны окружающего их общества, культуры и искусства. Романтизм же второй половины и особенно конца XIX века характеризовался более пессимистическими взглядами

на окружающую действительность. Романтики этого периода уже не надеялись выйти победителями в борьбе против буржуазного, мещанского мира, лишь иногда совершая вызывающие поступки и создавая эпатажные формы литературы и искусства. В целом же они пытались уйти в свой иллюзорный мир.

В то же время можно высказать мнение, что рационалистическое направление в искусстве, начиная с импрессионизма, который использовал новейшие исследования в области цветоделения, также отошло от реалистического изображения окружающего мира. Очевидно, это связано с тем, что сама наука, на идеи которой опирались представители рационализма, с конца XIX века перешла на новый этап своего развития. Новые идеи в области физики, биологии и других естественных наук стали не столь понятны и очевидны неподготовленному уму. Например, в области психологии объяснение действий человека все меньше места оставляло рациональным мотивам и все больше уделяло внимание инстинктам, рефлексам, подсознанию и т.д. Символичным будет сопоставление названий двух сочинений, отражающих взгляд на природу человека. В XVIII веке, веке Просвещения, это произведение Ж. О. Ламетри «Человек-машина» – в конце XIX века таким же символическим стало название одного из романов Э. Золя «Человек-зверь». Для образованной части общества конца XIX века новые научные открытия, разрушающие устоявшиеся представления об окружающем мире, были в определенной степени культурным шоком и еще одним фактором декаданса в европейской культуре и искусстве этого времени.

Глава 2. ДЕКАДАНС В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

2.1. Развитие идей декаданса в литературе Франции второй половины XIX века

Развитие романтизма во Франции, как уже было сказано, осуществлялось непрерывно, и середина XIX века была переходным этапом между романтизмом и декадансом, когда во французской литературе присутствовали представители обоих периодов.

Граница между этими двумя периодами приходится на конец 1840-х – начало 1850-х гг. Очевидно это было связано с изменением общественной ситуации в Европе, и, прежде всего, во Франции. В 1848 году по странам центральной Европы прокатилась революция, выражавшая чаяния прогрессивной интеллигенции. В то же время европейские революции 1848 года проходили, в значительной степени, стихийно и довольно скоро началась обратная волна контрреволюции. В частности, во Франции в 1852 году Луи Бонапарт провозгласил себя императором. Начался период Второй империи, которая просуществовала во Франции до 1870 года.

«Годы Второй империи в истории Франции – время военных авантюр и биржевых спекуляций, молниеносных обогащений и внезапных банкротств, гигантских проектов и дутых акционерных обществ, время, когда беспардонное хвастовство и разнузданная демагогия были возведены в ранг государственной мудрости; хищное, суматошное, неустойчивое время. Кормило правления захватила в свои руки шайка авантюристов, напяливших на себя придворные и военные мундиры»¹. Своеобразие периода 1850–70-х гг. заключалась также в том, что, с одной стороны, это был период экономического подъема, обеспечивавший буржуазии рост доходов и самомнения, но с другой стороны, буржуазия, напуганная революцией 1848 года, требовала от власти политики «твердой руки». Русский писатель П. Боборыкин, наблюдая во Франции нравы Второй империи, писал, что здесь «господствует политический режим, благодаря которому Франция утратила

¹ Столбов В. Теофиль Готье. Очерк жизни и творчества / Т. Готье. Избранные произведения. М.: 1972. Т. 1. С. 24.

надолго, если не навсегда, республиканские учреждения и полную свободу публичного слова»¹.

Общественная ситуация 1850-х годов отразилась и на литературе. «Революции 1848 года были политическим выражением романтизма, и их поражение было для него фатальным. Теперь уже дух не давал увлечь себя мечтами и расплывчатыми чувствами. Отныне он хотел знать только реальность»². «Как и в литературе и философии, поражение революций 1848 года привело к закату романтизма и в изобразительном искусстве, хотя здесь он сохранялся дольше. Доминирующая тенденция теперь состояла в анализе и описании реалий времени – природных, человеческих или социальных»³. Таким образом, в различных сферах искусства наступило время господства реализма, а сохранившийся на втором плане романтизм приобрел пессимистическую окраску, стал декадансом.

Таким образом, в середине XIX века наблюдался переходный период между романтизмом и декадансом. Нарастание у романтиков настроения пессимизма было связано с тем, что буржуазные нравы все больше проникали и в сферу искусства, потребителем которого становилось городское мещанство. В литературе, например, в большом объеме стали создаваться так называемые «книжки для кухарок», в периодике печатались романы-фельетоны преимущественно приключенческого и детективного жанра с душераздирающими подробностями, которые романтик Готье называл «литературой морга и каторги». Это было связано с тем, что в это время французская печать начинает все больше существовать за счет рекламы, но для того, чтобы эти издания имели массового читателя, и предназначались романы-фельетоны. Наиболее популярными авторами таких романов были А. Дюма и Э. Сю. Например, в 1845 году Дюма заключил с газетами «Constitutionnel» и «Presse» договор на пять лет, согласно которому обязался предоставлять по восемнадцать романов в год. В связи с этим ходили слухи, что он содержит у себя в особняке команду нищих литераторов, которые писали черновые варианты этих романов.

¹ Боборыкин П. Столицы мира. М.: 1912. С. 76–77.

² Делорм Ж. Основные события XIX века. М.: АСТ Астрель, 2005. С. 77.

³ Там же. С. 81.

Таким образом, в этот период альтернативой романтизму во Франции середины XIX века становится реализм как высокого уровня, так и рассчитанный на массового читателя, который на какое-то время становится более популярным. У романтиков же появляется альтернативная идея «искусства для искусства», позволяющая творческим людям абстрагироваться от окружающей действительности.

Тем не менее, в переходный период середины XIX века, как уже говорилось выше, во французской литературе присутствуют и романтики и декаденты. Хотя и те и другие выступают за «искусство для искусства», романтики еще сохраняют некоторый оптимизм. Например, в творчестве Готье сохраняется еще весь спектр романтического мироощущения первой половины XIX века с преобладанием светлых и ярких красок. Но уже следующей знаковой фигурой французского романтизма является его современник Шарль Бодлер, знаменующий начало периода «темного романтизма».

Шарль Бодлер – это символическая фигура в истории не только французского, но и всего европейского декаданса. С одной стороны, сам он ощущал себя еще продолжателем романтической традиции. «Романтизм, – писал Бодлер, – заключается в восприятии мира, а вовсе не в выборе сюжетов или достоверности изображения. Художники искали его где-то на стороне, тогда как обрести его можно было только в своем внутреннем мире. В моем понимании, романтизм – это самое современное, самое животрепещущее выражение прекрасного»¹. Его кумиром был в начале Гюго, а затем образцами для подражания и старшими друзьями стали Готье и Барбе д'Оревельи. Из зарубежных авторов на Бодлера оказал большое влияние предшественник декаданса Эдгар По, которого Бодлер сделал известным французским читателям, переводя его произведения. Поль Вальери так писал о влиянии По на Бодлера: «Он просвещает, оплодотворяет его, предопределяет его мнение по целому ряду вопросов: философии, композиции, теории искусственного понимания и отрицания современного, важности исключительного и некой необычности, аристократической позы, мистицизма, вкуса к

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 65.

элегантности и к точности...»¹. В живописи Бодлер восхищался творчеством Делакруа, в музыке – Вагнером.

В истории европейской культуры XIX века Вагнер, как и Бодлер, был переходной фигурой. Так же, как и другие романтики середины XIX века он негативно оценивал искусство, которым был наполнен весь цивилизованный мир, основными составляющими которого были индустрия, нажива и развлечение для скучающих. Государство же, по его мнению, видит в искусстве лишь средство, которое расслабляет ум и поглощает энергию. Поэтому Вагнер выступает за революцию, цель которой – создание человека прекрасного и сильного. Его пусть революция, которая даст ему силу, искусство – красоту. Поскольку деятельность Вагнера продолжалась и во второй половине XIX века, его взгляды, хотя и в рамках романтизма, постепенно трансформировались. «Вокруг его произведений и деятельности «Фестшпильхауза» (театр Вагнера – И. П.) в Байройте возникло эстетическое движение, которое имело много общего с символизмом и выходило за рамки одной лишь музыки»².

Как уже было сказано, сам Бодлер считал себя продолжателем романтической традиции. «Учителю и другу Теофилю Готье» был посвящен главный поэтический сборник Бодлера «Цветы зла». Готье, переживший Бодлера, в посмертной статье писал, что «и по намерению и по исполнению Бодлера надо отнести к романтической школе»³. В то же время, отмечал Готье, Бодлер «открыл не по сию, а по ту сторону романтизма неисследованную землю... и на самой крайней точке ее построил себе, как говорит признававший его Сент-Бев, беседку или, скорее, юрту причудливой архитектуры»⁴.

Нахождение «по ту сторону романтизма» означало, что Бодлер является родоначальником второго периода романтизма XIX века – декаданса, предшественником символизма и других литературных школ, получивших развитие в последней трети XIX века. В той же самой статье, которая была написана в феврале 1868 года, Готье относит Бодлера уже и к декадентам: «Поэт «Цветов зла» любил то,

¹ Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. С. 445.

² Делорм Ж. Основные события XIX века. М.: АСТ Астрель, 2005. С. 112.

³ Бодлер Ш. Цветы зла. СПб.: Азбука Классика. 2009. С. 19.

⁴ Там же. С. 8.

что ошибочно называется стилем декаданса и есть ничто иное как искусство, достигшее той степени крайней зрелости, которая находит свое выражение в косых лучах заката дряхлеющих цивилизаций: стиль изобретательный, сложный, искусственный, полный изысканных оттенков <...> он чутко внимает тончайшим откровениям невроза, признаниям стареющей и извращенной страсти, причудливым галлюцинациям навязчивой идеи, переходящей в безумие»¹. Сам Бодлер был не только родоначальником французского декаданса, но и достаточно яркой фигурой, привлекающей к себе до настоящего времени внимание многих крупных литераторов и философов. Возможно, это связано не только с его поэтическим творчеством, но и с его статьями по проблемам эстетики, а также необычным, во многом эпатажным образом жизни.

Рассмотрим, что в творчестве Бодлера объединяет его с предшествующим этапом романтизма, а что относится уже к «темному романтизму», декадансу. Во-первых, он поддерживает, хотя и не всегда последовательно, идею «искусство для искусства». «... у поэзии не будет иной цели, кроме самой поэзии, – писал Бодлер, – она не может иметь другой цели, и никакая поэма не будет столь возвышенна, столь благородна, столь поистине достойна названия поэмы, как та, которая будет написана единственно из удовольствия написать поэму. <...> Поэзия не может под страхом смерти и падения ассимилироваться с наукой или моралью. Предметом ее должна быть она сама, а не истина»². Соответственно Бодлер выступал против идей «полезности» и «прогресса». Он писал: «День ото дня искусство теряет самоуважение, оно раболепствует перед реальностью, а художник все склоняется писать не то, что подсказывает ему воображение, а то, что видят его глаза. <...> Решится ли добросовестный наблюдатель утверждать, что вторжение фотографии и общая промышленная лихорадка совсем ни при чем в этом плачевном итоге? И нет ли оснований опасаться, что в народе, привыкшем видеть прекрасное в плодах материального прогресса, с течением времени почти угаснет способность оценивать и чувствовать то, что по самой своей природе наиболее возвы-

¹ Там же. С. 9–10.

² Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. С. 14.

шенно и нематериально?»¹. «Бодлер чувствовал непреодолимый ужас, – писал Готье, – перед филантропами, прогрессистами, утилитаристами, гуманистами, утопистами и всеми, кто тщится что-нибудь изменить в неизменной природе и в роковом устройстве общества»².

Бодлера, как и всех романтиков, привлекало прошлое и, хотя в его творчестве нет средневековых образов, ему импонировал аристократизм и феодальная система. «Для Бодлера главное временное измерение – это прошлое, – писал Сартр, – ... Социальная система, пользующаяся благосклонностью Бодлера, обладает такой степенью завершенности и строгой иерархичности, что не терпит не малейшего улучшения»³. В своей книге «Мое обнаженное сердце» Бодлер писал: «Нет другого разумного и уверенного правления, кроме аристократического. Монархия или республика, основанные на демократии, одинаково слабы и абсурдны. <...> Существует только три достойных уважения существа: священник, воин, поэт <...> остальные люди, угнетаемые и обираемые, годятся для конюшни, то есть для занятий тем, что именуется профессиями»⁴.

В то же время у Бодлера появляются новые идеи и образы, отличающие его от ранних романтиков и получившие развитие у представителей декаданса. Из идеи «искусство для искусства» рождается идея «искусственности». Бодлер не принимает окружающий мир, окружающую природу и естественные человеческие стремления такими, какие они есть. Он пытается создать свой, искусственный мир. Готье отмечал «особую склонность поэта к искусственности. Он, впрочем, и не скрывал этой склонности. Ему нравилась эта сложная и иногда деланная красота, которая вырабатывается у цивилизаций очень развитых и очень испорченных. Чтобы выразить свою мысль образно, скажем, что он предпочел бы наивной молодой девушке, вся косметика которой заключается в чистой воде, женщину более зрелую, употреблявшую все средства изощренного кокетства перед туалетом, уставленным всякими эссенциями, щеточками и щипчиками. <...> Он любил это ретуширование природы искусством. <...> Все, удалявшее мужчину, а

¹ Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 190.

² Бодлер Ш. Цветы зла. СПб.: Азбука Классика, 2009. С. 12.

³ Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. С. 429–430.

⁴ Цит. по: Баронян Ж. Б. Бодлер. М.: Молодая гвардия, 2012. С. 92.

особенно женщину от природного состояния, казалось ему счастливым изобретением. Такие малоприменимые вкусы сами объясняются и понятны у поэта декаданса, автора «Цветов зла»¹. «Он корректирует и фильтрует любые свои желания, – вторит Готье Сартр, – <...> не сколько проживая, сколько разыгрывая их. Права гражданства они получают лишь после того, как пройдут полагающуюся им искусную обработку. Отсюда отчасти – бодлеровский культ туалета и одежды... отсюда же и его граничащие со смешным экстравагантные затеи, наподобие окраски волос в зеленый цвет»².

С идеей «искусственности» у Бодлера соотносится «миф большого города». «Известно, – отмечает Сартр, – что вслед за Ретифом, Бальзаком и Эженом Сю, именно Бодлер весьма способствовал распространению мифа, названного Роже Кайуа «мифом большого города». Весь город и есть ни что иное, как непрерывное созидание: его здания, запахи, шумы, постоянная толчея целиком принадлежат царству человека. ... Большой город – отражение той бездны, имя которой “человеческая свобода”»³. Новым общественным явлением буржуазного общества середины XIX века, породившего большие города, стало времяпровождение человека на улице, в толпе. Этот человек получил название «фланер», «бульвардье». Фланер бежит от домашнего одиночества на улицу, на бульвар, в пассаж, но здесь он тоже одинок, хотя и находится на людях. Этот образ одиночества в толпе большого города появляется в литературе именно в творчестве Бодлера. «Толпа не только новейшее прибежище отверженных, – писал в своей статье, посвященной Бодлеру В. Беньямин, – она и новейший наркотик бесприютных. Фланер бесприютен в толпе... Эту особенность он не сознает. Однако от этого она сказывается на нем ничуть не меньше. Она пронизывает его блаженным облегчением, как наркотик, позволяющий ему забыть множество унижений»⁴. Сам Бодлер также был фланером. «Среди многого, чем Бодлер был недоволен в ненавистном ему Брюсселе, его более всего бесит одно: «Ни одной витрины. Фланерство, любимое

¹ Бодлер Ш. Цветы зла. СПб.: Азбука Классика, 2009. С. 16–17.

² Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Искусство, 1993. С. 389.

³ Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. С. 340.

⁴ Беньямин В. Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 107.

народами, наделенными фантазией, в Брюсселе невозможно. Смотреть не на что, и на улицах нечего делать»¹.

Стремление к городской жизни в характере Бодлера отмечал и Готье: «... его мало трогали жалкие сельские пейзажики городских окрестностей, и он не приходил в восторг... от романтического расцвета новой зелени и не лишался чувств от чирикания воробьев. Он любил следовать по всем закоулкам Парижа за бледным человеком, искаженным, изнывающим в судорогах искусственных страстей»². «Горожанин, он любил предметы геометрической формы, покорившиеся человеческой рациональности. Шонар приводит его слова: “Я не переношу свободно текущей воды; я желаю видеть ее обузданной, взятой на поводок, зажатой в геометрические стены набережной”»³. В то же время не следует думать, что Бодлер наслаждался этим искусственным городским миром. Его ощущения и образы, возникающие при этом, можно охарактеризовать как своеобразный мазохизм, за которым скрывалась несбыточная тоска по прекрасному идеальному миру, отмечал Готье: «Над этой черной кучей зачумленных домов, над этим зараженным лабиринтом, где кружатся призраки удовольствия, над этим отвратительным кипением нищеты, безобразия и пороков, далеко, очень далеко, в неизменной лазури плавает обожаемый призрак Беатриче, его Идеал»⁴.

Однако, в отличие от ранних романтиков, которые в качестве альтернативы растущей городской, буржуазной цивилизации предлагали еще нетронутую природу за пределами городов или далекие экзотические страны, идеальный мир Бодлера – это также искусственный мир. Например, ему нравится мир театра. «Я предпочитаю, – писал он, – театральные декорации, где мастерски выражены и трагически сгущены дорогие моему сердцу поэтические фантазии. Подчас заведомо условное оказывается бесконечно ближе к правде, а большая часть наших пейзажистов лжет именно от того, что старается быть слишком правдивой»⁵. Другим примером может быть статья Бодлера «Мораль игрушки», где он превозносил

¹ Там же. С. 100.

² Бодлер Ш. Цветы зла. СПб.: Азбука Классика, 2009. С. 13.

³ Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. С. 385.

⁴ Бодлер Ш. Цветы зла. СПб.: Азбука классика, 2009. С. 24–25.

⁵ Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 231.

игрушки, которые делают «жизнь в миниатюре более красочной, очищенной, сверкающей, чем жизнь реальная»¹.

Таким образом, у Бодлера сложные отношения с окружающим его буржуазным миром. С одной стороны, он не принимает его, но с другой стороны он не видит ему никакой реальной альтернативы. Поэтому он не революционер, а бунтарь. «Революционер стремится изменить мир, он преодолевает его наличное состояние ради будущего, ради создаваемой им новой системы ценностей; что же до бунтаря, то для него важно в неприкосновенности сохранить все те несправедливости, от которых он сам же страдает, дабы иметь возможность взбунтоваться против них. <...> Он не хочет ни разрушать, ни преодолевать; он удовлетворяется возмущением против существующего порядка»².

Одной из форм противопоставления себя буржуазному, мещанскому, обывательскому обществу является для Бодлера дендизм. Хотя дендизм, как явление светской жизни, появился в самом начале XIX века, символом которого стал Джордж Браммелл, а из романтиков первой волны наибольшим денди был лорд Байрон, осознание и даже теоретическое обоснование дендизма началось только в середине XIX века с «Трактата об элегантно́й жизни» Бальзака (1830) и сочинения Барбе д'Оревельи «О дендизме и Джордже Браммелле» (1845). Очевидно это было связано с тем, что денди начала XIX века были аристократами по рождению, а европейское общество с середины XIX века было уже буржуазным и у людей творческих, прежде всего у представителей романтизма, усиливалась ностальгия по аристократизму и они хотели возродить некую новую аристократию – аристократию духа. Поэтому возникает теоретическое обоснование дендизма, которое являлось для определенных слоев творческой интеллигенции неким оправданием их образа жизни.

«Я хочу описать и определить дендизм, я покажу его героев, я создам его законы и, наконец, завершу все человеком, который воплощает его в наивысшей степени, во всем абсурдном великолепии», – писал Барбе д'Оревильи в одном из

¹ Баронян Ж. Б. Бодлер. М.: Молодая гвардия, 2012. С. 115.

² Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. С. 345.

писем о замысле своей книги¹. В качестве одной из причин написания книги «О дендизме...» Барбе д'Оревилли указывал то, что «прогресс, с его политической экономией и территориальным разделом, угрожает превратить человеческую расу в расу человеческого отребья»². «Денди <...> на все накладывает печать утонченной оригинальности», – писал он. В то же время «во Франции оригинальность не имеет пристанища <...> ее ненавидят, как отличительную черту знати. Она побуждает людей заурядных набрасываться на тех, кто на них не похож; впрочем их укусы не ранят, а только пачкают»³. Конечно, в книге Барбе д'Оревилли уделяется много места внешним признакам денди и в частности костюмам и манерам Джорджа Браммелла, таким как «сохранять невозмутимость», «одеваться элегантно, но незаметно», «стремиться больше удивлять, чем нравиться», «но дендизм, – по его мнению, – есть в то же время и нечто большее. Дендизм – это вся манера жить, а живут ведь не одной только материально видимой стороной»⁴.

«Барбе д'Оревилли занимал видное место в литературе переходной от романтизма... к натурализму и снова романтическому декадентству и символизму», – писал в предисловии к русскому изданию 1912 года поэт и «денди» России начала XX века Михаил Кузмин⁵. В свою очередь вклад в теоретическое обоснование дендизма внес и предтеча декаданса Бодлер, который и в жизни пытался следовать этим принципам. «Разгуливает ли он в шикарных кварталах, блуждает ли по грязным, пользующимся дурной славой улицам квартала Марэ или посещает художественные салоны, он неизменно все тот же: всегда хорошо одет, всегда элегантен, всегда циничен. Он только, в зависимости от настроения, меняет прическу – то обросший волосами и с бородой, а то чисто выбрит и коротко подстрижен. «Можно подумать, Байрон в одежде Броммелля», – бросил ему как-то вечером его друг Ле Вавассер в кафе “Табуре” на углу театра “Одеон”»⁶. В то же время Бодлер не во всем соответствует образу истинного денди. Сартр писал об этом следующее: «В принципе денди присущ спортивный и воинственный дух, у

¹ Барбе д'Оревилли Ж. О дендизме и Джордже Браммеле. М.: Независимая газета. 2000. С. 10.

² Там же. С. 55.

³ Там же. С. 110–111.

⁴ Там же. С. 71–71.

⁵ Там же. С. 46.

⁶ Баронян Ж. Б. Бодлер. М.: Молодая гвардия, 2012. С. 60.

него должна быть мужественная повадка и осанка, свидетельствующие об аристократической строгости: «совершенство туалета (в глазах денди) заключается в идеальной простоте», – цитирует он Бодлера. – Но в таком случае, что означают эти выкрашенные волосы, женские ногти, розовые перчатки, длинные кудри – все, что подлинный денди, будь то Бреммель или Орсэ, посчитал бы проявлением дурного вкуса? В Бодлере совершается незаметный переход от мужественного дендизма к своего рода женскому кокетству, к женской любви наряжаться».¹ Дендизм Бодлера, по мнению Сартра, – «это детская игра, на которую снисходительно взирают взрослые»².

Тем не менее, Бодлер дает теоретическую характеристику дендизма более глубокую, чем Барбе д'Оревилли. «Неразумно ... сводить дендизм к преувеличенному пристрастию к нарядам и внешней эlegantности, – писал он в работе «Поэт современной жизни» (1863). – Для истинного денди все эти материальные атрибуты – лишь символ аристократического превосходства его духа»³. И далее Бодлер объясняет социальную основу дендизма: «Дендизм появляется преимущественно в переходные эпохи, когда демократия еще не достигла подлинного могущества, а аристократия лишь отчасти утратила достоинство и почву под ногами. В смутной атмосфере таких эпох немногие оторвавшиеся от своего сословия одиночки, праздные и полные отвращения ко всему, но духовно одаренные, могут замыслить создание новой аристократии; эту новую аристократию будет трудно истребить, поскольку ее основу составляют самые ценные и неискоренимые свойства души и те божественные дарования, которых не дадут ни труд, ни деньги. Дендизм – последний взлет героики на фоне всеобщего упадка <...> Дендизм подобен закату солнца: как и гаснущее светило, он великолепен, лишен тепла и исполнен меланхолии. Но увы! Наступающий прилив демократии, заливающий все кругом и уравнивающий все, постепенно смыкается над головой последних носителей человеческой гордости, и волны забвения стирают следы этих могикан»⁴.

¹ Бодлер Ш. Цветы зла. М.: 1993. С. 415.

² Бодлер Ш. Цветы зла. М.: 1993. С. 406.

³ Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 304.

⁴ Там же. С. 305.

Как уже отмечалось выше, Бодлер был родоначальником литературы декаданса. После выхода «Цветов зла» у него стали появляться поклонники. В декабре 1861 года в «Ревю эропеен» появилась хвалебная статья Леконта де Лиля, а несколько месяцев спустя в журнале «Спектейтор» появился восторженный отзыв Суинберна. Таким образом, «если в массах читателей Бодлер не получил поддержки, то многие молодые писатели выразили Бодлеру симпатию. Они смутно чувствовали, что этот странный тип, болезненный, ворчливый, с дерзким взглядом и резким голосом, держит в руках ключи от того мира, куда непременно устремится поэзия я завтрашнего дня. Для них он был первопроходчиком нового искусства, построенного на точности, горечи и мрачности. Их звали: Анри Кантель, Альбер Глатиньи, Альбер Мера, Леон Кладель...»¹. Другим преданным поклонником Бодлера стал «юный Огюст Вилье де Лиль-Адан, недавно опубликовавший сборник вполне достойных стихов, правда, не имевших успеха. Весной 1861 года, прочитав «Цветы зла», он писал автору: «По вечерам открываю Вашу книгу и перечитываю великолепные стихи, в которых каждое слово – едкая насмешка и чем больше я их перечитываю, тем больше нахожу, что надо перестроить свою жизнь. <...> Рано или поздно люди признают человечность и значение этих стихов»². Еще одним поклонником Бодлера стал «Катюль Мендес (который родился в 1841 году), один из самых ярких защитников Вагнера и вагнеризма, основавший в 1860 году «Ревю фантезист»³. Правда, сам Бодлер дистанцировался от своих поклонников и писал в одном из писем: «По правде сказать, они наводят на меня смертельный страх. Быть в одиночестве – вот что люблю я больше всего»⁴.

Упомянутые выше поклонники Бодлера создали вскоре поэтическую группу «Парнас», лидером которой стал Лекон де Лиль и куда входили Вилье де Лиль-Адан, Мендес и другие. Название этой группы утвердилось с выходом в 1866 году поэтического сборника «Современный Парнас» (второй сборник появился в 1871 году, а третий в 1876 году). Парнасцы не отрицали своей преемственности с ранними романтиками, но во главу угла своего творчества ставили совершенство

¹ Труая А. Бодлер. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 196.

² Там же. С. 201.

³ Баронян Ж. Б. Бодлер. М.: Молодая гвардия, 2012. С. 179.

⁴ Цит. по: Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Высшая школа, 1993. С. 387.

формы, следуя лозунгу «искусство для искусства». Русский писатель П. Боборыкин так характеризовал их в своих воспоминаниях: «... в области поэзии... образовалось уже течение, в котором культ формы смело поднял голову. Так называемые «парнасцы» несомненно – продукт конца Второй империи...»¹. Верлен, первоначально молодой «парнасец», писал о столпах романтизма – Гюго и Готье уже не очень почтительно. «Виктору Гюго, – по его мнению, – следовало бы умереть около 1844–1845 года», а у Готье «М-ше де Мопен, Тьма, Эмали и Камеи, три шедевра, и это все»². В свою очередь романтики старшего поколения не всегда благосклонно встречали «парнасцев». О реакции Барбе д'Оревельи Верлен писал: «Раздраженный чисто теоретическим бесстрашием парнасцев ... этот дивный романист ... бесспорно первый среди наших признанных прозаиков, напечатал в «Желтом Карлике» против нас ряд статей»³. В целом же Верлен в своих воспоминаниях характеризовал «парнасцев» следующим образом: «Им не пришлось вести, подобно «романтикам 1830 года» (год премьеры пьесы Гюго «Эрнани», во время которой произошла «битва» между молодыми поклонниками Гюго, среди которых был и Готье, со сторонниками классицизма – И. П.) блестящих полемик, например, на сцене, имея впереди могучих вождей, ни вступать в почти физические столкновения с противником; их цель была выше, их идеал был бесконечно менее конкретен... они были и большей частью остались поэтами в самом аристократическом смысле этого слова: призвать избранных толпы к уважению перед избранными духа, и избранных духа – к культу изысканности духа...»⁴.

Однако группа «Парнас» недолго была последним словом французской литературы. В 1870-е, и особенно в 1880-е ей на смену приходит декаданс (в узком смысле этого термина – И.П.). Декаденты провозгласили Бодлера своим «предтечей», первыми декадентами явились бывший «парнасец» Верлен и другие «проклятые поэты». Сам Верлен, в связи с тем, что один известный карикатурист изобразил его в виде хвостатого дьявола, иронически писал: «Что до хвоста, изображенного Колем и, полагаю, символического ... и носящего вписанное в него сло-

¹ Боборыкин П. Столицы мира. М., 1912. С. 175.

² Верлен П. Исповедь. СПб.: Азбука Классика, 2009. С. 328–329.

³ Там же. С. 335.

⁴ Там же. С. 339.

во «Декаданс», то поэт со всей одержимостью, особенно в моральном отношении, отрекается от такого сатанинского придатка... Поэт наслышан, что ему приписывают школу. Ему, Верлену! Школу, которая якобы сама себя объявила декадентской»¹. К «проклятым поэтам» (термин Верлена) относились, помимо него самого, Ш. Кро, Ж. Лафорг, А. Рембо, Т. Корбьер, Ж. Нуво, М. Роллина, Ж. Ришпен. В отличие от Бодлера, который скорее кокетничал своим «сатанизмом» и доходил до последней черты больше в своих стихах, «проклятые поэты» действительно погрузились на самое «дно жизни». Для многих из них было характерно пьянство (причем их любимым напитком был ядовитый абсент, который они называли «зеленой музой»), наркотики, бродяжничество и т.п. Знаковым для настроений декаданса считается сонет Верлена «Изнеможение» (1883): «Я чувствую себя Империей на грани/ Упадка, в ожидании варварской орды... Душа в разладе с сердцем, от кровавой брани,/ Уже начавшейся, твердят на все лады./ Но я-то что могу? Волнения мне чужды./ Но я-то что хочу? Все прожито заранее./ Не мочь и не хотеть – ни жить, ни умереть!/. . . Останется тоска лишь... Да эта скука, что сожрет вас втихомолку»². Несколько позднее, в 1880-е годы декаданс приобретает более спокойные формы в лице школы «символистов».

Возможной причиной, усилившей настроения декаданса во французском искусстве 1870–80-х годов, было то, что декаденты были представителями «потерянного поколения», на котором сказалось поражение Франции во франко-прусской войне 1870 года. Свидетелем этих настроений был русский писатель П. Боборыкин, который в своих воспоминаниях так писал о литературной полемике между романтиками-декадентами и представителями натурализма, главой которого был Золя: «Люди того поколения, к которому принадлежал Золя, сложились уже вполне до войны и ужасов Коммуны. Они обладали гораздо большей энергией и выдержкой, и верностью своим принципам, чем то поколение, которое подросло и вошло в жизнь тотчас после войны. «L'annee terrible» (ужасные годы – И. П.) – как называют французы годину войны и Коммуны – не могла перевернуть так всю их душу, как это сделалось с последующей генерацией. И тут надо искать

¹ Там же. С. 444.

² Проклятые поэты. СПб.: Азбука классика, 2009. С. 21.

одну из главных причин новых душевных стремлений и веяний, принявших к концу 70-х годов явственные черты реакции против натурализма»¹. Более образно о последствиях поражения Франции в войне 1870 года писал Нордау: «С высокомерием, граничившим почти с манией величия, французы считали себя первым в мире народом, и вдруг они оказались униженными, раздавленными. Все то, во что они верили, рушилось разом. Каждый француз понес материальные потери, лишился близких ему людей и смотрел на поражение отечества как на личное несчастье и позор. Весь народ очутился в положении человека, которого поразили жестокий удар судьбы, лишивший его состояния, семьи, почета, самоуважения»².

Кроме того, на 1870–80-е годы приходилась депрессия в мировой экономике (фаза спада «большого экономического цикла»), которая в результате снижения уровня жизни порождала пессимистические настроения во французском обществе, влиявшие на чуткие души поэтов. «Замедление экономического роста в последние десятилетия XIX века, – пишет французский историк-экономист Ж.-Ш. Асслэн, – это давно признанное явление, которое иногда (до 1929 г.) называли «великой депрессией капитализма». Это период примерно соответствует фазе долгосрочного снижения уровня цен цикла Кондратьева с 1873 по 1896 год. ... Во Франции падение темпов роста началось несколько раньше, так как первые его признаки отмечались уже в 1860–1870 годы. Кроме того, депрессия во Франции была чрезвычайно интенсивной»³.

Как было сказано выше, литературной школой, пришедшей на смену «проклятым поэтам», стала школа символистов, которые признали своим предшественником Верлена. Родоначальником и главой школы «символизма» стал Стефан Малларме. В отличие от «проклятых поэтов» он не давал волю своим душевным порывам, а был человеком сдержанным и скорее интеллектуальным. Как поэт он стал известен в конце 1870-х годов, а в 1880 годы создал свой литературный салон, где по вторникам собирались молодые поэты – Р. Гиль, Г. Канн, П. Кийар, Э. Микаэль, А. де Ренье, Ф. Вьеле-Гриффен и др. К 1884 году кружок Малларме расши-

¹ Боборыкин П. Столицы мира. М.: 1912. С. 190–191.

² Нордау М. Вырождение. М.: Республика. 1995. С. 48.

³ Асслэн Ж.-Ш. Экономическая история Франции. С XVIII века до наших дней. М.: ИнтраТЭК-Р, 1995. С. 97.

рился и консолидировался и в январе 1886 года были опубликованы «Сонеты к Вагнеру», включавшие произведения восьми поэтов-символистов, появился «Трактат о Слове» Р. Гиля с предисловием Малларме – первый фактический «манифест символистов», а в сентябре 1886 года – статья Ж. Мореаса «Литературный манифест. Символизм», оповестившие всех о рождении нового литературного направления. После этого влияние символизма нарастает. Наряду с публикацией стихов символисты продолжают искать свое теоретическое «кредо» – появляются статьи Э. Рейно «О символизме» (1888) и Э. Верхарна «Символизм» (1888), в работе Ж. Ванора «Символистское искусство» (1889) делается попытка связать их поэтическое творчество с оккультизмом и мистикой, а молодой А. Жид публикует «Трактат о Нарциссе» (1891), развивающий «теорию символа» с позиций платонизма.

В своих манифестах «символисты» так позиционировали свое место в литературе и сущность своего творчества. «Романтизм, громко ударивший в набат бунта и переживший дни битв и славных побед, утратил мощь и обаяние. <...> почтенные и скучные усилия парнасцев посулили ему было новый расцвет, но вскоре он, подобно впавшему в детство монарху, позволил низложить себя натурализму <...> от искусства ждали чего-то по-настоящему нового, оно было необходимо и неизбежно. Бутон давно созрел, и, наконец, цветок раскрылся. <...> Итак, название, предложенное нами, – СИМВОЛИЗМ, – единственно подходящее для новой школы, только оно передает без искажения творческий дух современного искусства»¹ (Ж. Мореас). «Романтизм воспевал лишь блески, да ракушки, да букашек... Натурализм пересчитал все песчинки до единой, грядущее же поколение писателей, наигравшись в волю с этим песком, сдует его, чтобы обнажить скрытый под ним символ... трепещущее сердце бытия, мировую душу»² (Сен-Поль-Ру). «Цель поэта-символиста – увидеть за телесной формой идею, распознать причастность осязаемого, зримого, осязаемого мира сверхчувственной сущности... передать суть через внешние приметы, придать идее чувственное обличие,

¹ Поэзия французского символизма. М.: Изд-во Московского университета. 1993. С. 429.

² Там же. С. 452–453.

выразить истину при помощи образов и подобий... угадывать соответствия между вещным миром и миром наших идей и грез»¹ (Ж. Ванор).

Таким образом, если «проклятые поэты» чувствовали свою безысходность в окружающем их человеческом обществе, то символисты увидели выход в создании «параллельного» «мира <...> идей и грез», куда можно уйти и успокоить свою душу. Это была своего рода мечта о потерянном рае. «О жалкое племя людское! Кто рассеял тебя по этой сумрачной юдоли плача! Память о Потерянном Рае отравит твои наисладчайшие мгновения, Рая ты будешь алкать повсеместно, о Рае станут говорить тебе изо дня в день пророки и поэты; смотри, вот они, благоговейно сочетающие листки, вырванные из незапамятной Книги, где была начертана Истина, которую должно знать»² (А. Жид). И в то же время символисты утверждали, что мир грез ближе, чем реальный мир, к некой абсолютной Идее. «Поэт благоговейно созерцает символы, в безмолвии склоняется над ними, стремясь проникнуть в самое сердце вещей; и когда, словно ясновидящему, ему открывается наконец Идея, <...> тогда Поэт впитывает эту Идею и, не заботясь более о той тленной форме, в которую облекло ее время, придает ей новую, подлинную, бессмертную, одним словом от века предназначенную форму – форму райскую и прозрачную, словно кристалл. Собственно говоря, произведение искусства – это и есть кристалл – крошечное воплощение Рая»³ (А. Жид).

Хотя символизм во Франции был представлен, прежде всего, в поэзии, он затронул также и другие жанры литературы. В частности, в прозе знаковым произведением был роман Жориса-Карла Гюисманса «Наоборот» (1884). Гюисманс начал публиковаться в середине 1870-х г. как декадент, но затем под влиянием Золя опубликовал четыре романа в стиле натурализма, однако в начале 1880-х гг. он охладел к натурализму и вернулся в русло символизма. Боборыкин, скептически относившийся к декадансу и символизму, писал об этом следующее: «Юисманс, в последние годы, стал предаваться какому-то писательскому озорству, создавая или, лучше сказать, сочиняя лица извращенных декадентов, с ненавистью

¹ Там же. С. 438.

² Там же. С. 447.

³ Там же. С. 450.

ко всему естественному и нормальному, а потом ударился в какую-то клерикальную чертовщину, поражая своей эрудицией по этой части и выказывая несомненный талант по игре фантазии, и по языку»¹. («Лицо извращенного декадента» создано у Гюисманса в романе «Наоборот», а под «клерикальной чертовщиной» имеются в виду его последующие романы «Без дна», «На пути» и «Собор» – И. П.)

В романе «Наоборот» разочарованный в жизни аристократ Флорессас дез Эссент, прототипом которого стал поэт-символист, граф Робер де Монтезью, решил создать свой искусственный, изысканный мир в загородном доме, который он отделяет исключительно по своим представлениям: «Искал он только такие цвета, которые лучше всего проявляются при искусственном освещении, и, если при дневном свете они сухи и тусклы, не имело значения: жил дез Эссент ночной жизнью, полагая, что ночью и уютней, и безлюдней и что ум по-настоящему оживает и искрится только во мраке»². В доме были изысканные коллекции предметов искусства, книг, вин и парфюмерии, в аквариуме плавали механические рыбки, слуги были одеты в старинные одежды и т.д. «... на камине, с занавеской также из стихаря роскошной флорентийской парчи, между двух византийского стиля позолоченных медных потиров из бьеврского Аббатства – в – Лесах находилась великолепная трехчастная церковная риза, преискусно сработанная. В ризе под стеклом располагался веленевый лист. На нем настоящей церковной вязью с дивными заставками были выведены три стихотворения Бодлера: справа и слева сонеты “Смерть любовников” и “Враг”, а посередине – стихотворение в прозе под названием “Anywhere of the world” – “Куда угодно, прочь от мира”»³.

К представителям неоромантической прозы можно отнести также Поля Бурже и Пьера Лоти (настоящее имя Жюльен Вио). Романы последнего в «Истории XIX века» под редакцией Лависса и Рембо характеризуются следующим образом: «В этих художественно законченных произведениях нет никакой философии, но есть общее настроение... мрачная грусть и словно мучительная тревога

¹ Боборыкин П. Столицы мира. М.: 1912. С. 199.

² Гюисманс Ж-К. Наоборот. М.: Флюид ФриФлай, 2005. С. 21.

³ Там же. С. 25.

при мысли о быстро бегущем времени, об уходящей жизни или, скорее, о той непрерывной смерти, которая с каждым мгновением уносит частицу нас в пропасть забвения; горький осадок от самых дорогих воспоминаний, которые охотно воскрешаешь, но скорее для того, чтобы страдать от них, чем чтобы вновь ими наслаждаться, – вот каково то общее настроение, от которого нельзя отделаться при чтении самых блестящих страниц этого живописца моря и пустыни. Совсем в таком же роде был и Шатобриан»¹.

Наиболее популярными драматургами-символистами были Эдмон Ростан и Морис Метерлинк, писавшие свои пьесы в период с конца 1880-х и до начала XX века. Самыми известными были пьесы Ростана «Романтики» (1891), «Принцесса Греза» (1895), главную роль в которой играла Сара Бернар, и «Сирано де Бержерак» (1897) и пьесы Метерлинка «Принцесса Мален» (1889), «Пелеас и Мелисанда» (1892), «Монна Ванна» (1902) и знаменитая «Синяя птица» (1908).

Вершина расцвета символизма во Франции приходится на начало 1890-х гг. После этого в течение ближайшего десятилетия он начинает постепенно сдавать позиции. В творчестве поэтов-символистов последнего периода усиливается, с одной стороны, эстетизм (как выразился Лоран Тайад: «Какая разница – лишь бы жест оказался красив!»)², а с другой увлечение оккультизмом и экзотикой. Неслучайно поздние представители символизма получили название «малые символисты».

Параллельно с этими процессами, происходившими внутри самого символизма, стали появляться поэтические произведения иного характера – в отличие от меланхолии декаданса они стали воспевать радости жизни, красоту природы и т.п. Появились такие поэтические направления как «натюрлизм», «гуманизм», неоклассическая «романская школа». На эти новые позиции стали переходить и некоторые символисты. В частности, один из теоретиков символизма Мореас уже в 1890-е годы обращается к «прекрасной ясности» классических образцов и в 1891

¹ История XIX века / под ред. Лависса и Рамбо. М.: Государственное социально-экономическое издательство Географгиз. 1939. Т. 8. С. 158–159.

² Поэзия французского символизма. М.: Изд-во Московского ун-та. 1993. С. 34.

году пишет манифест «романской школы». На позиции неоклассицизма перешли также Ренье, Рейно, Гриффен, Жамм, Жид и Валери.

В чем же причины завершения эпохи декаданса? Одной из причин конечно является «эффект маятника», когда людям чисто психологически надоедает что-то одно (идеи, моды, формы общественного поведения и т.д.) и хочется чего-то другого, нового. Но здесь следует указать и на более материальные причины. Как уже говорилось выше, с конца 1860-х по начало 1890-х в экономике ведущих капиталистических стран была длительная депрессия, сказывавшаяся на уровне жизни общества. С середины 1890-х годов начинается долговременный экономический подъем, который прибавляет оптимизма общественным настроениям. Кроме того, на рубеже XIX и XX века происходит очередная научно-техническая революция (появление автомобилей, трамваев, метро, самолетов, телефона, телеграфа, электрического освещения и т.д.), которая вызывает у людей надежды на лучшее будущее. Причем, надежды, возлагаемые на новые технические изобретения, касались не только совершенствования жизненных удобств, но и решения глобальных социальных проблем – проблемы бедности, голода, ликвидации войн.

Подводя итоги, следует сказать, прежде всего, что Франция была лидером в области литературы декаданса. Даже сам термин декаданс зародился именно здесь. Другой особенностью французского декаданса было то, что переход от романтизма к декадансу происходил во Франции в середине XIX века без заметного перерыва. В частности, Бодлера называли как одним из последних представителей романтизма, так и первым декадентом. Если романтизм выступал против философии Просвещения и стиля классицизм в изобразительном искусстве и литературе, то декаданс, сохраняя много общих черт с предыдущим периодом, выступал уже против технического прогресса; развития капиталистического общества, которое декаденты трактовали как мещанство; против философии позитивизма и стиля реализм в изобразительном искусстве и литературы. В то же время надежд на победу в этой борьбе у декадентов не было, и они пытались уйти в свой параллельный, вымышленный мир. В конце XIX века существовало противостояние натурализма, представляющее рационалистическое направление и символизма, выра-

жающего идеи «темного» романтизма. Но здесь следует обратить внимание на то, что натурализм тоже нес на себе печать декаданса, так как апеллировал уже не к разуму, а к инстинктам и подсознанию.

У родоначальника французских декадентов создание вымышленного мира проявлялось в идеях дендизма, и аристократизма, которые стоят над капиталистическим обществом. Среди типичных образов в произведениях Бодлера можно выделить игру (в том числе театр и мир игрушек) и искусственный мир города, который поглощает человеческую индивидуальность. Следующая после Бодлера литературная школа «Парнас» стремилась уйти в чистый мир творчества, развивая идею, высказанную впервые Готье – «искусство для искусства». За ними следовали «проклятые поэты», которые, отрицая окружающее их мещанство, погрузились на дно жизни. И, наконец, символисты, которых в наибольшей степени отождествляют с литературой декаданса, попытались создать свой вымышленный мир с помощью аллегорий и символов. «Цель поэта-символиста – увидеть за телесной формой идею, распознать причастность осязаемого, зримого, осязаемого мира сверхчувственной сути...», – гласит один из манифестов символистов. Декаданс присутствовал не только во французской поэзии, но и в прозе (Гюисманс, Лоти, Бурже) и драматургии (Метерлинк, Ростан).

Декаданс во французской литературе исчерпал себя в 1890-е годы. На смену ему стали появляться поэтические произведения иного характера – в отличие от меланхолии декаданса они стали воспевать радости жизни, красоту природы и т.п. Появились такие поэтические направления как натюризм, гуманизм», неоклассическая романская школа.

2.2. Эстетизм в литературе Англии конца XIX века

Чтобы выявить общие черты декаданса в литературе Англии конца XIX века, я попытаюсь это сделать, анализируя творчество наиболее яркого представителя английского эстетизма Оскара Уайльда. В английской литературе конца XIX века имя Уайльда было одним из наиболее громких. Его значение признавалось и в других странах Европы и США. Например, когда в 1896 г. во Франции была ут-

верждена Гонкуровская литературная академия, было предложено сделать ее членом наряду со Львом Толстым и Оскара Уайльда. Другим примером может послужить влияние творчества Уайльда на русских поэтов-символистов, а Игорь Северянин и Михаил Кузмин даже имели прозвище «российский Уайльд».

Проявлением декаданса в литературе Англии был эстетизм. Движение эстетизма возникло в конце 1870-гг. Наиболее ярким представителем английского эстетизма был Оскар Уайльд. Для лучшей ориентации в литературных взглядах Уайльда и их эволюции следует, очевидно, дать краткую характеристику некоторых этапов его биографии. Расцвет творчества Уайльда приходится на период 1880-х и первой половины 1890-х гг. В это время литературный и светский Лондон постоянно говорил об Уайльде как в связи с его литературными и театральными произведениями, так и в связи с его поведением, шокирующим общественную мораль. Эпатаж в своем поведении Уайльд обосновывал идеями эстетизма и дендизма.

К этим идеям Уайльд шел с детства. Определенное влияние на него оказала мать, в светском салоне которой провозглашался принцип: «Респектабельны только торговцы. Мы выше респектабельности». Дальнейшее влияние подобных идей Уайльд получил во время учебы в Тринити-колледже в Дублине. В Тринити-колледже уже читался курс эстетики, а в качестве представителей движения эстетизма называли поэтов-прерафаэлитов и близкого к ним Суинберна, а также литературоведов Пейтера и Саймондса. Последний в своей работе «Очерки о греческих поэтах» выдвигал довольно радикальные идеи. Например, он писал, что у древних греков «нравственность была эстетической, а не теократической». Впоследствии противопоставление этики и эстетики будет одним из ключевых положений Уайльда.

В октябре 1874 года, в возрасте двадцати лет, Уайльд начал учиться в Оксфорде, где эстетизм и демонстративный дендизм у него усиливаются. Внешне это проявлялось в одежде, в стремлении изысканно обставить свою комнату, в презрении к спорту, который культивировался в английских университетах. В период обучения в Оксфорде на взгляды Уайльда большое влияние оказали такие искус-

ствоведы и культурологи как Рескин и Пейтер. Рескин в это время был «властителем дум», Пейтер соревновался с ним за это звание, но позиции у них были разные. Например, Рескин был противником Ренессанса и сторонником предшествующего ему средневекового искусства, Пейтер поднимал на щит Ренессанс, Рескин ставил в основу искусства мораль, Пейтер, хотя и не так резко, как в последствии Уайльд, противопоставлял их. Будущее развитие взглядов Уайльда формально делает его последователем Пейтера, но Рескин также оставил большой след в его душе, и не только, как подчеркивал сам Уайльд, красотой и эмоциональностью стиля своих сочинений, но и проблемами морали. Современный французский исследователь Уайльда П. Акьен делает в связи с этим вывод, «что у столь амбивалентного и сложного автора, как Оскар Уайльд, действовала двойственная – и иногда противоречивая – чувствительность: сразу и языческая, и христианская; и материалистическая, и спиритуалистическая; и трангрессивная, и религиозная; и извращенная, и мистическая; и циническая, и католическая; и дьявольская и божественная; и индивидуалистическая и христологическая»¹.

По окончании в 1878 году Оксфорда Уайльд обосновался в Лондоне, куда к этому времени переехали его мать и брат, и стал искать себя в сферах, связанных с искусством. Он превосходно знал современное ему английское искусство и литературу и был знаком со многими выдающимися политиками, писателями и художниками – Дизраэли и Гладстоном, с Браунингом, Теннисоном, Суинберном, Россетти, Берн-Джонсом, Уистлером. Уайльд пробует себя в качестве художественного критика, пишет стихи, которые оформляет в качестве отдельного сборника в 1881 году, а также создает свою первую пьесу «Вера, или Нигилисты». Сюжетом для пьесы послужила деятельность российских революционеров-террористов и, в частности, дело Веры Засулич, широко известное в Европе. Интерес к пьесе воодушевил Уайльда, и он объявил, что начинает работать над новой пьесой в стихах «Герцогиня Флорентийская» (в последствие ставшая «Герцогиней Падуанской» и оконченная в 1883 году). В результате Уайльд стал заметной

¹ Шиффер Д.С. Философия дендизма. М.: УРСС, 2011. С. 270.

фигурой в лондонских художественных и светских кругах, чему способствовала его экстравагантность в одежде и поведении.

Известность Уайльда послужила причиной приглашения его в Америку для чтения лекций об английском искусстве, куда он и прибыл в январе 1882 года. Общая тематика лекций была обозначена как «Ренессанс английского искусства», а суть их сводилась к пропаганде эстетизма, как определенного взгляда не только на искусство, но и на проблемы морали, роли человека в обществе и т.д. Движение эстетизма в это время было достаточно заметным явлением в английском обществе, а Уайльд считался его видным представителем.

Необходимость чтения лекций потребовало от Уайльда определенной систематизации своих взглядов, поскольку до этого они были больше представлены отдельными эффектными заявлениями. Он должен был дать характеристику движению, ведущим представителем которого его считали. В результате Уайльд предложил слушателям пересмотренный эстетизм, отличающийся от взглядов раннего Пейтера. Там была изысканная томность, здесь – энергия. Английский Ренессанс, по мнению Уайльда, есть «новое рождение человеческого духа», куда относится стремление к изяществу, элегантности в быту и влечение к физической красоте. Облагораживая внешние стороны жизни, доказывал Уайльд, мы облагораживаем и ее содержание. Отсюда – поиск новых тем для поэтического творчества, новых форм в изобразительном искусстве, новых интеллектуальных переживаний. Английский Ренессанс, по мнению Уайльда, рождается от союза между эллинизмом и романтизмом, от союза западного и восточного искусства, в результате чего западный дух, тревожный и беспокойный, обретет некий элегантный покой. К предвестникам нового английского Ренессанса Уайльд относил прерафаэлитов, Суинберна и Уистлера. («Английский Ренессанс» Уайльда не надо смешивать с эпохой Ренессанса. Здесь речь идет только о рождении нового этапа в литературе и изобразительном искусстве в конце XIX века, идущего на смену реализму).

В качестве примера можно несколько подробнее остановиться на прерафаэлитах, с некоторыми из которых Уайльд поддерживал дружеские отношения.

Объединение, или как они сами себя называли в средневековом духе «братство» художников – «прерафаэлитов» появилось в Англии в 1848 году. Лидером группы был Д. Г. Россетти, известный также как поэт. Название братства было связано с тем, что эти художники предлагали вернуться к наивному и чистому искусству итальянских художников эпохи кватроченто. Более позднее искусство Ренессанса, олицетворением которого был Рафаэль, они отрицали. Так, один из прерафаэлитов У. Хант писал о творчестве Рафаэля: «Эту картину стоило осудить за грандиозное презрение к простоте правды, помпезные одеяния апостолов и лишенное духовности изображение Спасителя»¹. Для прерафаэлитов был характерен возврат к символизму, который был присущ эпохе кватроченто, но корни которого были в средневековом искусстве, когда каждое изображенное растение, животное, даже каждый цвет были символами определенных понятий. В этом они были солидарны с Рескиным, который писал: «Я убежден, что наступит день, когда язык символов будет более распространен и более доступен, чем он был в течение столетий»². Россетти даже сопровождал свои картины сонетами, расшифровывающими изображенные на картине символы. Позднее прерафаэлиты отошли от буквальной средневековой символики, но дух символизма присутствовал во всех их картинах и литературных произведениях.

В 1850 г. прерафаэлиты стали издавать свой ежемесячный журнал «Росток», в котором публиковали как теоретические статьи, так и художественные произведения. Журнал не имел коммерческого успеха, и поэтому вышло всего четыре номера, но как манифест новой эстетики он успел сделать свое дело. Прерафаэлиты выступали против академического искусства, стремившегося идеализировать природу и человека, они выступали за простоту, за близость к природе, за одухотворенность изобразительного искусства. В этом их взгляды совпадали с идеями Рескина, который стал их активно пропагандировать. В начале творчество прерафаэлитов вызывало критику (их сознательный примитивизм трактовался как недостаток художественного образования), но затем с 1860-х годов их картины

¹ Цит. по: Кар де Лоранс. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. М.: АСТ, Астрель, 2002. С. 15.

² Цит. по: Соколова Н. И. Творчество Данте Габриэля Россетти в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии. М.: МПГУ, 1995. С. 14.

имеют все большее признание. К этому времени эстетика прерафаэлитов несколько меняется (это касается и позднего Россетти, и прерафаэлитов второго поколения – Берн-Джонса и Морриса), в их творчестве усиливается элегические настроения, мистицизм, контрасты жизни. Как писал в одном из своих сонетов Россетти: «Под аркой Жизни, где Любовь и Страх, где Смерть и Тайна бодрствуют в дозоре, там, на престоле в царственном уборе и с пальмовою ветвию в руках узрел я Красоту...»¹. В картинах прерафаэлитов 1860–80-х годов усиливается чувственность и концентрация на экстатических моментах человеческой жизни. На поздних прерафаэлитов оказывало также влияние нарастающее в Англии движение эстетизма.

Вернемся теперь к жизни Уайльда. Успех его лекций в Америке послужил тому, что наряду с темой «Английский Ренессанс» он стал так же читать лекции на тему «Прекрасное жилище», в которых провозглашался принцип комплексного эстетического подхода ко всем бытовым сторонам жизни человека, и близкую к ней тему «Декоративное искусство». (Обе темы найдут свое развитие в изобразительном искусстве модерна). За примерами для этих лекций Уайльд часто обращался к творчеству Рескина и Морриса. В частности, он выступал против растущего механизированного производства и провозглашал возврат к ремесленному труду. Так, в одной из лекций он заявил: «Зло, причиняемое машинами, заключено не только в их продукции, но также в том, что они и людей превращают в машины. Тогда как мы хотим, чтобы люди были людьми, иначе говоря – художниками».²

После возвращения в Англию, Уайльд в январе 1883 года отправился во Францию, где его английский эстетизм получил прививку французского декаданса. Еще до поездки в Париж он восхищался произведениями Готье, Флобера и Бодлера, во Франции же он познакомился с художниками – импрессионистами, знаменитой актрисой Сарой Бернар, Эдмоном Гонкурром, чьи последние произведения «Актриса Фостен» и «Манетт Саломон» поднимали тему соотношения искусства с жизнью, а также Верленом и поэтами-символистами. Искусство фран-

¹ Данте Габриэль Россетти. М.: Белый город, 2008. С. 33.

² Цит. по: Эллман Р. Оскар Уайльд. М.: Независимая газета, 2000. С. 225.

цузского декаданса продолжало и в дальнейшем оказывать влияние на творчество Уайльда, в частности, настольной книгой Уайльда в 1880-е годы стал роман Ж. Гюисманса «Наоборот». Знакомство с маргиналами французского искусства подхлестнуло Уайльда. Как пишет его биограф Р. Эллман: «То, что он проповедовал в Америке, было слишком здоровой пищей для парижских желудков... С другой стороны, парижский декаданс, притворявшийся откровенностью, был приправлен абсурдом... Подобное сочетание предвещал, но не осмелился осуществить Пейтер. Уайльд был храбрее»¹.

В мае 1884 года Уайльд женился. Свадьбы отвечала наивысшим эстетическим требованиям. Платье невесты и ее подружек были сшиты по указаниям Уайльда. Затем молодые отправились в свадебное путешествие во Францию, а в Лондоне для них готовился дом, оформленный согласно эстетическим взглядам архитектора Годвина и художника Уистлера (одного из предшественников модерна). Сам Уайльд также принимал в оформлении интерьера активное участие. Осенью того же года Уайльд снова начал читать лекции на тему «Значение искусства в современной жизни» и «Одежда». В этих лекциях, с которыми он до конца марта 1885 года объездил Англию, Ирландию и Шотландию, уже шел некоторый пересмотр его прежних взглядов.

Новой идеей была мысль о том, что природа не должна быть идеалом для изобразительного искусства. Искусство дает не буквальное отражение природы, а образ, который видит художник. При этом горячих похвал Уайльда удостоился Уистлер. Кроме того, изменилось эстетическое настроение Уайльда – если во время своих лекций в Америке он утверждал, что в основе «английского Ренессанса» лежит дух эллинизма, то теперь он противопоставлял греческому искусству, «выражавшему радость», искусство нового времени – «цветок страдания». Впоследствии в своем программном произведении «De profundis» он писал: «Аполлон одержал победу. Лира победила свирель, но может быть, греки заблуждались. В современном Искусстве я часто слышу плач Марсия. У Бодлера он полон горечи, у Ламартина – нежной жалобы, у Верлена – мистики. Он звучит в за-

¹ Там же. С. 264.

медленных блужданиях музыки Шопена. Он – в тревоге, не оставляющей бернджонсовских женщин»¹. И, наконец, еще одна новая идея заключалась в том, что искусство не должно быть проводником нравственных принципов, что противоречило положению Рескина. Таким образом, Уайльд начал формировать свою собственную теорию эстетизма.

Во второй половине 1880-х годов Уайльд переходит от лекций к публицистике. В 1886 – 1888 годы он написал около сотни критических статей и рецензий, которые помогли ему привести в систему его взгляды на литературу, искусство и общественную жизнь. В это же время Уайльд начинает писать литературные сказки, которые были оформлены в два сборника – «Счастливый принц и другие сказки» (1888) и «Гранатовый домик» (1891), включавшие девять сказок. Сказки Уайльда были написаны в символическом ключе и имели форму аллегории, притчи. Ключевой идеей в них была проблема столкновения уродливой действительности с «царством красоты». В этом столкновении, как правило, красота формально терпит поражение, но в духовном смысле она оказывается выше материальных интересов. Следовательно, хотя Уайльд всячески пропагандировал идею главенства эстетики над этикой, искусства над реальной жизнью, в своих сказках он уделяет большое внимание морально – этическим проблемам и, по сути, приходит к приоритету моральных принципов – в его сказках добро побеждает зло, любовь побеждает смерть и т.д.

В 1890 году выходит «десятая сказка» Уайльда, знаменующая вершину его творчества, роман «Портрет Дориана Грея». С одной стороны, корни его можно искать в английском готическом романе, а так же в литературе неоромантизм конца XIX века, в первую очередь в повести Стивенсона о докторе Джекиле и мистере Хайде, вышедшей на четыре года раньше, но с другой стороны «Портрет Дориана Грея» стал манифестом нового этапа английского эстетизма, соединившегося с французским декадансом. Роман парадоксален, но речь идет, прежде всего, не о тех изящных парадоксах, которыми уснащают свою речь герои произведения, а о парадоксальном отношении этики и эстетики, которое уже намети-

¹ Уайльд О. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука классика, 2010. С. 833.

лось в сказках Уайльда. Исходя из громко провозглашаемого Уайльдом принципа «искусство выше жизни» Дориан Грей пытается превратить свою жизнь в предмет искусства, но одновременно его портрет (предмет искусства) превращается в жизнь, отражая все изменения его души, превращается в его совесть. Позиция самого автора неоднозначна, он выступает как бы в двух лицах, поскольку за душу Дориана Грея борется добро со злом (художник Бэзил Холлуорд и лорд Генри). В итоге зло оказывается поверженным, когда Дориан Грей, пытаясь «убить» свой портрет, убивает себя.

Роман Уайльда вызвал бурную реакцию критики и публики, однозначно враждебную. Уайльда обвиняли в аморализме. Критик «Дейли кроникл» назвал роман «отвратительным порождением извращенной литературы французских декадентов, пропахшей тяжелым запахом духовного и нравственного разложения»¹. Уайльд был поражен тем, что высказывания его литературных героев, которые по сюжету романа в итоге осуждаются, были восприняты так буквально, как личная позиция автора и пропаганда аморализма. В письме Э. Гонкуру он писал: «Английская читающая публика с ее обычным лицемерием, ханжеством и филистерством не увидела в произведении искусства самого искусства – она искала там человека. Так как она всегда путает человека с его созданиями, ей кажется, что для того чтобы создать Гамлета, надо быть немного меланхоликом, а для того, чтобы вообразить короля Лира, – полным безумцем».² Правда Уайльд не отрицал, что в романе «много личного» и, несколько рисуясь, так определял свое отношение к своим героям: «Бэзил Холлуорд – это я сам. Лорд Генри – тот, за кого меня принимают. Дориан – тот, кем я хотел бы стать, может быть со временем»³.

Первая половина 1890-х годов стала апогеем творчества и славы Уайльда. Уже в 1891 году он опубликовал два тома рассказов, сборник критических эссе, книгу «Портрет Дориана Грея» (первоначально этот роман вышел в журнальном варианте), большое политическое эссе «Душа человека при социализме», а также свою первую пьесу, имевшую большой успех, «Веер леди Уиндермир». В этом же

¹ Акимова О. В. Этика и эстетика Оскара Уайльда. СПб.: Алетейя, 2008. С. 144.

² Эллман Р. Оскар Уайльд. М.: Независимая газета. 2000. С. 402.

³ Цит. по: Акимова О. В. Этика и эстетика Оскара Уайльда. СПб.: Алетейя, 2008. С. 155.

году была поставлена с большим успехом его ранняя пьеса «Герцогиня Падуанская», название которой было изменено на «Гвидо Ферранти». В этот период Уайльд переключается преимущественно на пьесы, которые приносят ему славу, деньги и успех в обществе. (К сожалению, головокружение от этого успеха и возросшая толпа поклонников подтолкнули его к необдуманным поступкам. Если раньше Уайльд больше декларировал всякие эпатазирующие общество идеи, то теперь решил жить в соответствии с этими принципами, что привело его к известному трагическому концу). Следующей пьесой Уайльда была «Саломея», она была написана на французском языке и предполагалось, что главную роль в ней исполнит Сара Бернар. В Англии же пьеса была запрещена, поскольку по старому, но еще действующему закону нельзя было выводить на сцену библейских персонажей. Тем не менее, в феврале 1893 года «Саломея» была опубликована. После успеха, хотя пока только литературного, «Саломеи» Уайльд принялся за «Женщину, не стоящую внимания», премьера которой состоялась в апреле 1893 г. Вдохновленный успехом, Уайльд написал в 1894 году пьесы «Идеальный муж» и «Флорентийская трагедия» и начал «Святую блудницу» и «Как важно быть серьезным». Кроме того, он опубликовал поэму «Сфинкс». Пьесы Уайльда, при всем их внешнем блеске и остроумии, ставили серьезные проблемы отношения человека с обществом, о ханжеской общественной морали, которая стесняет развитие индивидуальности и проявления искренних человеческих чувств.

В 1895 году на вершине своей литературной славы Уайльд был подвергнут судебному преследованию за гомосексуализм и был осужден на два года. Не вдаваясь в подробности судебного процесса, можно сказать только, что для Уайльда гомосексуализм был первоначально одной из форм эпатажа общества, демонстративным нарушением общественной морали. Гомосексуализм в Англии был до известной степени общественной проблемой, поскольку дети представителей высших слоев общества обучались в закрытых учебных заведениях, что толкало подрастающих юношей на поиски сексуальных партнеров в своей среде. Но Уайльд вынес сор из избы, неоднократно намекая на гомосексуализм в своих про-

изведениях и к концу своей жизни открыто демонстрируя его в обществе. Этого общество ему не простило.

Пребывание в тюрьме сломало Уайльда как личность и писателя. Правда, в тюрьме он написал свою знаменитую исповедь «De Profundis» (в качестве названия взяты первые слова покаянного псалма «Из глубины взываю к Тебе, Господи...»), а выйдя на свободу – поэму «Баллада Рэдингской тюрьмы». Но это были его последние произведения. В 1900 году Уайльд умер. Таким образом, Оскар Уайльд потерпел поражение в борьбе с традициями английского общества, но в мировой культуре он остался знаковой фигурой и даже, на определенное время, стал властителем дум.

Следует сказать, что эстетизм в Англии боролся не просто с толпой тупых обывателей. Викторианская Англия отличалась в тот период в цивилизованном мире особым воинствующим ханжеством и борьбой за общественные приличия. В частности, в 1857 году был издан закон, запрещающий произведения, написанные с «единственной целью развратить молодежь». В мае 1888 года в парламенте был поставлен вопрос о «быстром распространении аморальной литературы в стране» и было решено принять меры против этого явления. В рамках этой кампании было возбуждено уголовное дело против известного издателя Г. Вицителли, специализировавшегося на выпуске переводов популярных французских романов, в частности произведений Золя, в результате чего он был приговорен к трем месяцам тюремного заключения. В качестве примера альтернативного эстетизму и широко распространенного в викторианском английском обществе конца XIX века взгляда на искусство можно привести цитату из книги популярного английского писателя-моралиста Самуэля Смайлса «Характер» (1871). «Музыка, живопись, танцы, – словом все изящные искусства являются источником наслаждения; и хотя они сами по себе не чувственны, но, тем не менее, они возбуждают чувственность и часто кроме этого ничего более не дают... Вообще сомнительно, оказало ли упражнение в изящных искусствах, обыкновенно способствующее увеличению роскоши, такую большую пользу на пути человеческого прогресса, как это многие думают. Очень вероятно даже, что исключительное развитие таких искусств мо-

жет привести скорее к изнеженности характера, чем к его укреплению, ибо делает его более доступным для чувственных соблазнов <...> Изящные искусства процветали в эпоху падения нации, служа богатству в его стремлении к роскоши. Недаром расцвет изящного искусства и пик низкого разврата в Греции, как и в Риме, совпали по времени»¹.

Эстетизм в английском обществе, а также и в других странах воспринимался в целом негативно, так как в глаза бросалась, прежде всего, внешняя, поверхностная сторона эстетизма, тот эпатаж, которым особенно увлекались эпигоны эстетизма. Да и для самого Уайльда мысли о «высшей этике» и творческом начале эстетизма были его внутренним делом, а на публике он продолжал вести себя достаточно вызывающе. Поэтому эстетизм, влияние которого продолжалось и в начале XX века, имел негативную оценку не только у добропорядочных буржуа, но и у ряда серьезных мыслителей. В частности, Н. Бердяев в работе «О рабстве и свободе человека» выделял, в том числе, и «рабство эстетическое»: «Прельщение и рабство эстетическое... не захватывает слишком широких масс человечества, оно обнаруживается, главным образом, среди культурной элиты. Есть люди, живущие под чарами красоты и искусства. Это может быть <...> оригинально, а может быть результатом подражания и моды. <...> В некоторые эпохи является эстетическая мода. <...> Тип эстета есть тип человека пассивного, наслаждающегося пассивностью, живущего отражениями, это – потребитель, а не творец. <...> Эстетическое прельщение означает как раз, что все превращено в объект созерцания, что активность субъекта отсутствует. <...> Нельзя было бы даже сказать, что эстет живет восприятием красоты и вызванными красотой волнениями; он часто бывает равнодушным к подлинной, наиреальнейшей красоте и живет обманными образами красоты, эстетическими иллюзиями. Прельщение и рабство эстетическое неотвратимо влечет за собой равнодушие к истине, и это есть самый ужасный результат»².

Подведем некоторые итоги. Оскар Уайльд был одним из лидеров эстетического движения в Англии в конце XIX века. Многие его высказывания закладыва-

¹ Смайлс С. Характер. М.: Терра. 1997. Т. 1. С. 239–240.

² Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. М.: Астрель, 2010. С. 279–281.

ли основу программы эстетизма. Но в то же время можно сказать, что идеи эстетизма не были абсолютно новыми. В той или иной степени они были присущи человеческому мышлению со времен античности. Если ограничиться XIX веком, то идеи эстетизма отчасти присутствуют у романтиков начала столетия, потом они, как уже было сказано, переживают свой подъем в конце века, но и в середине XIX века, во времена господства позитивизма и реализма, идеи эстетизма интересовали отдельных представителей как философской, так и художественной мысли. В частности, можно указать на работы С. Кьеркегора, предшественника экзистенциализма, достаточно одиноко стоящего в философской мысли середины XIX века. В своей работе «Или-или» (1843) он начал формулировать учение о трех стадиях человеческого существования – эстетической, этической и религиозной. Первичная, эстетическая стадия основана на чувственном восприятии жизни. Эстетическое мировоззрение человека ведет его к погоне за чувственными наслаждениями, поэтому человек живет по принципу *carpe diem, carpe horam* (лови день, лови час), беря от данного мгновения все, что можно взять. Характерная черта эстетического мировоззрения – отношение ко времени. Для такого мировоззрения главное – это преходящее мгновение. Смена наслаждений, их разнообразие – непременное условие чувственного образа жизни. Повторяемость, однообразие губительны для него. Именно они разлагают эстетическое мироощущение. Повторяемость притупляет остроту восприятия, ведет к неудовлетворенности и разочарованию. На эстетической стадии человек не владеет собой, страсти владеют им. В то же время эстетическая личность не имеет достаточно воли, чтобы стать хозяином собственной жизни. Рефлексия, скепсис – неизбежные плоды, вырастающие по мере созревания эстетической стадии, которая неминуемо завершается тоской и безнадежностью. Тогда эстетическая личность, если не произойдет ее полный распад, может перейти на этическую стадию, где нормой поведения является не непосредственное влечение, а сознательный выбор, обусловленный чувством долга. Таким образом, Кьеркегор дал достаточно полную характеристику эстетического мировоззрения, которое было составной частью культуры декаданса.

Из эстетизма логически вытекает «индивидуализм», который также проповедовал Уайльд. Для получения эстетического наслаждения человеку не нужно общение с другими людьми, он замкнут на свои индивидуальные ощущения, в то время как этика предполагает общественные отношения, поскольку этические категории дают оценку поведения человека по отношению к другим людям. Идея индивидуализма занимает важное место в творчестве Уайльда. С одной стороны, индивидуализм противопоставляется моральным нормам буржуазного общества, требованиям «быть как все». Как уже говорилось выше, Уайльд даже трактовал альтернативный капитализму социализм, как высшее проявление индивидуализма. Но с другой стороны индивидуализм превращается у Уайльда в «дендизм».

Дендизм можно трактовать как некий утонченный индивидуализм, противопоставление себя обществу (как правило, высшему обществу) в одежде и манере поведения. Как пишет современный бельгийский исследователь философии искусства Д. Шиффер в своей работе «Философия дендизма»: «Первым, кто ощутил необходимость заполнить... философскую пустоту вокруг понятия дендизма, был денди среди денди – Оскар Уайльд»¹. Денди – это супериндивидуалист, «антиномист от рождения», по словам Уайльда, считающий себя выше общества и оттого вечно скучающий и неудовлетворенный своей жизнью в подобном окружении. В своем публицистическом сочинении «Упадок лжи» Уайльд выводит некое общество «Усталых гедонистов», клуб денди, законом которого является требование «казаться усталым от общения друг с другом». Образ денди появился еще в период романтизма начала XIX века в Англии и распространился по всей Европе, в частности в русской литературе с дендизмом ассоциируются образы Онегина и Печорина. Дендизм продолжал присутствовать отчасти в европейской культурной традиции в середине XIX века и приобрел большую популярность во второй половине века, в период декаданса во всех странах Европы.

Таким образом, можно сказать, что в Англии эстетизм как новая философия в среде людей искусства и близких к ним высших слоев общества зарождается в конце 1870-х годов. Ключевой проблемой, вызвавшей оживленную дискуссию,

¹ Шиффер Д. С. Философия дендизма. Эстетика души и тела. М.: Издательство гуманитарная литература, 2011. С. 23.

стала сущность и назначение искусства. Обсуждение вызвал лозунг «искусство для искусства», выдвинутый Т. Готье в предисловии к его раннему роману «Мадемуазель де Мопен» (1835). Готье утверждал, что искусство по своей природе бесполезно, аморально и неестественно. Эстеты конца XIX века взяли эти идеи на вооружение. Отсюда делались выводы о том, что эстетика не связана с этикой, красота выше морали, искусство выше реальности. Реальность сама по себе не имеет художественной ценности, пока искусство не одухотворит ее. «Жизнь подражает искусству, – писал Уайльд, – намного больше, чем искусство – жизни».¹ Действительность приобретает эстетическую ценность только через личность автора. Отсюда возникает культ красоты как окружающей человека среды, так и самого индивида, стремление превратить жизнь человека в предмет искусства. Такой позиции придерживался не только Уайльд. Против натурализма в искусстве, требующего только фотографически отражать реальность, выступали на рубеже 1880–90-х годов такие английские писатели как Г. Джеймс, Р. Стивенсон и У. Моррис (бывший последним из прерафаэлитов и предшественником модерна). В письме к Моррису Уайльд писал: «Я всегда знал, что все помыслы Ваши направлены на сотворение красоты: ничто другое не волнует вас; все то, что вы делаете, – «чистое» искусство, результатом которого является красота»².

Как уже говорилось выше, в период формирования эстетических взглядов Уайльда в Англии шла дискуссия между ведущими искусствоведами Рескиным и Пейтером. Рескин выступал против нарождающегося эстетизма, утверждая, что он сводит искусство до «щекотания и овеивания спящей души», что эстетизм свидетельствует о моральной ущербности его сторонников. Пейтер занимал противоположную позицию, но выражал свои взгляды достаточно осторожно. Уайльд пошел существенно дальше Пейтера. В начале 1880-х эстетизм в Англии стал уже заметен настолько, что вызвал ответную реакцию общества, которое выражалось пока в высмеивании эстетов в журналах и на театральных подмостках. В свою очередь это только подогрело движение эстетизма, одной из задач которого был эпатаж общества с целью высмеивания мещанских добродетелей и пробуждения

¹ Цит. по: Акимова О. В. Этика и эстетика Оскара Уайльда. СПб.: Алетейя, 2008. С. 85.

² Цит по: там же. С. 105.

новых оригинальных идей в искусстве и в жизни. В статье «Критик как художник» Уайльд писал: «То, что обозначили как Грех, есть существенный элемент прогресса. Без него мир начал бы загнивать, дряхлеть, обесцвечиваться. Пробуждая любопытство, Грех обогащает человеческий опыт»¹. Французский исследователь творчества Уайльда Р. Мерль комментирует эту мысль следующим образом: «Это осознание есть, прежде всего, крик бунта, т.е. гордыни. Это прыжок человека, который, спотыкаясь от беспредельной социальной скудости, признает, что на взгляд людей его желание – это преступление, но все-таки непоколебимо упорствует в нем. Знакомясь с Уайльдом, мы понимаем, насколько эта позиция совратила его воображение: она была чудесно драматичной. Путь страдания Прометея на скале или Сатаны во тьме обладал, на взгляд Уайльда, несравненным очарованием. По его мнению, судьба героя или сверхчеловека заключалась в том, чтобы говорить нет богам и людям, отделять себя от них, провоцировать их ненависть»².

В начале 1880-х годов Уайльд уже принимает эстафету у Пейтера в деле формирования теоретической базы эстетизма в Англии. Так, в предисловии к сборнику стихов Р. Рода «Лепесток розы, лист яблони» вышедшему в ноябре 1882 года, он, по сути, формулирует программу движения, названного им «современной романтической школой». В ней он уже дистанцируется от Рескина и прерафаэлитов. Целями движения он объявляет совершенство формы и полноту самовыражения. Новая поэзия, по его мнению, не должна ставить ни интеллектуальных, ни метафизических, ни дидактических задач. Идеям новые поэты, от лица которых выступал Уайльд, предпочитают впечатления, типам – исключения, темам – ситуации. В то же время Уайльд меняет свое отношение к лозунгу «искусство для искусства». Он утверждает, что эта концепция «дает не конечную цель искусства, а всего лишь формулу творчества», в то время как побудительные мотивы художника могут быть иными. И, наконец, как отмечалось выше, в 80-е годы эстетизм Уайльда несколько меняет свой эмоциональный характер – к солнечному эллинизму добавляется декаданс, «цветы зла», «цветы страдания». Эта мысль хорошо

¹ Цит. по: Ковалева О. В. Уайльд и стиль модерн. М.: УРСС, 2004 С. 37.

² Цит. по: Шиффер Д. С. Философия дендизма. Эстетика души и тела. М.: Издательство гуманитарная литература, 2011. С. 278.

выражена в его тюремной исповеди «De profundis»: «Мы – паяцы страдания. Мы – клоуны с разбитыми сердцами. Мы для того и созданы, чтобы над нами потешались»¹. Дальнейший пересмотр эстетизма происходит у Уайльда в 1890-е гг. – он уже допускает в эстетике существование «высшей этики», в которой наряду со свободой творчества и самовыражением личности присутствует сострадание. В своем программном произведении «Портрет Дориана Грея» Уайльд по сути осуждает прежний эстетизм, показывает его опасность, показывает трагедию эстетизма. В последующих эссе «Критик как художник» и «Душа человека при социализме» Уайльд формулирует программу обновленного эстетизма, согласно которой, творя красоту, искусство бросает миру упрек в его несовершенстве, но, двигаясь к самосовершенствованию, художник побуждает к тому же и мир.

Подводя итоги, можно сказать, что в Англии движение, аналогичное французскому декадансу, получило название эстетизм. Первоначально оно зародилось самостоятельно и ему предшествовало в 1850–1880 годах творчество прерафаэлитов и Суинберна. Лидером английского эстетизма был О. Уайльд, творчество которого пришлось на 1880 – первую половину 1890-х годов и выразилось как в поэзии, так и в прозе и драматургии. С одной стороны, в 1880-е годы творчество Уайльда получило «прививку французского декаданса», но с другой стороны английский эстетизм имел и свои особенности. Общим для французского декаданса и английского эстетизма было культивирование индивидуализма, переходящего в дендизм, и следование лозунгу «искусство для искусства». С другой стороны, английским декадантам приходилось выдерживать большее давление со стороны ханжеской, викторианской морали, которой они пытались противопоставить эпатаж, как в своем творчестве, так и в поведении, за что Уайльд был даже осужден и попал в тюрьму. Кроме того, английский эстетизм отличался от французского декаданса попыткой создать теоретическое обобщение своих идей, создать философию своего мировоззрения. Здесь Уайльд опирался на предшествующие ему культурологические сочинения Рескина и Пейтера и сам достаточно серьезно занимался публицистикой. Наряду с Уайльдом еще одной знаковой фигурой анг-

¹ Уайльд О. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука классика, 2010. С. 834.

лийского декаданса был О. Бердслей, который известен, прежде всего, своими графическими произведениями, но который был также поэтом и драматургом. Однако поскольку его творчество получило наибольшую известность в области изобразительного искусства, более подробно о Бердслее будет сказано в четвертой главе.

2.3. Символизм как проявление декаданса в России конца XIX – начала XX веков.

Символизм, возникший в российской литературе в конце XIX века, не был продолжением французского символизма, хотя творчество европейских декадентов было известно в России, «... до широкой русской публики в начале девяностых годов прошлого века [XIX – И. П.], – писала английская исследовательница русского символизма А. Пайман, – дошли первые слухи о декадентстве – недомогании европейской культуры, подготовившем почву для символизма»¹. В целом, по нашему мнению, российский символизм был проявлением общеевропейского декаданса в культуре этого времени.

Символизм в России был не только литературным направлением, он выражал общественное настроение, пришедшее на смену позитивизму в философии и народническим настроениям большинства российской интеллигенции 1880-х годов. Один из российских символистов Эллис (Л. Л. Кобылинский) так оценивал роль символизма в смене приоритетов русского искусства: «Мы – символисты – являемся якобинцами в русской литературе. Аристократический якобинизм – основной дух, например, журнала «Весы». Террористическими ударами по головам мы освободили русскую поэзию и литературу от опутывающих ее всяких оков и о полного погружения в тину бытового маразма. ... именно мы, символисты, и открыли дорогу прихода к нам Европы – появлению у нас Ибсена, Бодлера, Ницше, Верлена, Малларме, Э. По, Уитмена, д'Аннунцио, Гамсуна, Верхарна, Роденбаха, Стриндберга, Метерлинка и множества других. ... Без нас, московских и петербургских символистов, вы по сей день считали бы, что Альбовы, Мачтеты,

¹ Пайман А. История русского символизма. М.: Республика, 1998. С. 8.

Потапенки, Щепкины – Куперники, Боборыкины, романы “Нивы” и особенно сборники “Знания” есть великая литература. Мы открыли вам глаза на величие Врубеля и прочистили уши, чтобы вы поняли музыку Скрябина. Без этого вы по-прежнему считали бы гениальными художниками К. Маковского и Ярошенко и шедевром – умилительную картиночку “Не ждали” <...> Мы объявили искусство свободным от всех оков, от идеи пользы, от всех морализующих запрещений. Для искусства нет ничего запретного, оно абсолютно свободно, оно может заниматься решительно всем, что его интересует, – и адом, и раем, и в довершение к этой свободе символисты принесли новые формы художественного творчества, поднимающее его на высокую ступень совершенства»¹.

Известный историк российской общественной мысли рубежа XIX –XX веков Иванов-Разумник писал, что «это было переходом части русской интеллигенции от «реалистического» к «романтическому» типу сознания»². В области философии на смену позитивизму, по мнению Иванова-Разумника, пришел мистический идеализм, предшественником которого был В. Соловьев. В то же время идеи «мистического идеализма» не захватили умы всей российской интеллигенции, так как «мистический идеализм являлся проявлением несвойственного широким кругам общества «романтического» миропонимания и, таким образом, неизбежно был обречен на замкнутое существование идейного аристократизма»³.

О декадансе российская общественность заговорила в конце 1890-х годов. В частности, в России сразу же после ее опубликования в 1892 году стала известна книга М. Нордау «Вырождение». Уже в январском номере 1883 года в журнале «Русское богатство» на нее дал отзыв известный народник и литературный критик Н. Михайловский, который соглашался с негативным мнением Нордау о декадентах. Но сразу же после своей рецензии на книгу Нордау он с удивлением обнаружил, что декадентство уже проникло в Россию. Речь шла об опубликованных лекциях Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», прочитанных им в Петербурге 7 и 14 декабря 1892 года.

¹ Валентинов Н. Два года с символистами. М.: XXI-Согласие, 2000. С. 262–264.

² Иванов-Разумник. История русской общественной мысли. М.: Терра, 1997. Т3. С. 181.

³ Там же. С. 207.

Михайловский считал своим долгом выступить против этого нездорового явления и в следующем номере «Русского богатства» опубликовал критическую рецензию, направленную против Мережковского, чем привлек к нему широкое общественное внимание. «Г. Мережковский насчитывает “три главных элемента нового (то есть символистского или декадентского) искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности”», – писал Н. Михайловский – но «он даже не хочет, чтобы расстилающийся перед ним красивый мираж превратился в настоящую действительность, где он <...> мог бы утолить жажду. Это мираж красив именно как мираж и, следовательно, представляет особую ценность для художника и пламенного поклонника красоты. Но он <...> даже не призывает к жизни в полном, глубоком значении этого слова»¹. Как известно, народническая интеллигенция считала, что в искусстве главное не форма, а содержание. В. Розанов, позже примкнувший к символистам, называл российских позитивистов «безрадостными устроителями человеческого счастья». Но, несмотря на сопротивление таких теоретиков народнического искусства, как Н. Михайловский и В. Стасов, появилась «сплоченная стая “молодых”, тесной гурьбой, с шумом и скандалом вошедшая в русскую литературу “конца века”. Они “эпатировали буржуа”, “эпатировали” литературного мещанина, они не испугались клички “декадентов”, вырожденцев, детей “fin de siècle’я”, и именно с них идет возрождение русской поэзии и небывалый расцвет ее к началу XX века»².

Лекции Мережковского можно считать точкой отсчета российского декаданса. Позднее, когда российские символисты стали теоретически оформлять свое мировоззрение (особенно этим увлекались символисты второго поколения В. Иванов и А. Белый), они указывали не только западные, но и отечественные корни своего движения. В области литературы они называли своими предшественниками Гоголя, Достоевского, Фета и особенно Тютчева. Строка Тютчева – «мысль изреченная есть ложь» стала лозунгом символистов, делая основной упор на подсознание и символическое, а не буквальное отражение действительности. В области философии они считали своим родоначальником В. Соловьева. Правда, сам

¹ Михайловский Н. К. Литературная критика и воспоминания. М.: Искусство, 1995. С. 359, 370–371.

² Иванов-Разумник. История русской общественной мысли. М.: Терра, 1997. Т3. С. 216.

Соловьев критически отзывался о первых публикациях российских символистов конца XIX века. Это напоминает отношение Бодлера к своим поклонникам и последователям.

Первым журналом, который стал публиковать символистов, был «Северный вестник», хотя он не был чисто символистским изданием. Его литературный редактор Аким Волынский сам не был символистом, но считал возможным поддержать новое направление «идеализма в искусстве». В этом журнале публиковали как Минского, Мережковского, Гиппиус, Сологуба и Бальмонта, так и переводы Метерлинка, Верлена и Д'Аннунцио. (Минский и Фофанов были одними из ранних, но не самыми значительными представителями российского символизма). Реальным лидером петербургской группы символистов стал Д. Мережковский, музой и соратницей которого была З. Гиппиус, называемая «декадентской мадонной». Мережковский считал себя пророком новой культуры, но его творчество в поэзии и прозе было скорее рассудочным, ему не хватало вдохновения. Так же «Мережковский искал веры, религиозного опыта, но сознавал, что в молитве ему не хватает той же самой «силы», что и в поэзии»¹. Его настоящим призванием была литературная критика и его даже называли «король цитат».

Еще одним из петербургских символистов первого поколения был Ф. Терников, писавший под псевдонимом Сологуб. Стихи он начал писать еще в провинции, но после переезда в Петербург сразу выделил Минского, Мережковского и Гиппиус, как писателей, близких ему по духу, и примкнул к их группе. «Подобно Минскому, который оказал на него большое влияние в первые годы жизни в Санкт-Петербурге... Сологуб подпал под обаяние Шопенгауэра. Собственно говоря, его поэзия в значительной мере представляет собой мифологизацию созданной немецким философом концепции мира»². Помимо собственных стихов и прозы Сологуб переводил французскую поэзию, особенно увлекаясь Верленом, которого он начал переводить еще в 1892 году.

И наконец, последним крупным представителем петербургских символистов первого поколения был К. Бальмонт. В то же время с 1894 года он был тесно

¹ Пайман А. История русского символизма. М.: Республика, 1998. С. 36.

² Там же. С. 50.

связан с лидером московских символистов В. Брюсовым. Первый широко известный поэтический сборник Бальмонта «Под северным небом» вышел в 1894 году. Сам Бальмонт не искал дружбы с символистами, но вскоре был вовлечен в их лагерь как «чистый поэт» и играл там довольно значительную роль. В юности он увлекался немецкими романтиками, затем обратился к англичанам, прежде всего к У. Блейку и П. Б. Шелли, а также большое впечатление на него произвел Э. По. В изобразительном искусстве его любимым художником был Эль Греко. Главной темой первых трех сборников Бальмонта была бренность вечно обновляющейся жизни. Несмотря на его богатую литературную эрудицию, стихи Бальмонта не были вторичны. В отличие от стихов Мережковского и Гиппиус, которых упрекали в сухости и «умственности», творчество Бальмонта представляло свободный полет фантазии и имело более широкую популярность.

В. Брюсов был на шесть лет моложе Бальмонта. К моменту их первой встречи Брюсов опубликовал два сборника «Русские символисты», претендуя на роль лидера нового литературного движения, но всерьез его еще никто не принимал и поэтому, встреча с Бальмонтом была для Брюсова подарком судьбы, поскольку тот ввел его в кружок петербургских символистов. В своих мемуарах З. Гиппиус вспоминала о своей первой встрече с Брюсовым: «Сдержанность и вежливость его нравились, – точно и не «московский декадент»! <...> Поз он тогда никаких не принимал, ни наполеоновских, ни демонических»¹. О зарождении символизма и роли в нем Брюсова Гиппиус писала так: «Декадентство, символизм..., принцип «чистого искусства», тяга к европеизму, наконец – все это было неизбежной революцией против многолетнего царствования наследников Белинского и Писарева. <...> Ломались старые рамки. Много при этом было и уродливого, и ненужного, – но и неожиданного.<...> Все зависело от личных способностей и упорства. Вот этого и работоспособности, при громадной сметке, у Брюсова оказалось очень много. Он по праву занял видное место в новом литературном течении»². Чтобы привлечь к себе внимание, молодой Брюсов экспериментировал с рифмами, размерами и шокирующими темами. Широко известным стало его

¹ Гиппиус З. Живые лица. СПб.: Азбука классика, 2004. С. 66.

² Там же. С. 67–68.

эпатажное стихотворение, состоящее из одной строчки: «О, закрой свои бледные ноги!» Но следует признать, что поэзия Брюсова была хоть и виртуозной, но скорее рассудочной.

Окончательное становление символизма в России произошло в 1895 г. В этом году вышел, изданный П. Перцовым, сборник «Молодая поэзия». В «Северном вестнике» были напечатаны роман Мережковского «Отверженный» и роман Сологуба «Тяжелые сны». В 1894–1895 годах выходили стихи Мережковского, в которых он, под влиянием Ницше, призывал к варварскому дионисизму и «новой красоте». В 1896 году стала окончательно оформляться теория символизма в публицистических сборниках Перцова «Философские течения в русской поэзии» и Волынского «Русские критики». На рубеже веков в Петербурге стал выходить журнал «Мир искусства» (1899), полностью посвященный пропаганде творчества русских символистов, а в Москве появилось ориентирующееся на символистов издательство «Скорпион» (1899), которое с 1901 по 1905 год издавало «декадентский» альманах «Северные цветы».

История создания журнала «Мир искусств» достаточно известна, но в основном деятельностью «мирискусстников» в области живописи, и затем организацией Дягилевым знаменитых Русских сезонов в Париже. Здесь же будет рассмотрена литературная деятельность журнала. Некоторых «мирискусстников» всерьез заинтересовала литературная и мировоззренческая деятельность символистов. А. Бенуа и Д. Filosofov независимо друг от друга обратились с предложением сотрудничества к Мережковскому и Гиппиус. Таким образом, в группу «Мир искусства» вошли Мережковский, Гиппиус, Сологуб, Минский, а также Перцов и его «новейшее открытие» В. Розанов. Для Мережковского это было очень кстати, так как он поссорился в это время с Волынским и журнал «Северный вестник» оказался для него закрыт. Таким образом, в журнале «Мир искусств» появилась отдельная литературная редакция во главе с Filosofovым. В первой же программной статье редакция объявила войну реалистам-народникам.

Однако вскоре между литературной и художественной редакциями «Мира искусств» начались нарастающие расхождения. Дело в том, что Мережковский

стал разочаровываться в дионисийских идеях Ницше и начал все больше увлекаться религиозной философией, что нашло понимание у Философова. Известный публицист Иванов-Разумник так писал об этом переходе части декадентства к новой теме: «Не дождавшись спасения “из бездны”, оно стало чаять его “свыше” – и отсюда такой резкий, казалось бы переход... к религиозным исканиям, к “неохристианству”»¹. Дягилев же и Бенуа этих идей не разделяли. В итоге в 1904 году журнал прекратил свое существование, как из-за недостатка финансирования, так и из-за внутренних разногласий. На смену ему пришел журнал «Весы» (1904–1909), литературный орган издательства «Скорпион». Главным организатором «Весов» стал Брюсов, который таким образом на этом этапе развития русского символизма стал фактически его лидером.

Религиозные поиски Мережковского и его соратников проявились как в художественной сфере (в трилогии «Христос и Антихрист» (1896–1905)), так и в создании «Религиозно – философских собраний» (1901–1903) и журнала «Новый путь» (1903–1904). Как писал один из символистов Г. Чулков: «Декадентские “сенакли” и “тайные общины” под напором внешних событий должны были утратить свои замкнутый <...> характер. Мережковские первые возжаждали общности»². Чулков различал «символистов – идеалистов», которых он называл декадентами, так как они были индивидуалистами и жили в своем воображаемом мире, и «символистов – реалистов», которые хотели быть объединены с людьми единой религиозной идеей. Чулков считал религиозные поиски вторым этапом в развитии русского символизма, который отличался этим от символизма западноевропейского. Группа Мережковского и Гиппиус пыталась найти контакты и с представителями православной церкви, но они не увенчались успехом, т. к. идеи «Религиозно – философских собраний» не всегда соответствовали канонам официальной церкви.

Хотя «Новый путь» был создан до известной степени как альтернатива «Миру искусств» и концентрировался преимущественно на религиозно-философской тематике, в нем публиковались и художественные произведения, в

¹ Иванов-Разумник. История русской общественной мысли. М.: Терра. 1997. Т3. С. 224.

² Чулков Г. Валтасарово царство. М.: Республика, 1998. С. 492.

частности, в нем дебютировали символисты второго поколения А. Блок и В. Иванов. Религиозной философией среди символистов занимались также В. Розанов, которого Мережковский назвал «русским Ницше», и Л. Шестов. Последний, по сути, только отчасти примыкал к символистам. В отличие от них Шестов был слишком абстрактен и не создавал мифов. В наибольшей степени его идеи отражались в названии книги «Апофеоз беспочвенности».

Одной из задач редакции «Весов» стало поощрение молодых авторов, некоторые из которых составили второе поколение российских символистов. Одним из них стал А. Белый, который с самого начала состоял в редколлегии журнала. Другим, хотя и не слишком молодым, сотрудником «Весов» стал В. Иванов, с которым Брюсов познакомился в апреле 1903 года в Париже. Там Иванов прочитал лекцию о Дионисе в «Ecole Russe» – «Русской высшей школе общественных наук», которая была организована известным российским ученым М. Ковалевским в 1901 г. для свободного изложения российскими учеными своих взглядов, но под давлением царского правительства прекратила свое существование в 1905 году. Другими начинающими поэтами-символистами, привлеченными к сотрудничеству в журнале «Весы», были Ю. Балтрушайтис и М. Волошин. И наконец, ко второму поколению символистов принадлежал А. Блок.

Есть мнение, что первое поколение российских символистов испытало на себе влияние французской поэзии, от Бодлера до символистов, а второе в большей степени находилось под влиянием немецких романтиков. Конечно, в обоих случаях, влияние не было таким однозначным, но рациональное зерно в этом утверждении есть. Еще одним отличием между двумя поколениями символистов было отношение к философии В. Соловьева – если первое поколение его вежливо признавало, что второе поколение попыталось использовать его идеи. В частности, от его философии шла идея «теургии», согласно которой искусство способно заменить религию и изменить жизнь. Идея теургии (от греческого *theourgia* – богоделание) была заимствована из философии неоплатонизма и предполагала эсхатологический активизм – преображение мира и человека. Мир должен пройти через разрушение и возродиться в новом качестве. «Соединение вершин символизма,

как искусства с мистикой, Владимир Соловьев определял особым термином. Термин этот – теургия... Мудрость Ницше на более углубленной, сравнительно с трагизмом, стадии понимания можно определить как стремление к теургии» – писал В. Иванов¹. Таким образом, другим источником мировоззрения символистов второго поколения была философия Ницше и в первую очередь его идея о двух противоположных началах в искусстве – аполлонического (дневного, объективного, рационального и гармоничного) и дионисийского (ночного, субъективного, иррационального и экстатического). «Младшие символисты [особенно Иванов и Белый – И. П.] стремились создать в жизни и в книгах некую грандиозную схему, которая позволяла бы выражать невыразимое»².

Ключевыми фигурами второго поколения российских символистов были Иванов, Белый и Блок. В. Иванов был на четырнадцать лет старше Блока. Он вошел в литературу, уже будучи известным ученым, владеющим многими языками. Он стал одним из главных теоретиков русского символизма, его знаменитые «среды» в «башне» (так называли квартиру Иванова в Петербурге) собирали у себя всю литературную элиту. Кружок Иванова до известной степени противопоставлялся кружку Мережковского. Если Мережковский пытался создать «новое христианство», то Иванов обращался идеям язычества, дионисийства. Молодой Пришвин был вхож в среду символистов. И когда Ремизов привел его к В. Иванову «первые слова того были: “Какая у вас платформа – христианская или языческая”»³.

«Кроме известных и открытых для всех «сред», на «Башне» устраивались и более интимные сборища, например, «вечера Гафиза». В них участвовали сами хозяева дома, М. Кузмин, К. Сомов, Л. Бакст, С. Ауслендер, С. Городецкий, В. Нувель, первое время приходил Н. Бердяев с женой. Участники «вечеров» облачались в «восточные» одежды и располагались в «пиршественном зале», убранном в «восточном» духе. У каждого было свое прозвище, взятое из античности или из мифов «востока»: Кузмин звался Антиномом, Сомов – Аладдином, Иванов –

¹ Литературные манифесты. М.: Аграф. 2001. С. 73.

² Пайман А. История русского символизма. М.: Республика. 1998. С. 173.

³ Пришвин М. М. Дневники. М.: Правда. 1990. С. 51.

Гиперионом (имя героя романа Гельдерлина), Зиновьева-Аннибал – Диотимой (имя героини того же романа и в то же время – из «Пира» Платона)¹. Городецкий называл эти сборища «Парнасом бесноватых».

А. Белый (Б. Бугаев) «ворвался» в сообщество символистов в 1902 году, опубликовав оригинальное произведение «Симфония (2-я драматическая)», которое было написано ритмической прозой и построено в соответствии с музыкальными принципами (крещендо, диминуэндо, контрапункт и лейтмотивы). Он ослепил Брюсова и Мережковского своей эрудицией и оригинальностью. В 1903 году он с отличием закончил факультет естественных наук и попытался применить эти знания для философии символизма. В этом же году он начал публиковаться как литератор, сотрудничать с издательством «Скорпион» и подружился с Мережковским и Блоком. Белый увлекался последовательно буддизмом, Шопенгауэром и Ницше, французскими поэтами от Бодлера до Малларме, Гюисмансом и Уайльдом, в живописи он восхищался творчеством прерафаэлитов, Штука и Беклина, переключившись затем на художников «Мира искусства».

А. Блок начал свое творчество примерно в это же время. В 1901 году мать подарила ему книгу стихов В. Соловьева, в которой он нашел отражение многих своих мыслей и в частности тему Вечной Женственности. Эта тема проявилась в его «Стихах о Прекрасной Даме» (1901–1902). Весной 1902 года Блок разыскал в Мережковских и вошел в круг петербургских символистов. Правда, в отличие от Белого, который все больше сближался с Мережковским и Гиппиус, Блок затем стал дистанцироваться от них, не желая пускать их в свой внутренний мир.

Тем не менее, в первые годы XX века лидером и организатором символистского направления в России благодаря своей энергии стал В. Брюсов. Он возглавлял редакцию издательства «Скорпион» и журнала «Весы» и курировал новое поколение символистов. Правда, он не обладал дягилевской интуицией к новым талантам. Так, например, он долго не признавал Блока и Анненского, отказался принять для публикации в «Скорпионе» роман Сологуба «Мелкий бес», обозвал молодого Ремизова графоманом и т.п. В то же время он поощрял Белого, Иванова

¹ Муравьев И. А. Век модерна. СПб.: Пушкинский фонд, 2004. Т. 1. С. 247–248.

и следовавших за ними более молодых поэтов Городецкого, Кузмина, Садовского, Гумилева и Ходасевича. В помещении журнала «Весы» висел большой портрет Ницше. Атмосфера в редакции «Весов» отличалась от непринужденных отношений «Мира искусства», ни вина, ни чая не полагалось, не было ни шуток, ни смеха. Если сотрудникам журнала хотелось подкрепиться, они отправлялись в кафе «Грек» на Тверском бульваре, но и там их находил Брюсов «с записной своей книжечкой и с карандашиком, организуя молодых поэтов..., уча и журия»¹.

Годы русско-японской войны и первой русской революции 1905 года внесли сумятицу в движение символистов по многим направлениям. С одной стороны, политические события раскололи уютный воображаемый мир символистов и многие из них попытались высказать свое мнение о реальной жизни в России. Ради этого В. Иванов вернулся из своего женевского убежища в Россию и Брюсов привлек его к сотрудничеству в журнале «Весы». Таким образом, вначале Иванов примкнул к московской школе символистов. Сам Брюсов первым среди символистов обратился в своих стихах к гражданской тематике. За ним Белый также попытался «потонуть в народной душе». Мережковский, Гиппиус и Философов тоже заинтересовались политикой и общественной деятельностью, хотя Блок считал это стремление чуждым истинному символизму. Мережковский мечтал соединить революционное движение в России с «новым религиозным сознанием». Интерес Мережковских и Философова к политике привел к тому, что в их окружении появились новые люди – «мистический анархист» Г. Чулков, который даже стал секретарем редакции «Нового пути», а также бывшие марксисты Н. Бердяев, Н. Лосский, С. Франк, С. Аскольдов и С. Булгаков. Правда, вскоре выяснилось, что новые союзники не разделяют мечты Мережковского о создании в России некоей «теократии». Они выдвигали свои собственные идеи и даже в начале 1905 года преобразовали журнал «Новый путь» в «Вопросы жизни», в котором Мережковские почувствовали себя менее уютно.

Среди самих символистов отношение к 9 января 1905 года стало одной из причин начала расхождения между старшими, менее революционными символи-

¹ Белый А. Начало века. М.-Л.: ГИХЛ, 1993. С. 145.

стами с одной стороны, и Ивановым, Блоком и Белым – с другой. Последние считали, что именно России суждено взорвать строй, который Белым рассматривался как «мировая машина, проглатывающая всякую личность». Мережковский же все дальше уходил в сторону религиозных исканий. Он пытался наладить контакты с сектантами, организовать дискуссии с представителями русской православной церкви. Однако после октябрьского манифеста 1905 года, даровавшего свободу политической деятельности, старшее поколение символистов со своими идеями оказалось на обочине разнообразных политических течений, сформировавшихся в России.

С другой стороны, начавшиеся расхождения между символистами имели личный характер. Во-первых, Брюсов, всегда отличавшийся амбициозностью, пытался перехватить у Мережковского лидерство в движении символистов. Во-вторых, молодое поколение символистов уже достаточно окрепло и хотело говорить собственным голосом, что в свою очередь умаляло в их глазах авторитет старшего поколения. Блок и Белый стали уже достаточно известными в русской литературе, а Иванов в своей «башне» стал претендовать на роль учителя новых подрастающих литераторов, выдвигая вместо идеи «индивидуализма» старшего поколения символистов идею «соборности». «Вячеслав Иванов пытался соединить культ «страдающего Бога», вечно умирающего и воскрешающегося языческого Диониса – по его понятиям, носящего одно из имен Христа, с русской православной соборностью, тоже понимаемый им своеобразно»¹. Самостоятельной фигурой в литературе стала жена Иванова Л. Зиновьева-Аннибал, про которую даже говорили, что подлинно «дионисийский» дух исходит именно от нее, а не от ее мужа. В отличие от Религиозно-философских собраний, организованных Мережковским – Гиппиус, встречи в «башне» В. Иванова были оформлены в игровой и даже маскарадной форме, что соответствовало идее ухода от действительности. В то же время «неофициальность делала тематику [встреч – И. П.] более

¹ Муравьева И. А. Век модерна. СПб.: Пушкинский фонд, 2004. Т. 1. С. 237.

свободной ... импровизационность влекла за собой особый тон, невозможный для собраний иного типа»¹.

Кроме того, за пределами символизма стали появляться новые яркие писатели, также имевшие декадентские настроения. Большую популярность приобрел Л. Андреев, который «считался неореалистом, однако его произведения были свойственны истинно декадентское отвращение к рассудочному мышлению и сосредоточенность на темных, не вполне осознанных ужасах. ... Вячеслав Иванов ... указывал на прозу Андреева как на пример опасности, заключенной в применении символистского метода человеком, не разделяющим символистского мирозерцания»².

Кризис символизма, все больше нараставший после 1905 года, проявился, в том числе, и в определенной смене образов. Наступивший после революции 1905 г. период реакции в российском обществе снова породил у части интеллигенции желание уйти в некий вымышленный мир, но это уже была не тихая элегия ранних символистов, а более «пряная» тематика. Одну из тем обозначил новый журнал «Золотое руно», появившийся в Москве в конце 1905 года, в котором были заявлены претензии на «вечные ценности» «символичного» и «свободного» искусства. В первый же год своего существования журнал «Золотое руно» организовал конкурс на тему «Дьявол». «Но и “демонизм” и “магизм” были уже попыткой спасения из пустыни одинокого “я”, а сперва в этой пустыне декаденты хотели и жить и умереть»³. Другой новой темой российской литературы стала эротика, что было связано с цензурными послаблениями после октября 1905 г. Главным инициатором этой темы стал М. Арцибашев, чей на шумевший роман «Санин» был издан издательством «Скорпион». Арцибашев скорее принадлежал к направлению натурализма, но сама тема эротики в то время распространилась по всем направлениям русской литературы. В частности, у символистов образы Дьявола и Эроса слились с дионисийством, культивировавшимся Ивановым и Зиновьевой-Аннибал на встречах творческой интеллигенции в их «башне». Новой тематикой

¹ Богомолов Н. Символическое жизнетворчество как развлечение // Русская развлекательная культура Серебряного века. М.: Изд. дом ВШЭ, 2017. С. 25.

² Пайман А. История русского символизма. М.: Республика, 1998. С. 248.

³ Иванов-Разумник. История русской общественной мысли. М.: ТЕРРА, 1997. Т. 3. С. 218.

увлеклось даже старшее поколение символистов, о чем свидетельствовали романы Брюсова «Огненный ангел» и Сологуба «Мелкий бес».

Реакция на подобные явления в среде символистов была неоднозначной — если Белый в первом номере «Весов» за 1907 год с яростью обрушился на них, защищая прежний символизм, то Брюсов признавал, что символизм, как литературное течение себя исчерпал. Признаком завершения символизма, как литературного течения, были также попытки Иванова и Белого окончательно теоретически обосновать это понятие, что проявилось в их работах 1908–1910 годов. С ними в полемику вступил Брюсов, утверждавший, что символизм всегда стремился быть только искусством и подчинение его философии и религии было ошибкой. Эти попытки институционализировать символизм напоминают «осень Средневековья», когда были окончательно прописаны правила поведения на рыцарских турнирах и манеры куртуазной любви, что тоже было началом их конца. Иванов-Разумник так писал о конце символизма: «Он заблудился и погиб в тупике вульгарного эстетства, омещанившейся мистики, духовного стилизаторства»¹.

Символом перехода от символизма и декаданса к новым настроениям в российской культуре стало создание в сентябре 1909 года издательства «Мусагет», а в октябре этого же года журнала «Аполлон», что означало отказ от «дионисийского» искусства в пользу «аполлонического». В редакционной статье первого номера «Аполлона» провозглашалось: «"Аполлон" хотел бы назвать своим только строгое искание красоты, только свободное, стройное и ясное, только сильное и жизненное искусство за пределами болезненного распада духа и лженоваторства»². В 1910 году на смену символизму приходит акмеизм, во главе которого стал Н. Гумилев. (В изобразительном искусстве акмеизму соответствовал неоклассицизм). Манифестом акмеизма считается статья М. Кузмина «О прекрасной ясности». Признавая свое поражение, Иванов в этом же году прочитал доклад «Заветы символизма». Тем не менее, многие символисты критически восприняли новую поэтическую школу. «Гумилев как-то сказал Ахматовой про символистов...: "Они

¹ Там же. С. 239.

² Муравьева И. А. Век модерна. СПб.: Пушкинский фонд, 2004. Т. 2. С. 159.

как дикари, которые съели своих родителей и с тревогой смотрят на детей»¹. Похожая ситуация была и во французской поэзии. Закат символизма, происходивший, правда, в 1890-е годы, характеризовался появлением поэтических произведений иного характера – в отличие от меланхолии декаданса они стали воспевать радости жизни, красоту природы и т.п. Во Франции появились такие поэтические направления как «натюризм», «гуманизм», неоклассическая «романская школа».

Вскоре параллельно с акмеизмом в российской литературе стал развиваться футуризм, которому в изобразительном искусстве соответствовал авангард. Акмеисты были против авангарда, чувствуя в то же время определенную преемственность с символизмом. О. Мандельштам писал: «Декаденты были еще христианские художники. Музыка тления была для них музыкой воскресения. <...> Со всем другое дело сознательное разрушение формы. Болезненный супрематизм. Отрицание лица явлений. Самоубийство по расчету, любопытства ради»².

Подводя итоги, можно сказать, что символизм в литературе России конца XIX – начала XX века был составной частью культуры декаданса наряду с философией (В. Розанов, Л. Шестов) и изобразительным искусством модерна (Ф. Шехтель, поздний В. Серов). Поскольку проблемы философии и изобразительного искусства декаданса будут рассмотрены в последующих главах, я ограничусь рассмотрением литературы декаданса, который в России получил свое выражение в символизме.

Декаданс, и в частности символизм, не был в России случайным явлением, т.к. Россия развивалась в контексте общеевропейской культуры. Так же как во всей Европе культура декаданса была порождением противоречивого времени переходной эпохи. Д. Мережковский писал: «... мы переживаем одно из самых тягостных и мрачных эпох умственной тревоги, блуждания, смятения, болезненно-страстных и все-таки бесплодных порывов к неизвестному будущему, если и не самые страшные, то, по крайней мере, самые томительные дни, какие когда-либо переживало человечество»³. Правда, в Россию декаданс пришел с некоторым от-

¹ Там же. С. 169.

² Цит. по: К. Букша Малевич. М.: Молодая гвардия, 2013, С. 124.

³ Мережковский Д. С. Эстетика и этика. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 251

ставанием, до России он дошел только в 1890-е годы. Таким образом, декаданс в России был закономерным этапом в развитии европейской культуры, хотя Михайловский, который вслед за Нордау считал декаданс признаком дряхлости и вырождения «старой» Европы, удивлялся явлениям декаданса в «молодой» российской нации.

Наблюдалось прямое влияние в России литературы западного декаданса. «Вот имена наиболее выдающихся символистов, декадентов, – писал К. Бальмонт, – <...> в Англии – Вильям Блэк, Шелли, Де-Куинси, Данте Россети, Теннисон, Суинберн, Оскар Уайльд; в Америке – величайший из символистов Эдгар По и гениальный певец личности Уольт Уитман; в Скандинавии – Герних Ибсен, Кнут Гамсун и Август Стринберг; в Германии – Фридрих Ницше и Гауптман; в Италии – Д’Аннунцио; в России – Тютчев, Фет, Случевский; в Бельгии – Метерлинк, Верхарн; во Франции – Бодлер, Вилье-де-Лиль-Адан, Гюисманс, Рембо. ... Надо назвать также Верлена и Малларме, но их слава так преувеличена, что о них даже неприятно упоминать»¹. Таким образом, российские символисты были очень хорошо знакомы с литературой декаданса в Западной Европе и Америке, но в то же время они не желали считать себя эпигонами и искали корни своего творчества также и в представителях «чистого искусства» российской поэзии середины XIX века (А. Фет, Ф. Тютчев и др.).

Так же, как и в Западной Европе, на культуру российского декаданса сначала оказала влияние философия Шопенгауэра. «Пессимистические интуиции раннего символизма в определенной степени инспирировались философией А. Шопенгауэра, чей труд «Мир как воля и представление» вышел в переводе А. Фета в 1881 году и затем выдержал три переиздания. Многим писателям «декадентского» поколения 1890-х оказались внутренне созвучны тезисы немецкого мыслителя» – писал известный исследователь русской литературы рубежа XIX–XX веков В. В. Полонский². Но поскольку декаданс пришел в Россию на рубеже XIX–XX веков, в большей степени, чем на Западе, российские символисты опирались на философию Ницше, чьи идеи стали распространяться в Европе преимущественно в нача-

¹ Литературные манифесты. М.: Аграф, 2001. С. 57.

² Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 58

ле XX века, взяв у него, прежде всего, идеи дионисийства. «В результате сложилась уникальная ситуация: нигде в мире, кроме России, элитарная философия Ницше не смогла завладеть умами столь широких слоев образованного и полубразованного общества»¹.

Российский символизм по всем своим основным признакам совпадал с декадансом Западной Европы. Российские символисты также хотели уйти от реальной жизни в некий вымышленный мир снов и мечтаний. «... все декадентство – область заглушенных полужвуков, утонченных полутонов, изоощренных полужугов, заощренных полужмыслей. И эта декадентская полужтонность («rien que la nuance!»), по завету их французского учителя и предшественника), эта их заощренность и изоощренность, все это – характерное, общее, объединяющее свойство этих детей «fin de siècle»я». <...> это был разрыв с живой жизнью, которая не ограничивает себя областью полужтеней и полужвуков. «Мне мило отвлеченное: им жизнь я создаю; я все уединенное, неявное люблю...» [З. Гиппиус – И. П.]»². В России, так же, как и на Западе, использовался термин «неоромантизм» для характеристики литературы декаданса. «В самом деле, то, что мы переживаем теперь в конце века, – писал Д. Мережковский, – многими чертами напоминает однородное движение в начале века, ровно 90 лет тому назад, наивный юношеский романтизм наших отцов и дедов»³.

Однако с другой стороны российский символизм отличался от западноевропейского тем, что он претендовал также на создание своей философии, своей религии и своего мироощущения. «... русский модернизм действительно в корне отличался от европейского символизма. В первую очередь масштабностью постановки мировоззренческих задач, которые вели к напряженным религиозным поискам, чаянию философского синтеза»⁴. В первую очередь российские декаденты сделали попытку перейти от собственно литературы символизма к религии. «С изменением теории познания меняется отношение к искусству, – писал А. Белый. – Оно уже больше несамодовлеющая форма. <...> Оно становится путем к наибо-

¹ Там же. С. 75.

² Иванов-Разумник. История русской общественной мысли. М.: ТЕРРА, 1997. Т3. С. 219

³ Мережковский Д. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 252.

⁴ Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 54.

лее существенному познанию – познанию религиозному. Религия есть система последовательно развертываемых символов»¹. Поиски Мережковского, Белого и Иванова в области религиозной философии был уже, по сути, попыткой выйти за пределы декаданса. «Лишь мало-помалу выяснилась грань перелома между «декадентством» и символизмом. Сначала оба эти понятия употреблялись синонимно. <...> И лишь по мере того, как выявлялся «кризис индивидуализма» былого декадентства, стало ясно, что символизм должен был стать новым путем для исхода декадентов из пустыни, изведением декадентской души из темницы... Кажется, что это так просто: бывшие «декаденты», Д. Мережковский, З. Гиппиус и др., начнут искать спасения в «религиозных запросах», начнут искать истины в обновленном христианстве, начнут издавать журнал «Новый Путь» (1903–1904), начнут восставать против былого своего декадентства. Забывалось только одно: что «символизм», – как тремя четвертями века ранее «романтизм», – не только мировоззрение, но и мироощущение, мировосприятие, что «мистическое восприятие», лежащее в основе и романтизма и символизма, не берется, а дается. А кому не дано – те тщетно будут называть себя «символистами»: они будут ими лишь по внешней форме, а не по сущности духа»².

Выводы по главе 2

Обобщая выводы по литературе декаданса Франции, Англии и России, можно выделить общее и особенное в литературе этих стран середины XIX – начала XX века. С одной стороны, литература декаданса имела много общих черт с романтизмом начала XIX века. Правда, единственной страной, где переход от декадансу произошел без временного разрыва, была Франция, а в Англии и особенно России этот разрыв во времени существовал. Тем не менее, даже в России, где период декаданса пришелся на рубеж XIX–XX веков, многие критики указывали на сходство романтизма начала XIX века и неоромантизма (символизма) начала XX в. В литературе декаданса Франции, Англии и России общим было отрицание окружающего их капиталистического, мещанского мира и желание создать свой,

¹ Литературные манифесты. М.: Аграф, 2001. С. 70.

² Иванов-Разумник. История русской общественной мысли. М.: ТЕРРА, 1997. Т. 3. С. 225.

пусть и иллюзорный, мир творчества. Для представителей декаданса всех стран Европы была характерна опора на лозунг «искусство для искусства», который получил свое развитие в противопоставлении эстетики и этики, особенно в теоретических работах представителей английского эстетизма.

Еще одной общей чертой декаданса был принцип индивидуализма, получивший свое дальнейшее развитие в концепции дендизма или аристократии духа. В то же время представители литературного декаданса Франции, Англии и России, хотя и находились в общем европейском культурном пространстве, что проявлялось в сходных чертах их творчества, но, с другой стороны, имели некоторые различия. В частности, английские декаденты, в первую очередь О. Уайльд, пытались дать теоретическое обоснование эстетизму, а российские символисты пошли еще дальше и попытались создать не только теорию символизма, но и вытекающее из него «неохристианство».

Глава 3. ВЗАИМОСВЯЗЬ КУЛЬТУРЫ ДЕКАДАНСА С ФИЛОСОФСКИМИ И СОЦИАЛЬНЫМИ УЧЕНИЯМИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

3.1. А. Шопенгауэр и Ф. Ницше – философы декаданса

В области философии культуру декаданса можно сопоставить с понятием постмодерна. (Следует отличать понятия модерна и постмодерна в истории философии и понятие модерна и модернизма в истории изобразительного искусства). Отдельной проблемой является вопрос о том, была ли культура декаданса одним из его проявлений. В современной философской литературе понятие «постмодерна» имеет различные трактовки, и мы будем опираться на трактовку знаменитого современного немецкого философа Юргена Хабермаса и в частности на его работу «Философский дискурс о модерне». Согласно Хабермасу, первым, кто обозначил проблему модерна в философии был Гегель. «Гегель – не единственный философ, который принадлежал ко времени модерна, но он первый философ, – для которого модерн стал проблемой. В его теории понятийная констелляция – взаимное соотношение между модерном, осознанием данного времени и рациональностью – впервые стало очевидной¹. Он связывал модерн с определенной эпохой – с Новым временем, которое последовало за Древностью и Средними веками. «Открытие Нового Света, а также Ренессанс и Реформация – эти три великих события, произошедшие около 1500 г. образуют порог эпох между Новым временем и Средними веками².

Характеризуя Новое время или эпоху «модерна» Гегель прежде всего указывал на развитие принципа субъективности (индивидуализма), «... религиозная жизнь, государство и общество, равно как и наука, мораль и искусство, превращаются в модерне в соответствующие воплощения принципа субъективности»³. Другой особенностью эпохи «модерна» является рациональность, т.е. обращение ко всем сторонам жизни человека с позиции разума. Здесь Хабермас обращается не только к Канту и Гегелю, но и к философу и социологу начала XX века Макс Веберу, у которого понятие рациональности, а точнее целерациональности, явля-

¹ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2008. С. 49.

² Там же. С. 11.

³ Там же. С. 18.

ется ключевым для характеристики капиталистического общества. «По Веберу, внутреннее <...> отношение между модерном и тем, что он называл западным рационализмом, было само собой разумеющимся. В качестве «рационального» он описывает процесс демифологизации, который в Европе привел к высвобождению профанной культуры из распадающихся религиозных картин мира. <...> с точки зрения рационализации Макс Вебер описывал не только обмирщение западной культуры, но и развитие современных обществ. Новые структуры общества создавались посредством размежевания двух функционально связанных друг с другом систем, как они оформились вокруг организационного ядра капиталистического производства и бюрократического государственного аппарата»¹. Помимо размежевания экономики и государственного управления, следуя логике рационализма, в эпоху модерна происходит отделение друг от друга также науки, морали и искусства, что, по мнению Гегеля, окончательно происходит в XVIII веке. «К концу XVIII столетия наука, мораль и искусство отделились друг от друга также и институционально – как сферы деятельности, в которых вопросы истины, вопросы справедливости и вопросы вкуса разрабатывались автономно, т.е. в аспекте своего специфического значения. И эта сфера знания обособляется в целом от сферы веры, с одной стороны, и от организованных в правовом отношении общественных сношений как повседневной совместной жизни – с другой»².

В дополнение к Хабермасу можно обратиться к современному австрийскому философу К. П. Лиссману, который поднимает проблему «модерна» в развитии общества и модерна в искусстве. Он пишет, что «вопрос о том, когда начинается эпоха модерна и закончилась ли она уже, составляет предмет обильных дискуссий. Если под модерном понимать процесс рационализации экономики, который осуществлялся путем постепенной секуляризации всех сфер человеческого существования, то корни его, вне всякого сомнения, обнаруживаются в эпоху раннего Возрождения. Если же, напротив, держаться традиционного понимания художественного дискурса, то модерн следует идентифицировать с авангардными движениями, которые осуществляют революцию в искусстве лишь в начале XX

¹ Там же. С. 7–8.

² Там же. С. 19.

века... О современном искусстве с этой точки зрения можно говорить только начиная с первого десятилетия XX века, с той поры, когда искусство двинулось в сторону абстракции, атональности и дадаистского отрицания смысла»¹.

С данной трактовкой модерна в истории искусства я позволю себе не согласиться. Если исходить из того, что модерн в общественных отношениях базируется на рациональном начале, то в области изобразительного искусства его проявлением являлся принцип мимесиса, т.е. наиболее точное подражание искусства действительности. Первый отход от попыток точного отображения природы и человека проявился в искусстве импрессионизма, за которым следовал стиль ар нуво (модерн) и уже за ним последовал авангард. В этих стилях художники уже не копировали природу, а отображали свое видение предмета, т.е. создавали свой вымышленный мир.

В то же время сам Лиссман дает и другую трактовку начала «модерна» в искусстве. В частности он пишет: «Мы придерживаемся того определения модерна, которое <...> в общих чертах характеризуется опорой на следующие аспекты: всеместный переход социума к капиталистическому способу производства <...>; освоение секуляризованного самосознания в философии Просвещения; освобождение искусства от религиозной и политической зависимости и их существование в сферах эстетической деятельности, имеющих подчеркнуто автономный характер. <...> Процесс автономизации искусства, вне всякого сомнения, служат определяющим признаком его модерности»².

Таким образом, здесь Лиссман отождествляет появление «модерна» в искусстве с развитием капитализма, которому присущ индивидуализм во всех сферах общественных отношений, в том числе и в сфере искусства, с чем можно согласиться. Капиталистическому обществу присущи индивидуализм и рационализм, а также вера в технический и общественный прогресс. В области искусства рационализм капиталистического общества проявлялся в реалистическом изображении действительности. В то же время определенная часть интеллигенции, в том числе людей искусства, отвергали рациональный и эгоистичный дух капитализма

¹ Лиссман К. П. Философия современного искусства. СПб.: Гиперион, 2011. С. 12–13.

² Там же. С. 13.

и стремились найти для себя убежище в некоем альтернативном мире. Сначала романтики искали этот мир в незатронутой массовым производством сельской местности либо в далеких экзотических странах, а затем в период темного романтизма (декаданса) этот альтернативный мир стали создавать своим воображением.

Вернемся теперь к Хабермасу, который считал, что Гегель был первым, кто поставил в философии проблему определения модерна, но начало самой философии, связанной с модерном, он отождествлял с именем Сократа, который объединяет философию и в целом научное знание с принципом рационализма. Завершается же эпоха модерна в философии, по мнению Хабермаса, Гегелем и его учениками. «Ни Гегель, ни его непосредственные ученики – левые или правые – не захотели поставить под вопрос достижения модерна – все то, в чем время модерна обретает свою гордость и свое самосознание»¹.

Далее, по Хабермасу, в философии начинается эпоха постмодерна и знаковой фигурой здесь является Ницше. Глава IV в работе Хабермаса так и называется – «Вступление в постмодерн: Ницше как новая точка отсчета». Ницше, в отличие от Гегеля «отказывается от новой ревизии понятия разума и прощается с диалектикой просвещения»². По этой схеме – от Гегеля к Ницше и будет построен данный параграф.

Таким образом, мы предполагаем, что декадансу в культуре соответствует появление эпохи постмодерна в философии, но мы считаем, что начало эпохи постмодерна следует искать несколько ранее. Как уже было сказано выше, Хабермас начинает отсчет эпохи философского понятия постмодерна с теории Ницше, но, между Гегелем и Ницше, по моему мнению, следует коснуться философии романтиков, Кьеркегора и Шопенгауэра. В то же время романтики и Кьеркегор были скорее предшественниками философии постмодерна, но философия Шопенгауэра получила широкое признание и во второй половине XIX века он был поистине «властителем дум» и уже вслед за ним большую популярность получил Ницше. Как пишет современный американский историк С. Озмент в своей книге «Новая история германского народа»: «... общество периода правления Вильгельма II

¹ Хабермас Ф. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2008. С. 93.

² Там же. С. 95.

[1888–1918 – И. П.] имело соответствующую разлагающуюся декадентскую интеллектуальную культуру. Два главных оратора, философы Артур Шопенгауэр и Фридрих Ницше, приходили в отчаянии, как от новой, так и старой Германии. Они возвышали волю отдельного человека, как единственную определенную реальность. Эти предшественники современного экзистенциализма отрицали либерально – умеренное Просвещение конца восемнадцатого и начала девятнадцатого столетий (Кант, Гегель и Гете). <...> Столь же зловеще разочарованное поколение юношей-идеалистов после 1871 года обменяла культуру своих родителей на предполагаемо более чистый, истинный, мифологический собственный мир»¹.

Тем не менее, следует, очевидно, начать с краткой характеристики философии Гегеля и немецкого идеализма начала XIX века в целом, поскольку Шопенгауэр и Ницше позиционировали себя как их антиподы. Немецкие философы-идеалисты конца XVIII начала XIX вв. Кант, Фихте, Шеллинг и Гегель являлись в определенной степени завершителями философии рационализма. «У великих немецких идеалистов, – пишет английский историк философии Ф. Коплстон, – мы находим громадную веру в силу человеческого разума и в величие философии»². (В частности Гегеля Коплстон характеризует следующим образом: «для него были неприемлемы апелляции к мистическим интуициям и переживаниям, во всяком случае тогда, когда речь шла о философии. Гегель твердо верил в единство формы и содержания. Он был убежден, что содержание, истина, существует для философии только в своей систематической понятийной форме. Действительное разумно, а разумное действительно, и действительность можно постичь только в ее рациональной реконструкции»³).

В то же время Гегель отделял себя от философов – просветителей XVIII века. «... Гегель, опираясь на собственное понятие абсолютного знания, находит точку отсчета, которая позволяет ему подняться над результатами [эпохи] Просвещения»⁴. Выше уже говорилось, что Гегель различал Древность, Средневековье и Новое время, но начинающийся XIX век он уже трактует как Новейшее вре-

¹ Озмент С. Могучая крепость: Новая история германского народа. М.: АСТ, 2007. С. 330–331.

² Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 23.

³ Там же. С. 193.

⁴ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2008. С. 21–22.

мя. «Гегель <...> понимает «наше время» как «новейшее время». Он датирует начало современности рубежом, который для мыслящих современников заканчивающегося XVIII и начинающегося XIX столетия обозначен Просвещением и Французской революцией. С этим “великолепным восходом солнца” мы приходим, как полагал Гегель в своем позднем труде, “к последней стадии истории, к нашему миру, к нашим дням”».¹ Главной задачей философии, которую хотел решить Гегель в своей теории, было преодоление «разделений», оформившихся в эпоху Просвещения – разделение экономики, права, науки, религии, морали и искусства, которое породил рационализм. Гегель хотел объединить все стороны жизни человека, синтезируя их в Абсолют. Он критиковал философов – просветителей XVIII века за их желание заменить прежнюю религию религией разума, так как «она неспособна привлекать сердца и влиять на чувства и потребности. <...> Только в том случае, если религия разума публично представляет себя в соответствующих праздниках и культе, соединяется с мифами, обращается к сердцу и фантазии, религиозно опосредованная мораль может стать “одной из связей в целостной взаимосвязи государства”»². Таким образом, философию Гегеля можно назвать также промежуточным звеном между философией рационализма и последующими философскими теориями, апеллирующими к эмоциям, инстинктам, подсознанию и т.д., но в то же время Гегель в целом оставался на позициях рационализма, предполагая включить указанные стороны жизни человека в свою рациональную систему Абсолюта.

«Философия Гегеля <...> была кульминационным пунктом развития немецкой философии, которое начинается с Канта»³. Она была построена на рационалистической основе, хотя, он попытался включить в свою картину мироздания проблемы религии и эстетики. Важной чертой философии Гегеля была идея человеческого прогресса, который должен завершиться общественной гармонией. Таким образом, теория Гегеля была оптимистичной, но начиная с Шопенгауэра в

¹ Там же. С. 12.

² Там же С. 34.

³ Рассел Б. История западной философии. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. С. 822.

европейскую философию вторгается пессимизм, предшественниками которого отчасти были романтики.

Немецкие романтики существовали параллельно с немецкими философами – идеалистами начала XIX века. Хотя они были, прежде всего, поэтами и прозаиками, тем не менее, некоторые из них выдвигали свои философские концепции. «Романтическое искусство и его теоретические основания по праву прочитываются как, пожалуй, наиболее вдохновенное предвосхищение модерна, (о дискуссионной трактовке модерна Лиссманом уже говорилось выше – И. П.) – писал Лиссман. – Мы обнаруживаем у романтиков все, что повсеместно проникает в сознание лишь в эпоху *Fin de siècle*»¹.

Среди немецких романтиков в наибольшей степени философскими поисками занимались Фридрих Шлегель и Новалис (Фридрих фон Харденберг). Правда, английский историк философии Ф. Коплстон считает их философские размышления скорее неким «романтическим духом»: «Романтический дух как таковой в действительности был скорее воззрением на жизнь и мир, чем систематической философией»². Шлегель заявлял, что самое великое в мире – это искусство. Он уподоблял философию поэзии и утверждал, что философствование должно осуществляется путем интуитивных прозрений, а не дедуктивных рассуждений. В той же мере, в какой у романтиков присутствует разум, он направлен на создание своего собственного воображаемого мира, на создание мифа. Коплстон указывает на следующие характерные черты взглядов романтиков: «К примеру, в противоположность сосредоточенности Просвещения на критическом, аналитическом и научном познании романтики превозносили мощь творческого воображения и роль чувства и интуиции. Художественный гений занял место философа. <...> подчеркивалась скорее оригинальность каждой отдельной личности, нежели то, что является общим для всех людей. И этот акцент на творческой личности иногда сочетался со склонностью к этическому субъективизму. Иными словами, имела тенденция устранения жестких всеобщих моральных законов или правил ради свободного развития Я в соответствии с ценностями, коренящимися в индиви-

¹ Лиссман К. П. Философия современного искусства. СПб.: Гиперион, 2011. С. 54.

² Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 36.

дуальной личности и согласующимися с ней»¹. «Движение романтизма, в сущности, ставило целью освобождение человеческой личности от пут общественных условностей и общественной морали»².

Другой отличительной чертой взглядов романтиков был интерес к истории, к преемственности культурных эпох и изменение роли личности в истории. Особенно большой интерес они проявляли к Средним векам. «Человек Просвещения обычно рассматривал период Средневековья как темную ночь, предшествующую рассвету Возрождения и последующему появлению *les philosophes*. Но для Новалиса Средние века представляли, пусть и несовершенно, идеал органического единства веры и культуры, идеал, который надо восстановить»³.

Бунт романтиков против социальных условностей проявлялся как в революционной фразе, так и в чувстве иронии относительно окружающей жизни, доходящей до дендизма. В частности, одним из центральных понятий эстетики Шлегеля была «ирония», которая предполагала наличие определенной дистанции художника по отношению к собственному произведению. «Чтобы хорошо написать о каком-нибудь предмете, – замечал Шлегель, – нужно перестать им интересоваться»⁴. Идею иронии начал дальше развивать «датский философ Серен Кьеркегор (1813–1855), находившийся с романтизмом в сложных отношениях любви-ненависти: «Иронизирующий стоит гордо погруженный в себя, молчаливо наблюдает за проходящими мимо людьми, как Адам за зверями и скотами, и не находит подобных себе»⁵.

«Датский религиозный мыслитель Серен Киркегор – фигура чрезвычайно своеобразная, – пишет отечественная исследовательница философии П. Гайденко. – Не многие мыслители XIX века могут сравниться с ним по тому влиянию, которое он оказал на духовную и интеллектуальную жизнь буржуазного общества XX века».⁶ «Ибо, не будучи социальным мыслителем, не занимаясь ни экономическими, ни социально – политическими проблемами, Киркегор коснулся того круга

¹ Там же. С. 36–37.

² Рассел Б. История западной философии. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. С. 772.

³ Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 39.

⁴ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М.: Искусство, 1983. Т1. С. 282–283

⁵ Цит. по: Лиссман К.П. Философия современного искусства. СПб.: Гиперион, 2011. С. 57–58.

⁶ Гайденко П. П. Трагедия эстетизма. М.: ЛКИ. 2010. С. 3.

вопросов, связанных с кризисом личности, который составил основной нерв буржуазной философии XX века»¹. Основные работы Кьеркегора были написаны в 1840-е годы, но ни при жизни, ни во второй половине XIX века он не имел широкого признания и, как было сказано выше, его философия прозвучала только в XX веке.

Тем не менее, оценка Кьеркегором взглядов романтиков, и в частности проблемы иронии, может быть интересна. Эту проблему Кьеркегор впервые поднял в своей диссертации «О понятии иронии с постоянной оглядкой на Сократа», где он сравнивает трактовку иронии у Сократа и романтиков. У Сократа ирония – явление трагическое, в то время как у романтиков она служит скорее средством освобождения личности, принося при этом высшее удовлетворение. У романтиков ирония проявляется как эстетическая игра, которая своеобразно сочетается с их интересом к истории. «В самом деле, можно признавать реальность воскресения Христа, не принимая на себя всех тех обязанностей, которые налагает на верующего индивида такое признание; можно наслаждаться превращением в древнего грека, не принося в жертву своего сына, <...> одним словом можно наслаждаться всеми преимуществами прекрасного сна и просыпаться в ту самую минуту, когда становится слишком страшно. А если при этом остается хотя бы смутное сознание, что это все же сон, а не реальность, то можно и не просыпаться; в этом случае, чем страшнее сон, тем острее наслаждение».² В этом Кьеркегор видит опасность иронии романтиков, которая может разрушить личность самого иронизирующего. Таким образом, «фигура «непосредственного эстетика» (романтика, как он сам себя осознает) постепенно превращается у Кьеркегора в «демонического эстетика» – неоромантика, фигуру, «открытую» Кьеркегором задолго до ее появления в неоромантическом искусстве конца XIX– начала XX века»³.

Как уже говорилось выше, Гегель пытался включить искусство романтиков в свою глобальную систему развития мира, но в то же время, помещая их в рамки рационализма. Однако иррациональное начало мировоззрения романтиков полу-

¹ Там же. С. 5.

² Там же. С. 134.

³ Там же. С. 73.

чило иное продолжение. «Романтическая форма у Байрона выступает во внефилософском одеянии, – писал английский философ Б. Рассел, – но в лице Шопенгауэра и Ницше она начинает говорить на языке философии»¹. Таким образом, философия декаданса начинается с Шопенгауэра, но в определенных аспектах его предшественниками были романтики.

Шопенгауэр и Ницше не были современниками. Ницше был первоначально последователем Шопенгауэра, хотя затем он изменил отношение к своему учителю. Можно также сказать, что Шопенгауэр занимает промежуточное место между Гегелем и Ницше. «Он не полностью академичен, как Кант или Гегель, но и не полностью отрешился от академических традиций»². В то же время сам Шопенгауэр резко противопоставлял себя немецким философам – идеалистам начала XIX века. «Конечно, – пишет Ф. Коплстон, – имеется некое семейное сходство между системой Шопенгауэра и системами этих идеалистов. Но ее автор, никогда не стеснявшийся резких выражений, открыто демонстрировал крайнее презрение к Фихте, Шеллингу и Гегелю, особенно к последнему, считая себя их великим оппонентом и поставщиком подлинной истины человечеству»³. В антипатии Шопенгауэра к Гегелю присутствовал и личный момент. Они были современниками. Основная работа Шопенгауэра «Мир как воля и представление» вышла в конце 1818 года (хотя на титульном листе был указан 1819 год). В 1820 году он был приглашен читать курс лекций Берлинском университете, озаглавленный им «Сумма философии, или теория сущности мира и человеческого духа» и назначил время их проведения одновременно с часами лекций Гегеля. Результат был ожидаем – студенты пошли слушать знаменитого философа, а не никому неизвестного Шопенгауэра. Тем не менее, последний воспринял это весьма болезненно, и все последующие годы считал Гегеля своим главным противником. «Гегель был воплощением всего того, что Шопенгауэру не нравилось в философии. Он был профессиональным преподавателем, представляющим университетскую власть, по отношению к которой Шопенгауэр держался презрительно. Он поддерживал го-

¹ Рассел Б. История западной философии. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. С. 817.

² Там же. С. 847.

³ Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 300.

сударство и церковь, на что у Шопенгауэра, – атеиста и индивидуалиста, никогда не находилось времени»¹.

Тем не менее, нельзя искать причину непопулярности Шопенгауэра в его личных отношениях с Гегелем. Главная причина была в том, что философия Шопенгауэра на момент ее создания не соответствовала духу эпохи и это продолжалось еще довольно долго. В 1836 году он опубликовал книгу «О воле в природе», в 1841 году – «Две основные проблемы этики», в 1844 году был опубликован второй том «Мира как воли и представления» и последней публикацией Шопенгауэра был двухтомник «Парерга и паралипомена» (1851). Все эти книги не получали признания, но неожиданно в 1853 г. в Англии была опубликована статья Д. Оксенфорда о творчестве Шопенгауэра под названием «Иконоборство в германской философии», которая была перепечатана в Германии и с этого момента известность Шопенгауэра стала стремительно расти. «В 1856 году Лейпцигский университет назначил премию за лучшее толкование и критическое осмысление его идей. И в 1857 году его доктрины (как это ни смешно) были сделаны предметом университетских лекций в Йене, Бонне и Бреслау. Справедливости ради надо сказать, что к тому времени, когда Шопенгауэр умер (21 сентября 1860 года), он уже стал центром поклонения, у него появился круг преданных последователей в Германии и непрерывно растущий круг почитателей за ее пределами, в таких странах, как Англия, Россия и Соединенные Штаты»².

Среди поклонников Шопенгауэра были не только и не столько профессиональные ученые, но широкий круг интеллигенции. Так Л. Толстой в письме к А. Фету в 1869 году писал: «Знаете ли, что было для меня настоящее лето? Непрестояющий восторг перед Шопенгауэром и ряд духовных наслаждений, которых я никогда не испытывал. Я выписал все его сочинения, и читал, и читаю. <...> Не знаю, переменю ли я когда мнение, но теперь я уверен, что Шопенгауэр – гениальнейший из людей»³. Вспомним так же, что чеховский дядя Ваня мечтал быть Достоевским или Шопенгауэром.

¹ Дженауэй К. Шопенгауэр: Очень краткое введение. М.: АСТ, 2009. С. 21.

² Гардинер П. Артур Шопенгауэр. М.: Центрполиграф, 2003. С. 26.

³ Цит. по: Шопенгауэр А. Гений пессимизма. Избранное. СПб.: Паритет, 2009. С. 5.

Иногда в качестве причины популярности Шопенгауэра указывается его блестящий литературный стиль, так непохожий на привычный стиль философских сочинений. «Несомненно, мало было философов, так же хорошо, как и Шопенгауэр, чувствовавших литературную форму и ритм, и лишь немногие из них обладают столь же выразительным прозаическим стилем»¹. Однако в этом случае сочинения Шопенгауэра имели бы успех сразу же по мере их публикации. Очевидно, изменение отношения к философии Шопенгауэра было связано с изменением общественных настроений, которые проявились, в частности, в смене «светлого» романизма на романтизм «темный» (декаданс).

Другую мотивацию перехода философской мысли от Гегеля и его последователей к Шопенгауэру предложил О. Шпенглер в своем сочинении «Закат Европы»: «Систематическая философия получила свое завершение в исходе XVIII столетия. Кант заключил ее крайние возможности в величественные и – для западноевропейского духа – во многих случаях окончательные формы. В след за ней следовала <...> практическая, иррелигиозная, этико-общественная философия. Она начинается <...> с Шопенгауэра, который первый поставил в центре своего мышления волю к жизни («творческую жизненную силу»), однако, под впечатлением большой традиции, удержал в силе систематические вопросы о явлении и вещи в себе, форме и содержании созерцания, различии между рассудком и разумом, каковое обстоятельство затушевало более глубокую тенденцию его учения»². Таким образом, Шопенгауэр, хотя и противопоставлял себя Фихте, Шеллингу и Гегелю, сохранял еще академические традиции, сам он называл своими предшественниками Платона и Канта и, хотя его иногда называют родоначальником иррационализма, доказывал свои иррациональные положения с помощью рациональных доказательств. В то же время у философии Шопенгауэра были и другие источники. «Уже в Гамбурге [во времена его молодости – И. П.] он попал под влияние романтиков, особенно Тика, Новалиса и Гофмана, у которого научился восхищаться Грецией. <...> Под влиянием другого романтика, Фридриха Шлегеля, он стал преклоняться перед индийской философией <...> Он был на-

¹ Дженауэй К. Шопенгауэр. М.: АСТ-Астрель, 2009. С. 20.

² Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: В.О. «Наука», 1993. С. 86–87.

строен антидемократически, ненавидел революцию 1848 года, верил в спиритизм и магию; в его кабинете стояли бюст Канта и бронзовый Будда»¹.

Хотя основной труд Шопенгауэра называется «Мир как воля и представление», первая часть этой работы посвящена миру как представлению, где он дает в определенной степени развитие идей Канта, и только во второй части начинается его оригинальная концепция мира как воли. В своей концепции «мира как представления» Шопенгауэр подчеркивает субъективность человеческого представления об окружающем мире: «”Мир есть мое представление”: вот истина, которая имеет силу для каждого живого и познающего существа, хотя только человек может возводить его до рефлексивно-абстрактного сознания <...> Для него становится тогда ясным и несомненным, что он не знает ни солнца, ни земли, а знает только глаз, который видит солнце, руку, которая осязает землю; что окружающий его мир существует лишь как представление»². Шопенгауэр различает объект познания и субъект его познающий, причем объектом является и тело самого субъекта. «Итак, мир как представление имеет две существенные и неделимые половины. Первая из них объект: его формой служат пространство и время, а через них множественность. Другая же половина субъект <...> Эти половины, таким образом, не делимы даже для мысли, ибо каждая из них имеет значение и бытие только через другую и для другой, существует и исчезает вместе с нею».³ Представления субъекта об объекте Шопенгауэр разделяет на интуитивные и абстрактные понятия. Понятия – явление вторичное и Шопенгауэр называет их «представлениями представлений». «Главное различие между всеми нашими представлениями сводятся к различию между интуитивным и абстрактным. Последнее образует только один класс представлений – понятия, а они на земле составляют достояния одного лишь человека и его способность к ним, отличающая его от всех животных, искони называется разумом»⁴.

Хотя в своей концепции мира как представления Шопенгауэр утверждал, что объект, т.е. окружающий мир и субъект, его познающий, представляют еди-

¹ Рассел Б. История западной философии. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. С. 848–849.

² Шопенгауэр А. Гений пессимизма. СПб.: Паритет, 2009. С. 19.

³ Там же. С. 24–25.

⁴ Там же. С. 25–26.

ное целое, далее он выдвигает в центр своих исследований субъект, индивида и его волю к жизни. Представление же о мире становится производным от воли к жизни, т.к. человек, по мнению Шопенгауэра, познает мир, прежде всего, с целью поддержания своей жизни. Таким образом, Шопенгауэр разрывает с предшествующей рационалистической философией, отводя разуму второстепенное, подчиненное место в своей теории: «Именно объективное рассмотрение разума и его происхождения приводит к пониманию того, что он создан для понимания тех целей, от достижения которых зависит жизнь людей и его преумножение, а отнюдь не для понимания внутренней природы вещей и мира...»¹.

Воля к жизни является, по Шопенгауэру, первоосновой, первопричиной мироздания во всех его проявлениях. Воля действует слепо, не имея какой-либо итоговой цели. Она шире рассудочной деятельности человека. «... в нас самих та же воля многообразно действует слепо: во всех функциях нашего тела, не руководимых познанием во всех его животных и растительных процессах, пищеварении, кровообращении, выделениях, росте, воспроизведении»². В другом месте он пишет: «Все предшествовавшие мне философы <...> полагали, что истинная природа человека (или его сущность) заключена в его познающем сознании, и, следовательно, они представляли и объясняли «я», а некоторые из них – трансцендентную ипостась «я» – душу, как, прежде всего, и по сущности познающую и размышляющую, и только как следствие этого, то есть вторично, – как субъект волеания. Поэтому первым делом необходимо устранить эту старую, всеобщую и радикальную ошибку»³.

Эти идеи Шопенгауэра получили в частности развитие в теориях Фрейда о роли бессознательного в жизни человека. Даже образы, приводимые ими схожи – Фрейд сравнивал «сознательное» и «бессознательное» с верхней и нижней частью айсберга, а Шопенгауэр писал, что «сознание является лишь поверхностным слоем нашего мозга»⁴.

¹ Цит. по: Гардинер П. Артур Шопенгауэр. М.: Центрполиграф, 2003. С. 190.

² Шопенгауэр А. Гений пессимизма. СПб, Паритет, 2009. С. 34.

³ Цит. по: Гардинер П. Артур Шопенгауэр. М.: Центрполиграф, 2003. С. 193.

⁴ Цит. по: Там же. С. 237.

Далее Шопенгауэр рассматривает жизнь человека, которого он трактует как раба своей воли к жизни. Во-первых, это проявляется в том, что весь окружающий мир и в том числе другие люди служат лишь материалом для поддержания жизни каждого конкретного индивида. «... воля к жизни всюду пожирает самое себя, – писал он, – и в разных видах служит своей собственной пищей и наконец, род человеческий в своей победе над всеми другими видит в природе фабрикат для своего потребления, но и этот род с ужасающей ясностью являет в самом себе ту же борьбу, то же самораздвоение воли и становится *homo homini lupus*»¹. Во-вторых, даже успешный в борьбе за жизнь индивид не испытывает счастья. Когда его желания не удовлетворены, он испытывает страдания, когда он удовлетворяет их, он начинает испытывать скуку, затем появляются новые желания и так продолжается до самой его смерти. «Таким образом, его жизнь качается, подобно маятнику, взад и вперед между страданием и скукой, на которые действительно распадается в своих последних элементах вся жизнь»².

«Из этих рассуждений Шопенгауэр выводит свою мрачную и пессимистическую концепцию человеческого существования, – пишет английский историк философии П. Гардинер. – Каждый человек заключен в узкие рамки *principium individuationis* таким образом, что он представляет себя отделенным от людей и вещей окружающего мира, неутомимо и безостановочно стремится вперед, движимый важнейшими стимулами самосохранения и воспроизводства».³ «Мир, – писал Шопенгауэр, – все равно что ад, в котором люди, с одной стороны, мучимые души, а с другой – дьяволы»⁴. «Томас Манн отметил, что, когда Шопенгауэр описывает то, что он считал ужасом человеческой жизни, его литературный гений достигает «сияющей снегом вершины совершенства». И действительно, подобный анализ человеческого порока, глупости, страданий и несчастий, источником которых являются сами же люди, имеет столь преувеличенный и одержимый, почти садистский характер, что можно подумать Шопенгауэр испытывал наслаждение, наблюдая весь ужас того, что он рассказывает. И действительно, нет ничего более

¹ Шопенгауэр А. Гений Пессимизма. СПб.: Паритет, 2009. С. 55.

² Там же. С. 107.

³ Гардинер П. Артур Шопенгауэр. М.: Центрполиграф, 2003. С. 240–241.

⁴ Шопенгауэр А. Мысли. СПб.: Азбука классика, 2012. С. 55.

отдаленного от того духа, который возродил жизнь оптимистических теорий эпохи Просвещения, доктрин о совершенстве человека»¹.

Тем не менее, несмотря на свое пессимистическое видение человеческой жизни, Шопенгауэр видит два способа освобождения от диктата воли к жизни, один временный, доступный для большего числа людей и другой, окончательный, доступный небольшому числу избранных. Первый способ – это эстетическое созерцание, второй – аскетизм. При эстетическом созерцании человек временно освобождается от подчинения воле к жизни, у него нет личной заинтересованности в объекте эстетического наблюдения. Таким образом, Шопенгауэр выходит на роль эстетики в жизни человека. При этом его настроение меняется. «После беглого просмотра ради приличия книги о мире как представлении, после испытанного чувства уныния, зарождающегося по мере того, как мы погружаемся в мир как в волю, – пишет английский исследователь К. Дженауэй, – нас очаровывает светлый и радостный характер третьей книги «Мира как воли и представления», свидетельствующий о том, на сколько важна для автора сфера эстетического»².

Эстетическое созерцание окружающего мира играет у Шопенгауэра двойную роль. С одной стороны, оно приносит чувство покоя, избавляющее человека от вечной суеты, инициируемой волей к жизни. При эстетическом созерцании, по мнению Шопенгауэра, человек наслаждается красотой наблюдаемого объекта без желания присвоить его и потребить. Другой ролью эстетического созерцания является познание истины, объективное восприятие окружающего мира. «... когда внешний повод или внутреннее настроение внезапно исторгают нас из бесконечного потока желаний, отрывают познание от рабского служения воле, и мысль не обращена на мотивы желания, а воспринимает вещи независимо от их связи с волей, т.е. созерцает их бескорыстно, без субъективности, чисто объективно, – писал Шопенгауэр, – <...> тогда сразу и сам собой наступает покой, которого мы вечно искали и который вечно ускользал от нас на первоначальном пути, – пути желания»³.

¹ Гардинер П. Артур Шопенгауэр. М.: Центрполиграф, 2003. С. 243–244.

² Дженауэй К. Шопенгауэр. М.: АСТ-Астрель, 2009. С. 105–106.

³ Там же. С. 105.

Эстетика Шопенгауэра не делает различия между прекрасным в искусстве и прекрасным в природе. Отсюда делается вывод, что любая вещь может быть прекрасной, все может быть предметом искусства. Кроме того, «для Шопенгауэра именно искусство, которое считалось, если считалось вообще, низшей, поскольку чувственной формой познания, становится вдруг высшим способом познания, той формой, которая позволит познать нечто, лежащее за пределами чувственного, – истину идей»¹. Такая трактовка искусства, при которой его целью является не присвоения красивой вещи или получения от эстетического восприятия личного удовольствия, а избавление от диктата воли к жизни и приобщения к вечным истинам оказала влияние на общественное мнение конца XIX– начала XX века и в определенной степени способствовала появлению принципа «искусство для искусства».

Кроме того, Шопенгауэр считает, что истинное произведение искусства является созданием гения, которого следует отличать от способного и даже талантливого человека. «Гениальность, – писал Шопенгауэр, – есть <...> способность прибывать в чистом созерцании, – теряться в нем и освобождать познание, существующее первоначально только для служения воле»². «Настоящая сфера деятельности гения – фантазийное восприятие, а не понятийное мышление. Искусство, подчиненное рациональному плану, сравнительно мертво и неинтересно»³. По мнению Шопенгауэра, гении редки, поскольку их существование, с его точки зрения, противоестественно. Гениальность сходна с безумием, в частности гении отличаются непрактичностью, поскольку их мысли независимы от воздействия воли.

В то же время трактовка роли искусства у Шопенгауэра имеет несколько двойственный характер, т.к. он понимает, что произведения искусства создают иллюзию, а, следовательно, обман и эстетическое мировоззрение «распространяет

¹ Лиссман К. П. Философия современного искусства. СПб.: Гиперион, 2011. С. 77.

² Цит. по: Дженауэй К. Шопенгауэр. М.: АСТ-Астрель, 2009. С. 113.

³ Там же. С. 114.

свои дивные чары и на прошлое и на отдаленное будущее, представляя их в приукрашенном виде»¹.

Эстетическое созерцание приносит, по Шопенгауэру, лишь временное избавление от диктата воли к жизни, но поскольку воля к жизни, по его мнению, является источником зла в этом мире, Шопенгауэр считает высшей целью человека полное освобождение от нее. «... как блаженна должна быть жизнь того человека, – писал Шопенгауэр, – воля которого укрощена не на миг, как при эстетическом наслаждении, а навсегда и даже угасла совсем, вплоть до той последней тлеющей искры, которая поддерживает тело и гаснет вместе с ним. Такой человек, одержавший, наконец, решительную победу после долгой и горькой борьбы с собственной природой, остается еще на земле лишь как чисто познающее существо, неомраченное зеркало мира. Ничто уже больше не может его удручать или волновать, ибо он обрезал все те тысячи нитей желания, которые связывают нас с миром и в виде алчности, страха, зависти, гнева влекут нас в непрерывном страдании туда и сюда»².

В то же время полное избавление от воли к жизни имеет другую природу, нежели эстетическое созерцание. Это путь аскетизма и святости, но этот путь, по мнению Шопенгауэра, не является полным уходом в себя, т.е. неким сверхиндивидуализмом, наоборот, в таком человеке рождается чувство единства со всеми людьми и сострадание к ним. Проникнув в суть вещей, такой человек видит, что все люди в действительности едины и из этого понимания на смену эгоизму приходит любовь и сострадание к людям. «Всякая истинная и чистая любовь есть сострадание и всякая любовь, которая не является состраданием, есть эгоизм. Егос есть эгоизм; агаре – сострадание»³. Таким образом, вышедшие из-под власти воли к жизни люди, отказываясь от индивидуальных радостей и удовольствий, обретают новые ценности.

Существование человека, отрешившегося от воли к жизни, постигается, по мнению Шопенгауэра, уже иными, нерациональными методами. «... моя филосо-

¹ Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1999. Т. 1. С. 175

² Цит. по: Дженауэй К. Шопенгауэр. М.: АСТ-Астрель, 2009. С. 160.

³ Цит. по Коллстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 325.

фия, – писал он, – достигнув своей вершины, принимает отрицательный характер, т.е. заканчивается известным отрицанием. <...> Именно в этом пункте начинается положительная роль мистики, и здесь поэтому не остается ничего другого кроме мистики»¹. «Мистика в самом широком смысле этого слова – это всякое указание к непосредственному проникновению в то, куда не достигает ни созерцание, ни понятие, ни вообще какое бы то ни было знание. Мистик в том отношении противоположен философу, что он начинает изнутри, между тем как последний извне»². Говоря о мистике, Шопенгауэр делает ссылки на разные религии. Он утверждает, что «все религии в своем крайнем пункте завершаются мистикой и мистериями»³, тем не менее, сам он склоняется при этом к индийским учениям брахманизма и буддизма. Человек, отрешившись от мира, по мнению Шопенгауэра, «делает это вовсе не для того, чтобы достичь гармонии с богом, как западные мистики, он не ищет никакого положительного добра»⁴, погружаясь в нирвану.

Подведем некоторые итоги. Как уже говорилось выше, философия Шопенгауэра с одной стороны, имела некоторое сходство с теорией Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля, но с другой стороны, имела и существенные отличия от них и, более того, знаменовала собой новый этап в развитии философии. «К примеру, в системе Гегеля предельная реальность – разум <...> Действительное разумно и разумное действительно. У Шопенгауэра же действительность не столько разумна, сколько иррациональна: мир есть проявление слепого импульса или энергии».⁵ Философия Шопенгауэра оказала влияние на некоторых современных ему философов, среди которых наиболее крупная фигура – Ницше. В то же время гораздо большее влияние философия Шопенгауэра оказала на широкие круги творческой интеллигенции в конце XIX начале XX вв. «Хотя философской школы Шопенгауэра никогда не существовало, – пишет Дженауэй, – его влияние на историю мысли огромно и разнообразно. В конце XIX и начале XX столетий он занимал важнейшее место в европейской культуре: его книги читались повсеместно, станови-

¹ Цит. по Дженауэй К. Шопенгауэр. М.: АСТ-Астрель, 2009. С. 163.

² Шопенгауэр А. Метафизика половой любви. СПб.: Азбука классика, 2001. С. 181.

³ Там же. С. 181.

⁴ Рассел Б. История западной философии. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. С. 851.

⁵ Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 328.

лись материалом для многих диссертаций и научных трудов среди художников и ученых. ... самые сильные впечатления, бесспорно, были получены ими от эстетической теории Шопенгауэра, его философии музыки, понимания бессознательного, интерпретации непреодолимого сексуального влечения, пессимизма и решения вопроса о ценности человеческого существования»¹. Например, большое влияние философия Шопенгауэра оказала на идеи русского символизма: «Крупным фактом в формировании мировоззрения символистов было влияние Шопенгауэра. <...> Противопоставление внепрактической интуиции понятиям интеллекта... романтическое по духу учение о гении как субъекте художественного творчества, провозглашение музыки первым среди всех искусств, наиболее адекватно выражающим алогическую сущность «мировой воли», наконец, мысль об «искупительной» функции искусства, пресекающего будто бы посредством «незаинтересованного» созерцания волю к жизни и неразрывно с нею связанное мировое зло, – все эти идеи эстетики Шопенгауэра оказали на символистов <...> длительное и глубокое действие»².

Наряду со сферой искусства философия Шопенгауэра оказала влияние на развитие новой для второй половины XIX века науки – психологии, прежде всего благодаря заключенной в ней идее бессознательного и проблеме влияния сексуальных мотивов на поведение личности. В частности, большую известность в Европе получил в это время французский психиатр Ж. М. Шарко, который начал практиковать гипноз для лечения психически больных. Кроме того, Шарко много выступал с публичными лекциями о роли подсознания в психологии человека и это было новым не только для научных кругов, но и для широкой публики, поскольку столетиями европейской наукой утверждалось положение о том, что главное отличие человека от животного – это его разум. Идея бессознательного привлекала все большее внимание, в частности, в 1869 году вышла книга Э. Гартмана «Философия бессознательного». В начале XX века крупнейшими психологами стали Фрейд и Юнг. Последний прямо указывал на влияние на его исследования философии Шопенгауэра. Фрейд, правда, отрицал влияние на свои теории

¹ Дженауэй К. Шопенгауэр. М.: АСТ-Астрель, 2009. С. 171–172.

² Асмус В. Ф. Философия и эстетика русского символизма. М.: URSS, 2012. С. 9.

любой философии, но общее влияние Шопенгауэра на культуру рубежа XIX–XX века, и в частности на Фрейда, безусловно. В качестве примера можно привести работу Фрейда «Психология масс и анализ человеческого “Я”», где Фрейд опирается на работу известного французского психолога и основателя социальной психологии Г. Лебона и в частности на его работу «Психология народов и масс» (1895) Лебон писал, «что не в одной лишь жизни органической, но и в интеллектуальных функциях преобладающую роль играют бессознательные феномены. Сознательная умственная жизнь представляет собой довольно незначительную часть бессознательной душевной жизни»¹. Явно под влиянием Шопенгауэра Лебон писал о необходимости выявления «бессознательного, в котором ведь в зародыше заключено все зло человеческой души»². Кроме того, Лебон первым попытался дать теоретическое обоснование наступлению «эры масс» и, связанного с ней общего упадка культуры, что получило оформление на следующем этапе развития философии в теории Ницше. Лебон писал, что «одним лишь фактом своей принадлежности к организованной массе человек спускается на несколько ступеней ниже по лестнице цивилизации. Будучи единичным, он был, может быть, образованным индивидом, в массе он – варвар, т.е. существо, обусловленное первичными позывами. Он обладает спонтанностью, порывистостью, дикостью, а так же и энтузиазмом и героизмом примитивных существ»³.

Как уже говорилось выше, основным продолжателем линии, намеченной Шопенгауэром, был Ницше. Его творчество приходится на конец XIX века. Но широкое культурное влияние его философии начинается на рубеже XIX–XX века усиливается в начале XX века. Хотя в современной культурологической литературе философия Ницше очень часто ассоциируется с культурой декаданса, я считаю и постараюсь доказать в дальнейшем, что Ницше был скорее предшественником следующего этапа в развитии мировой культуры. (Ассоциирование философии Ницше с культурой декаданса относится прежде всего к России, поскольку декаданс (прежде всего поэтическая школа символизма) существовал здесь с се-

¹ Цит. по: Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я». СПб.: АСТ, 2012. С. 12.

² Там же. С. 14.

³ Цит. по: Там же. С. 17.

редины 1890-х годов и до 1910-х годов) Неслучайно, по мнению Ю. Хабермаса, философия Ницше соответствует искусству авангарда. Как будет показано в главе 4, составной частью культуры декаданса было искусство ар нуво, а авангард пришел ему на смену. Ницше являлся критиком декаданса и делал попытки осмысления этого понятия. Тем не менее, следует кратко рассмотреть философию Ницше для сравнения ее с философией Шопенгауэра и лучшего понимания последней.

Сам Ницше признавал, что философия Шопенгауэра произвела на него еще в юности огромное впечатление и послужила импульсом для его философских исканий, тем не менее, в итоге он создал философскую систему, во многом отрицающую теорию Шопенгауэра. Очень точно соотношение идей Шопенгауэра и Ницше сформулировал немецкий философ Ф. Юнгер: «Знакомство с философией воли Шопенгауэра является для Ницше определяющим и решающим. Он принял учение о воле во всем его размахе, как оно было представлено у Шопенгауэра. Он лишь сместил акцент. Но тем самым изменил все: он изменил саму картину, он перевернул все выводы, которые Шопенгауэр извлек из отрицания воли. Он перетолковал все доводы, собранные Шопенгауэром с целью создать опору для своего учения».¹ Ту же мысль высказывает Коплстон, отмечая, что «даже в своих ранних произведениях, когда было очевидно, что он вдохновлен Шопенгауэром, общей направленностью мыслей Ницше было скорее утверждение, чем отрицание жизни. И когда в 1888 году, оглядываясь на «Рождение трагедии», он заявил, что эта работа выражала жизненную установку, которая была антитезой к шопенгауэровской, это утверждение не было безосновательным»².

В итоге своей теории Шопенгауэр предлагал отречься от реального мира, уйти в аскезу, в то время как Ницше называл свою теорию динамитом, а себя представлял реформатором, как философии, так и реальной жизни. Философия, по его мнению, должна «с безжалостной отвагой браться за исправление той стороны мира, которая <...> поддается изменению».³ Ницше провозглашал себя пророком и даже Богом. В письме Я. Буркхардту 1889 года он писал: «Дорогой гос-

¹ Юнгер Ф. Ницше. М.: Практис, 2001. С. 99.

² Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 443–444.

³ Цит. по: Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 447.

подин профессор, в конце концов, меня в гораздо большей степени устраивало бы быть славным базельским профессором, нежели Богом; но я не осмелился зайти в своем личном эгоизме так далеко, чтобы ради него поступиться сотворением мира»¹.

Интересно, что в своей личной жизни Шопенгауэр и Ницше были полной противоположностью своему теоретическому credo. Шопенгауэр не чурался радостей жизни, а в общении с людьми был груб и бесцеремонен. Ницше же, в отличие от него, вел скромный образ жизни, был мягким, аристократичным человеком. Во вступительной статье к сочинениям Ницше К. А. Свасьян приводит следующие воспоминания о нем современников: «Барон фон Зейдлиц: “Я не знал ни одного – ни одного! – более аристократичного человека, чем он. Он мог быть беспощадным только с идеями, не с людьми – носителями идей”. <...> Вот обобщенный портрет, воссозданный со слов друзей: “У него была привычка тихо говорить, осторожная задумчивая походка, спокойные черты лица и обращенные внутрь, глядящие вглубь, точно в даль глаза <...>. В обычной жизни он отличался большой вежливостью, почти женской мягкостью, постоянной ровностью характера. Ему нравились изысканные манеры в обращении, и при первой встрече он поражал своей несколько деланной церемонностью”».²

Помимо Шопенгауэра на Ницше оказали влияние романтики. Он боготворил Байрона. Из романтиков второй пол. XIX века (декадентов) первоначально восхищался Р. Вагнером. Творчество Вагнера считалось в это время квинтэссенцией романтизма в музыке и речь шла не только о мифологических сюжетах его опер, но и новых идеях в музыкальной композиции. Его музыке была присуща антирациональность, это был своего рода музыкальный «поток сознания», в котором отсутствовал ритмический скелет. В то же время музыка Вагнера оказывала на его поклонников буквально гипнотическое воздействие и в конце XIX века он был одним из самых популярных композиторов. В начале своего творческого пути Ницше обожествлял Вагнера. Он посвятил ему свою первую крупную работу «Рождение трагедии из духа музыки», однако потом Ницше разошелся с Вагне-

¹ Ницше Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 8.

² Там же. С. 19.

ром, «потому что он, Вагнер, отчаявшийся декадент, “неожиданно... пал ниц перед христианским крестом”»¹ (сам Ницше, как и Шопенгауэр, был настроен антихристиански) и пересмотрел свое отношение к музыке Вагнера. «Какова должна быть музыка, – писал он, – которая была бы уже не романтического происхождения, подобно немецкой, – но дионисического?»².

Большое влияние на Ницше оказал также Бодлер, прозу которого он сам переводил с французского. В частности он выделял такие мысли Бодлера: «Потерянный в этом жалком мире, *coudoye par les foules* [вращаясь среди толпы – И. П.], я словно усталый человек, который смотрит назад и не видит ничего, кроме *desabusement et amertume* [разочарования и горечи – И. П.], длящихся долгие-долгие годы, впереди же – шторм, в котором нет ничего нового, ни радости, ни боли».³ Оказали на него влияние и последователи Бодлера – французские символисты. Как пишет Ю. Хабермас: «... Ницше был не только учеником Шопенгауэра, он был современником Малларме и символистов, поборником *l'art pour l'art*»⁴.

И наконец, многие исследователи отмечают влияние на Ницше Достоевского. В «Сумерках богов» Ницше писал: «Достоевский принадлежит к самым счастливым открытиям в моей жизни ...»⁵. Бердяев ставил Ницше и Достоевского в один ряд при характеристике культуры конца XIX века: «Великие <...> течения нашего времени носят отпечаток глубокой внутренней неудовлетворенности, мучительного искания выхода из тисков, в которых человеческое творчество сдавлено. Такие величайшие творческие индивидуальности, как Ницше, Достоевский, Ибсен, сознавали трагедию творчества, они мучились этим внутренним кризисом творчества, этой невозможностью создать то, что задано в творческом подъеме. Это все – симптомы конца Ренессанса...»⁶. Творчество Достоевского Бердяев характеризует, используя терминологию Ницше: «Достоевский – дионисичен и экстатичен. В нем нет ничего аполлонического, нет умеряющей и вводящей в преде-

¹ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2008. С. 101.

² Там же. С. 97–98.

³ Цит. по: Юнгер Ф. Г. Ницше. М.: Праксис, 2001. С. 202.

⁴ Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2008. С. 102.

⁵ Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. М.: Эксмо, 2007. С. 72.

⁶ Бердяев Н. Смысл творчества. М.: Астрель, 2011. С. 536.

лы формы. Он во всем безмерен, он всегда в исступлении, в творчестве его разрываются все грани»¹.

Творчество Ницше (1844–1900) относится к последней трети XIX века. Первая его крупная работа «Рождение трагедии из духа музыки» появилась в 1872 году. После этого последовал целый ряд сочинений, но, по мнению Ф. Юнгера, «лишь три работы Ницше могут считаться основными: «Рождение трагедии», «Заратустра» и «Воля к власти». Все остальные, какими бы важными и интересными они ни были, имеют лишь подготовительное и опосредующее значение или как «Esse Homo», являются конечным пунктом»². В истории философии творчество Ницше трактуется весьма разнообразно. Это было связано, во-первых, с особенностями его стиля, изобилующего афоризмами и аллегориями, во-вторых, в творчестве Ницше различается целый ряд этапов, когда его теоретическая позиция менялась, а также он сознательно примерял на себя различные маски. «Стилистический плюрализм Ницше <...>, – пишет К. А. Свасьян, – оказывался настоящим маскарадом стилей, или личин (в собственном смысле “персон”), постепенно вытесняющих само Я и грозящих срывом режиссуры. “Задача: видеть вещи, как они есть! Средство: смотреть на них сотней глаз, из многих лиц”»³. И наконец, творчество Ницше представляет собой “бесконечную контроверзу между “женихом истины” и “только шутком, только поэтом”». «Разрушающая, саморазтерзывающая сила его мысли становится постижимой лишь для того, кто видит, что в нем стремятся объединиться совершенно враждебные друг другу вещи. Понятие и созерцание, абстрактное мышление и мир образов, мыслитель и поэт ведут в нем борьбу, которая должна чем-то разрешиться»⁴.

В теории Ницше можно выделить ряд ключевых положений. Во-первых, обозначенное им еще в его первой работе «Рождение трагедии из духа музыки» противопоставление аполлонического и дионисийского начал во всех сторонах окружающей действительности, которое вошло в последующие философские теории как теоретическая категория. Аполлон у Ницше является символом света и

¹ Там же. С. 344–345.

² Юнгер Ф. Г. Ницше. М.: Праксис, 2001. С. 56.

³ Ницше Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 29.

⁴ Юнгер Ф. Г. Ницше. М.: Праксис, 2001. С. 75, 238.

разума, но в то же время он источник ограничения, конкретной формы и индивидуализма. Дионис же – символ мрака, символ потока, сметающего все ограничения, в том числе ограничения индивидуального разума, символ бессознательного и бесформенного. Дионисийское начало ведет к разгулу страсти, опьянению, оно сметает все общественные ограничения и общественную иерархию, т.к. во время дионисийских мистерий или вакханалий (Вакх – римский аналог Диониса) все люди были едины в этом празднике жизни. «Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно пронизывающим всю природу приближении весны просыпаются те дионисические чувствования, в подъеме коих субъективное исчезает до полного самозабвения <...>. Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа вновь празднует праздник примирения со своим блудным сыном – человеком»¹. И в то же время Дионис – это не только темная страсть, это танец, легкость, смех. Интересно, что по мере развития философии Ницше, он противопоставляет Диониса сначала Аполлону, затем Сократу, затем Христу и в итоге трактует Диониса, в соответствии с некоторыми греческими мифами, как грядущего бога.

Другим ключевым положением теории Ницше является «воля к власти». Концепция философии воли идет от Шопенгауэра. У предшествующих философов, в частности немецких идеалистов Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля, разум играет ключевую роль. В философии же воли Шопенгауэра происходит разрыв с рациональными предпосылками жизнедеятельности человека и на первый план выходит его иррациональность. В то же время Ницше заменяет философию воли к жизни Шопенгауэра на философию воли к власти. «Этот мир, – утверждает Ницше, – есть воля к власти, и больше ничего! И вы сами тоже есть эта воля к власти, и больше ничего!»².

Ницше подразумевает под волей к власти не конкретное стремление человека занять более высокую ступень в общественной иерархии, а определенные

¹ Ницше Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 61–62.

² Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 454

лидерские качества индивида. «Я различаю тип, представляющий восходящую жизнь, – пишет он, – и тип, представляющий упадок, разложение, слабость»¹. Человека, обладающий, по мнению Ницше, волей к власти является типом творческим, создающим, в то время как тип, не обладающий подобной волей, является силой консервативной, реакционной. Людей, относящихся к последнему типу, неизмеримо больше и поэтому Ницше утверждал, что «всегда должно сильных защищать от слабых»². Воля к власти, свойственная, по Ницше, аристократическому меньшинству, «ни выгодна, ни благоразумна; она отделяет ее обладателя от других людей; она враждебна порядку и причиняет вред тем, кто стоит ниже»³. Воле к власти присуще отрицание морали. Это положение развивается Ницше прежде всего в двух сочинениях: «По ту сторону добра и зла» и «К генеалогии морали». «На место морали, которая поглощена борьбой с «основными инстинктами жизни», становятся теперь эти основные инстинкты жизни, начинающие борьбу с враждебной моралью»⁴. Волю к власти Ницше связывает с переоценкой всех ценностей.

Методологической особенностью философии Ницше является историзм. Этим Ницше отличается от Шопенгауэра. «В шопенгауэровской мысли есть нечто статичное; даже учение о воле он разрабатывает со статической точки зрения. Ницше же – динамичный человек». «То обстоятельство, что Шопенгауэр – исторический мыслитель, становится для Ницше все более очевидным; теперь он упрекает его в разрыве со всей исторической школой «от Гердера до Гегеля». В борьбе между Шопенгауэром и Гегелем Ницше выступает на стороне Гегеля и философии истории»⁵. Более того, историзм Ницше не линейен. Как будет показано ниже, Ницше рассматривает историю человечества ни как восходящую линию, в соответствии с теорией общественного прогресса предшествующих философов, и ни как нисходящую, как это может вначале показаться, а, если можно так выразиться, диалектически. Речь идет о его идее «вечного возвращения», причем здесь

¹ Там же. С. 460.

² Цит. по: Делез. Ж. Ницше. СПб.: Machina, 2010. С. 35.

³ Рассел Б. История западной философии. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. С. 857.

⁴ Юнгер Ф. Г. Ницше. М.: Параксис, 2001. С. 107.

⁵ Там же. С. 98, 112.

«важно избежать смешения Вечного Возвращения и возвращения Того же Самого»¹. При Возвращении у Ницше происходит своего рода «отрицание отрицания». «Теория вечного возвращения, – писал Коплстон, – была проверкой сил, способности Ницше сказать “да” жизни, вместо шопенгауэровского “нет”»².

История человечества рассматривается Ницше через противопоставление двух типов человека – высшего и низшего, господина и раба, аристократа и обывателя. Высший человек, аристократ духа, наделен волей к власти, как возможности реализации своих творческих способностей, низший же человек стремится как минимум к самосохранению, а как максимум – к материальному обогащению и, а для этого к власти в реальной социальной системе. Воля к власти высшего человека – в желании творить, воля к власти низшего – получать; высший человек стремится изменять, низший – сохранять; высший человек – индивидуалист, низший хочет быть «как все» и требует этого же от других людей. «... воля к власти содействует тому, что активные силы *утверждают*, и утверждают собственное отличие <...>. Силы реактивные, напротив, сопротивляются всему отличному от них, ограничивают другое <...>. Однако история [считает Ницше – И.П.] ставит нас лицом к лицу с очень странным явлением: реактивные силы одерживают верх, в воле к власти торжествует отрицание!»³. История человечества, по мнению Ницше, это история человеческого вырождения. Одним из аспектов вырождения является, по мнению Ницше, нарастание массовой культуры, которая с его точки зрения является духовной пустыней: «Пустыня ширится: увы тому, кто сам в себе несет пустыню!»⁴.

В работе «К генеалогии морали» Ницше показывает как, по его мнению, формировалась общественная мораль. «Высший тип человека создает свои собственные ценности от преизбытка жизни и энергии, но слабые и бессильные боятся сильных и могучих и они пытаются обуздать и приручить их, утверждая абсолютность стадных ценностей». «В рабской морали нормой является то, что полезно и выгодно сообществу слабых и бессильных. Такие качества, как сострадание, доб-

¹ Делез Ж. Ницше. СПб.: Machina, 2010. С. 46.

² Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 441.

³ Делез Ж. Ницше. СПб.: Machina, 2010. С. 32–33.

⁴ Цит. по: Юнгер Ф. Г. Ницше. М.: Праксис, 2001. С. 78.

рота и покорность превозносятся в качестве добродетелей, а сильные и независимые индивиды считаются опасными и поэтому “злыми”»¹. Следовательно, когда Ницше призывал «находится по ту сторону добра и зла», он имел в виду – находится по ту сторону добра и зла «рабской морали».

Определяющую роль в формировании этой стадной морали в Европе, по мнению Ницше, сыграло христианство. «Ненависть Ницше к христианству протекает главным образом из его представления о воздействии, которое, как предполагается, оно оказывает на человека, делая его слабым, покорным, безропотным, робким или снедаемым угрызениями совести и неспособным к свободному развитию»². (Так же относится Ницше и к идеям Французской революции и социализма, т.к. они провозглашают идею человеческого равенства). Вырождение христианской религии в набор моральных ценностей трактуется Ницше как «смерть Бога». Заменой религиозных чувств может быть, по мнению Ницше, эстетика, чувство прекрасного, «ибо только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в вечности»³. Для тех же, кто лишен эстетического чувства, остается только мораль – смерть Бога. «Во времена Реформации смерть Бога становится внутренним делом человека и Бога. И так продолжается вплоть до того дня, когда человек осознает, что именно он убил Бога, когда хочет принять себя таким, каков он есть, взвалить на себя новое бремя. Он хочет логического конца этой смерти: сам хочет стать Богом, встать на его место»⁴. Но разрушение веры в христианские моральные ценности приводит к появлению нигилизма. «Наступление нигилизма, по мнению Ницше, неизбежно. И оно будет означать окончательное низвержение упаднической европейской христианской цивилизации»⁵. Характеризуя современное ему европейское общество, общество *fin de siècle*, Ницше указывает на «признаки ослабления, изнеможения, омрачения и разочарования, скепсис, аль-

¹ Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 488–449, 448.

² Там же. С. 452.

³ Ницше Ф. Сочинения. М.: Мысль. Т. 1. С. 75.

⁴ Делез Ж. Ницше. СПб.: Машина, 2010. С. 38.

⁵ Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 453.

триумф и вообще все, что он понимает как второй буддизм [Шопенгауэр – И. П.], декаданс»¹.

Не лучшего мнения Ницше и о роли в истории человечества науки и в частности философии. По его мнению, «исторически философия развивалась не иначе как вырождаясь, обращаясь против самой себя.... Вместо того чтобы искать единства активной жизни и утверждающей мысли, она ставит перед собой задачу судить жизнь, противопоставлять ей так называемые высшие ценности, соизмерять ее с этими ценностями, ограничивать и порицать»². Единство жизни и науки было, по мнению Ницше, только у греческих философов до Сократа. С Сократа же начинается измерение жизни разумом и подчинение жизни разуму. «Последующая «история философии» – от сократиков до гегельянцев – оказывается историей долгого подчинения человека, а так же истории доводов, которые человек изобретал, чтобы оправдать свое подчинение»³. Всю предшествующую философию Ницше отвергает: «Я вобрал в себя дух Европы – теперь я хочу нанести контрудар»⁴. «Подлинные же философы, – писал Ницше, – суть повелители и законодатели <...>. Их «познавание» есть созидание, их созидание есть законодательство, их воля к истине есть воля к власти»⁵.

Развитие естественных наук, технический прогресс Ницше оценивает еще более негативно: «Науки, культивируемые без всякой меры в слепом *laisser faire*, раздробляют и подмывают всякую твердую веру; образованные классы и государства захвачены потоком грандиозного и презренного денежного хозяйства. ... Ученые круги не являются уже маяками или убежищами среди всей этой суеты обмирщения; они сами с каждым днем становятся <...> все более бессмысленными и бессердечными»⁶. Роль человека как личности в этом бездушном, технократическом мире все больше уменьшается: «Все издержки суммируются в некий

¹ Юнгер Ф. Г. Ницше. М.: Практика, 2001. С. 104.

² Делез Ж. Ницше. СПб.: Machina, 2010. С. 25–26.

³ Там же. С. 30.

⁴ Ницше Ф. Сочинения. М.: Мысль. С. 23.

⁵ Цит. по: Делез Ж. Ницше. СПб.: Machina. С. 78.

⁶ Там же. С. 71.

общий убыток: человек становится меньше, так что уже совершенно непонятно, чему служит весь этот процесс»¹.

И все-таки Ницше оптимистичен. Именно тогда, когда человечество окончательно падет в бездну нигилизма и полной деградации человека, произойдет, по его мнению, «вечное возвращение». Человечество должно предельно унизиться, чтобы затем воскреснуть. «... на сцену нигилизма выходит последний человек – тот, кто говорит, что все суета сует и лучше погаснуть в бездействии! Уж лучше ничто воли, чем воля к ничто! Но благодаря этому разрыву воля к ничто, в свою очередь, обращается против реактивных сил, становится волей, которая отрицает реактивную жизнь как таковую и внушает человеку мысль об активном саморазрушении. Стало быть, сверх последнего человека имеется еще человек, который хочет гибели. В этом – конечном – пункте нигилизма (Полночь) открывается, что все готово – готово для преобразования»². В будущем человечества грядет новый бог Дионис и его порождения – сверхчеловек. Современный же «человек – канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, – канат над пропастью»³. «Сверхчеловек – не повелитель, обладающий аполлонической бытийной мощью, а дионисийский человек в полноте своего жизненного движения»⁴. Сверхчеловек – это человек, соединяющий чувства и разум, человек, переполненный жизненной силой творчества. Правда, у Ницше, как всегда в любом образе, есть масса оттенков и поэтому дальнейшая палитра трактовок «сверхчеловека» была очень широка – от князя Мышкина у Бердяева до «белокурой бестии» у нацистов.

Как уже говорилось выше, восприятие идей Ницше началось на рубеже XIX–XX века и нарастало в начале века XX, причем в первую очередь это касалось самого широкого круга европейской интеллигенции. «Нельзя отрицать, – писал Рассел, – что Ницше оказал огромное влияние, но не на философов-специалистов, а на людей литературы и искусства»⁵. Более эмоционально о влиянии Ницше пишет Свасьян: «Злая насмешка судьбы: самому аристократичному из

¹ Цит. по: Юнгер Ф. Г. Ницше. М.: Праксис, 2001. С. 222.

² Делез Ж. Ницше. СПб.: Machina. С. 40–41.

³ Цит. по: Коплстон Ф. От Фихте до Ницше. М.: Республика, 2004. С. 461.

⁴ Юнгер Ф. Г. Ницше. М.: Праксис, 2001. С. 145.

⁵ Рассел Б. История западной философии. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. С. 862.

мыслителей, индивидуалисту, поддерживающему свою жизнь строжайшей диетой одиночества и презирающему даже театр, в котором «господствует сосед», довелось посмертно побить наиболее внушительные рекорды по части массового эффекта и стать едва ли ни самым всеядным властителем дум начинающегося столетия»¹. Цитаты из Ницше звучали и в разговоре изнеженного декадента и бравого офицера. Большое влияние идеи Ницше оказали и на людей искусства.

Своеобразным было влияние Шопенгауэра и Ницше на российских декадентов. Поскольку идеи декаданса в различных его аспектах пришли в Россию из западной Европы только в начале XX века, российские декаденты воспринимали первоначально идеи Шопенгауэра, но затем в основном опирались на идеи Ницше. Из русских декадентов в наибольшей степени занимались теоретическим обоснованием своих взглядов поэты-символисты А. Белый и В. Иванов. «Традиционный психологический анализ, получивший свое высшее развитие в литературе XIX века... при всей своей глубине и значительности все же не давал, по мысли А. Белого, возможности проникнуть за пределы сознания. Но ведь далеко не все в мире, в том числе и в поведении человека, поддается рационалистическому осмыслению. <...> лишь в XX веке символизация, как новый метод обобщения позволила раскрыть общечеловеческие начала, проявляющиеся в конкретной форме. А. Белый напоминает о выражении Ш. Бодлера, что мир – “лес, полный символов”»². «Из эстетических воззрений Ницше символисты черпали еще более резкий, чем у Шопенгауэра, алогизм, выразившийся в открытии – сначала на почве греческого искусства – наряду с мерным, логическим и гармоническим началом “Аполлона” – алогического, дисгармонического и трагедийного начала “Диониса”, а также в противопоставлении биологического инстинкта интеллекту...»³.

Из других идей Шопенгауэра, получивших развитие у российских философов и символистов начала XX века можно указать на проблему противопоставления морали растущего мещанства и духовной аристократии, ярко выраженную Д. Мережковским в его работе «Грядущий хам». «Все благородство культуры, – пи-

¹ Ницше Ф. Сочинения. М.: Мысль. 1990. С. 34.

² Емельянов Б. В., Новиков А. И. Русская философия Серебряного века. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1995. С. 210.

³ Асмус В. Ф. Философия и эстетика русского символизма. М.: URSS, 2013. С. 10.

сал он, – уйдя из области общественной, сосредоточилось в уединенных личностях, в таких великих отшельниках как Ницше, Ибсен, Флобер <...> Мещанство захватило в Европе общественность; от него спасаются отдельные личности в благородство высшей культуры»¹. Обращаясь к интеллигенции, Мережковский писал: «Не бойтесь никаких соблазнов, никаких искушений, никакой свободы, не только внешней, общественной, но и внутренней, личной, потому что без второй невозможна и первая. Одного бойтесь – рабства и худшего из всех рабств – мещанства и худшего из всех мещанств – хамства, ибо воцарившийся раб и есть хам...»².

Другой идеей, воодушевившей российскую творческую интеллигенцию, была идея дионисийского начала в жизни и творчестве и, в частности, идеи творчества как экстаза. (Например, наряду с творчеством российских символистов можно вспомнить симфоническую поэму Скрябина «Поэма экстаза») «Именно Ф. Ницше, писал Вячеслав Иванов, «возродил мир Диониса», иначе говоря, реабилитировал дионисийское начало – негармоничное и рациональное, а стихийное, бессознательное, основанное на порывах восприятия мира»³. В. Иванов отмечал: «Дионисийские восторги возрастили в человеческой душе две мировые идеи: идею чуда и идею тайны. Все обращалось в чудо пред взором оргиаста, и все обещало ему чудо. Все было маской и загадкой, и каждая сорванная маска обличала новую загадку. Из всех разверзшихся врат глядела несказанная, но явственная тайна». «Миф ищет выражения чему-то данному изначала; и вероятным становится, что экстаз возник из того или иного представления о Боге, но Бог явился олицетворением экстаза и как бы разрешающим и искомым ведением охваченного беспредметным исступлением сонма «вакхов»⁴.

Подводя итоги, можно вначале сравнить по отдельным ключевым положениям философские концепции Гегеля, Шопенгауэра и Ницше. Философия Гегеля строится на принципах рационализма, что объединяет его с предшествующей фи-

¹ Философия серебряного века. СПб.: Паритет, 2009. С. 183–184.

² Там же. С. 186–187.

³ Емельянов Б. В., Новиков А. И. Русская философия Серебряного века. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1995. С. 210.

⁴ Там же. С. 136, 138.

лософской традицией. В то же время Гегель пытается включить в свою рационалистическую систему эмоциональную составляющую человеческой жизни, которая в начале XIX века получила большое развитие в литературе и изобразительном искусстве романтизма. (Тем не менее, одновременно с Гегелем некоторые представители немецкого романтизма, бывшие в определенной степени предшественниками декаданса, высказывали определенные философские положения о приоритете чувств в жизни человека, выдвигая на первый план идею о главенстве иррациональности, но на философию того времени их взгляды влияния еще не оказывали). Другим важным положением в теории Гегеля была трактовка человеческой истории как прогрессивного, телеологического процесса, и, следовательно, Гегель оптимистически смотрел на будущее человечества.

Философия Шопенгауэра, хотя и имела определенное методологическое единство с предшествующей философией Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля, знаменовала собой поворот к главенству иррационального, что, прежде всего, проявляется в его теории воли к жизни. Разум, в трактовке Шопенгауэра, является лишь вспомогательным средством для удовлетворения иррациональных желаний человека. Другим отличием от философии Гегеля является внеисторичность теории Шопенгауэра. Жизнь человечества, по мнению последнего, не прогрессирует и не деградирует. В то же время оценка этой жизни у Шопенгауэра отличается пессимизмом. Жизнь человека, по его мнению, представляет собой постоянные колебания между страданиями от неудовлетворенных желаний и скукой, наступающей после их удовлетворения. Единственным выходом, по его мнению, является уход от этой жизни либо в эстетическое созерцание, либо в аскезу.

И, наконец, философия Ницше представляет собой, по сравнению с Шопенгауэром, еще большее главенство иррационального. В то же время в противовес Шопенгауэру Ницше подходит к жизни человечества исторически, правда, в отличие от Гегеля, история человеческого общества, по его мнению, это история все большей духовной деградации, которая в конце XIX века достигла критического предела. Хотя Ницше именует декадансом, т.е. упадком, почти всю историю человечества, особенно ее христианский период, по моему мнению, эти мысли

Ницше в значительной степени навеяны именно периодом декаданса европейской культуры конца XIX века, который он отвергал. Впереди же, по мнению Ницше, у человечества появляется надежда на возрождение в лице дионисийского сверхчеловека. Таким образом, Ницше, в отличие от Шопенгауэра, динамичен и хотя бы в перспективе оптимистичен.

Переходя к сравнению изменения философских концепций с общим развитием культуры и искусства XIX века, можно сказать следующее. Во-первых, так же как и в развитии художественной литературы, проанализированном во 2 главе, можно отметить светлый и темный период в настроениях европейской творческой интеллигенции, что проявилось в смене приоритетов в области философии. Очень показательным является признание и все больший интерес к теории Шопенгауэра только с конца 1850-х, не смотря на то, что основная его работа была написана в начале XIX века. Пессимизм Шопенгауэра и Ницше в отношении европейской цивилизации второй половине XIX века соответствовал декадансу в европейской литературе и изобразительном искусстве этого периода. В частности, идея Ницше о противопоставлении высших и низших людей, аристократов духа и обывателей полностью присутствует в дендизме Бодлера, Уайльда и других представителей литературы того времени. Пессимизм в отношении реальной человеческой жизни привел к расцвету символизма, представители которого создавали свой волшебный мир фантазии.

Однако идеи Ницше оказывали двойственное влияние на литературу и изобразительное искусство. Мрачная оценка им современного общества соответствовала пессимизму и желанию уйти в мир фантазии и волшебных грез у представителей литературы символизма и художников «ар нуво» в последние десятилетия XIX века, но с другой стороны идея «сверхчеловека» порождала другие настроения – настроения оптимизма и желания создавать динамичные произведения искусства. Эти настроения послужили, на мой взгляд, творческой основой для перехода в начале XX века в области изобразительного искусства к стилю «ар деко» с его прямыми линиями, энергичным ритмом, использованием более ярких красок, блестящего металла и т.д. Еще больше это проявилось в искусстве авангарда, где

господствует сверхиндивидуализм художника, чье видение окружающего мира очень далеко от общепринятого, как это получило свое выражение в кубизме, сюрреализме и абстракционизме. Здесь тоже присутствуют яркие краски, прямые линии, контрастные сочетания, что, безусловно, более динамично и оптимистично, чем элегии «ар нуво».

В области литературы на рубеже XIX – XX веков также наблюдались сходные тенденции. Символизм постепенно сходил на нет и стали появляться поэтические произведения иного характера – в отличие от меланхолии декаданса они стали воспевать радости жизни, красоту природы и т.п. Появились такие поэтические направления как «натюрлизм», «гуманизм», неоклассическая «романская школа». На эти новые позиции стали переходить и некоторые символисты. В частности один из теоретиков символизма Мореас уже в 1890-е годы обращается к «прекрасной ясности» классических образцов и уже в 1891 году пишет манифест «романской школы». На позиции неоклассицизма перешли также Ренье, Рейно, Гриффен, Жамм, Жид и Валери. (В архитектуре на смену стилю «ар-нуво» также ненадолго пришел стиль неоклассицизма, вскоре сменившийся стилями «ар деко» и конструктивизмом). В литературе же на смену неоклассицизму, которому в России соответствовало направление акмеизма, пришел футуризм, являвшийся проявлением авангарда в литературе.

3.2. Влияние декаданса на социальные утопии второй половины XIX века

Казалось бы, декаданс и социализм – «две вещи несовместные». Тем не менее, на рубеже XIX и XX вв. идеи декаданса некоторые его представители пытались соединить с идеями социализма. Следует иметь в виду, что в социализме XIX века было много разных направлений. Уже у социалистов-утопистов начала XIX века представления о будущем социалистическом обществе различались. Так, Сен-Симон предсказывал появление централизованного общества, Фурье – союз независимых общин-фаланг, а Оуэн делал упор на создание рабочих кооперативов.

Какие же особенности идей декаданса позволяют перекинуть мостики от него к социализму? Например: идея нового быта. Теоретики декаданса отрицали противопоставление высокого и низкого в искусстве. Они предполагали охватить новым художественным стилем все стороны жизни человека. Стиль модерн, как выражения декаданса в изобразительном искусстве, был одним из художественных стилей, включавшим в себя не только живопись и архитектуру, но и прикладное искусство (ювелирные изделия, мебель, предметы интерьера, одежду, посуду и т.д.). Так же можно вспомнить идеи О. Уайльда на счет «современного жилища». Сходные тенденции присутствовали в стилях рококо и маньеризм. Все это, по мнению творцов модерна, должно было быть не только в едином стиле, но и на высоком художественном уровне. В то же время предметы домашнего обихода, сделанные большими художниками, должны были служить образцом для массового производства.

Различие «высокого» и «низкого» искусства, к которому относилось в то время прикладное искусство, имело, по мнению художников модерна, социальную подоплеку и поэтому они стремились уравнивать все виды искусства, поднять «низкое» искусство на уровень «высокого». В этой идее можно выделить два аспекта. Во-первых, это желание повысить статус мастеров прикладного искусства от ремесленника до художника и, во-вторых, стремление приобщить низшие классы общества к искусству. Представители этих классов не строили себе особняков, не заказывали картин, имея в своей повседневной жизни только предметы домашнего обихода. Эти предметы были достаточно грубыми, примитивными и представители модерна хотели внести красоту в жизнь бедняков хотя бы на уровне повседневных бытовых предметов. Практическое осуществление этой идеи они видели в том, чтобы образцы для их тиражирования с помощью фабричного производства создавали высокопрофессиональные художники. «Самое элементарное, правильное, хотя и самое грубое различие между произведениями изящного искусства и изделиями промышленности и прикладного искусства, – писал один из ведущих архитекторов модерна А. ван де Вельде, – обычно выражается тем, что одни полезны, другие нет, что определяет, отнести их к аристократиче-

ским или демократическим искусствам «второго сорта». <...> Такая оценка – следствие социального устройства, при котором самые бесполезные члены общества являются наиболее чтимыми, самые праздные – наиболее уважаемыми».¹ Правда, не все разделяли идею идеологов модерна об облагораживающей простой народ силе искусства. «Почему не удалось движение Рескина и Морриса? – писал русский поэт и художественный критик М. Волошин. – Они требовали от искусства наибольшего количества художественных произведений, а не смотрели на него как на язык, которым должен владеть каждый»².

Другой новой идеей, совпадавшей по времени с эпохой декаданса, которая нашла свое художественное выражение в стиле модерн, была идея коллективного творчества. В то же время под коллективным творчеством не имелось в виду фабричное производство, где рабочие задействованы в общем разделении труда, а скорее ремесленные цехи Средневековья, где каждый мастер занимался индивидуальным творчеством, а цех представлял собой некую общину. Во второй половине XIX века также происходило создание художниками разного типа колоний, кружков, обществ и т.п.

В наибольшей степени идею коллективизма в художественном творчестве воплощала форма колонии. Достаточно успешной, во всяком случае, в первое время, была Дармштадтская колония, созданная на средства герцога Гессенского. Здесь был построен целый городок, состоявший из домов художников, их мастерских и выставочных залов. Заселившие эту колонию художники занимались созданием произведений в различных видах искусства, их популяризацией и реализацией. Противоположностью Дармштадтской колонии была попытка Ван Гога организовать в Арле художественную коммуну. Правда эта попытка вскоре потерпела крах, в том числе и из-за отсутствия меценатов. Подобные художественные сообщества создавались и в других местах. Ворпсведе, Дахау, Мурнау в Германии, Понт-Авен, Лепульдю во Франции, Надьбанья в Венгрии и, наконец, Абрамцево и Талашкино в России – примеры таких художественных объединений, организованных либо с помощью меценатов, либо на собственные деньги. Неко-

¹ Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1971. С. 85.

² Волошин М. Автобиографическая проза. Дневники. М., 1991. С. 188.

торые из этих художественных колоний имели своей целью не только создание условий для художественного творчества, но и создание новой системы человеческих отношений – отношений дружбы и сотрудничества. По мысли их создателей, эти художественные колонии должны были влиять и на другие слои общества.

Одним из предшественников и родоначальников стиля модерн в Англии был Уильям Моррис, создатель «Движения искусств и ремесел». В 1861 году он организовал художественный кооператив, который в 1865 году получил название «Моррис и компания». Кооператив Морриса принципиально культивировал ручной труд, ремесленное начало, не используя достижения технического прогресса, тем самым дистанцируясь от капиталистического производства. Фирма «Моррис и компания» принимала заказы на разнообразные художественные изделия (мебель, вышивки, обои, витражи, резьбу по дереву и многое другое). Еще до создания художественного кооператива было принято совместное решение художников о постройке для Морриса и его семьи нового жилища. Так появился в 1858–60 годах знаменитый «Красный дом», считающийся одной из отправных точек стиля модерн. Архитектурная сторона «Красного дома» принадлежит Уэббу, внутренним же убранством дома занимался сам Моррис вместе со своим другом, художником Берн-Джонсом. «Красный дом» был воплощением идеи единства стиля и неразрывности высокого и прикладного искусства. Со временем Моррис становится все большим сторонником социализма и в 1883 году вступает в Демократическую, позднее – Социал-демократическую федерацию (СДФ), однако в 1884 году Моррис вместе с группой единомышленников (среди которых была дочь Маркса Элеонора и ее муж Эдуард Эвелинг) вышел из СДФ и создал новую организацию – Социалистическую лигу. Мы еще вернемся к характеристике взглядов Морриса, но что бы лучше понять их, следует проследить истоки его взглядов в идеях его знаменитых учителей и предшественников Т. Карлейля и Д. Рескина.

Томас Карлейль (1795–1881) был в первой половине и середине XIX века одним из «властителей дум» в Англии и, в значительной степени, в остальных странах Европы и США. Уолт Уитмен говорил, что XIX столетие – невозможно понять без Карлейля. «Как гранитный монумент, стоял он, – писал его биограф Дж.

Саймонс, – олицетворенный упрек, с презрением и гневом указуя пальцем на современное общество, спутавшее душевное здоровье с материальным благополучием. Такому обществу он служил своего рода компенсацией, грозным, но и утешительным напоминанием, что существует шкала моральных ценностей, которые можно было хотя бы уважать на словах, даже если на деле они их игнорировали»¹.

Чтобы была понятна роль Карлейля в общественной жизни Англии, дадим краткую характеристику эпохи. Современный английский историк Э. Хобсбаум назвал период конца XVIII – середины XIX века «веком революции», имея в виду, что в этом периоде истории человечества было два определяющих события – Великая французская революция и так называемая «промышленная революция», происходившая, прежде всего, в Англии. Англия с начала XVIII века была мировым экономическим лидером и в то же время лидером в развитии капитализма как общественного строя. Промышленная революция началась в Англии после изобретения в 1784 году парового двигателя Д. Уатта, который послужил для создания машин и механизмов во всех отраслях производства, а также парового транспорта. Создание новой, механизированной промышленности и получило название «промышленная революция». Одновременно рос и расширялся капитализм. Первоначально оценка капитализма и развития промышленности в общественной мысли того времени ассоциировалась с идеей прогресса. Идея прогресса была связана с философией рационализма, которая оформилась еще в конце XVII – XVIII века. Согласно ей, люди способны понимать и подчинять все проблемы окружающего мира своему разуму, познавать «естественные» законы природы и общества, что позволит человечеству наиболее рационально решать свои проблемы путем развития науки и техники. Согласно этим взглядам прогресс человечества, рост его цивилизованности и благосостояния тесно связан со свободой личности, индивидуальной предприимчивостью, в том числе в области торговли и производства. Отсюда делался вывод о тождестве прогресса цивилизации и развития капитализма или другими словами негативные стороны капитализма воспринимались как плата за прогресс.

¹ Саймонс Дж. Карлейль. М.: Молодая гвардия, 1981. С. 236

Критика капитализма, отрицательная оценка отдельных его сторон появляется позже и приобретает общественный размах с 30-х годов XIX века. Недовольство своим положением выражали рабочие, число которых постоянно росло, мелкие предприниматели (ремесленники и крестьяне) и мелкопоместное сельское дворянство. Нарастание недовольства капитализмом усугублялось тем, что на 20–40-е годы XIX века приходилась первая фаза спада «большого цикла» Кондратьева, которая особенно резко проявлялась в периоды первых кризисов «среднего цикла», приходившихся на 1825, 1836 и 1847 годы. Понятно, что и общий спад и указанные кризисы проявлялись в разорении части буржуазии и мелких производителей, снижении доходов населения, в росте безработицы. В целом же общество с разочарованием убедилось, что капитализму присущи не только прогресс и подъем, но и циклические кризисы, неустойчивость экономической системы, а также продолжающаяся дифференциация общества – богатые богатели, а бедняки богаче не становились. Экономические трудности проявлялись в этот период и в социально-политических волнениях и даже революциях (революция 1830 года во Франции, чартистское движение в Англии и, наконец, революция 1848 года, прокатившаяся по всей континентальной Западной Европе, которая даже воспринималась как крах капитализма). Правда, затем пошла фаза подъема «большого цикла», но прежнего оптимизма в отношении прогресса цивилизации уже не было.

Кроме того, интеллигенция все более негативно воспринимала нарастание в обществе психологии чистогана и размывание традиционных моральных ценностей, как в верхах, так и в низах общества. В высшем обществе образованное и утонченное дворянство вытеснялось нуворишами, а растущий класс новых трудящихся – пролетариат терял в городах прежние общинные и семейные моральные ценности. Крайние позиции среди критиков капитализма занимали, с одной стороны, социалисты, противопоставлявшие капиталистическому индивидуализму коллективистские ценности, а с другой, люди, ностальгирующие по феодальному прошлому. Одним из родоначальников этой группы критиков капитализма был английский публицист Э. Берк, всемирную известность которому принесли его «Размышления о революции во Франции» (1790), названные даже «Манифе-

стом контрреволюции». Берк, в частности, писал: «Лучше было бы забыть все — энциклопедию и все, что создано экономистами, и вернуться к тем старым правилам и принципам, благодаря которым до сих пор правители становились великими, а нации счастливыми»¹.

К последней группе критиков капитализма отчасти принадлежал и Томас Карлейль, хотя в целом его взгляды были противоречивы. Карлейль уделял главное внимание морально-этическим проблемам современного ему общества и в меньшей степени поднимал социально-экономические вопросы. Выходец из семьи фермера, в последствие он стал известен как публицист и историк, причем его известность и влияние на общественную мысль Европы и США нарастала в течение всей его жизни. На мировоззрение Карлейля оказали влияние идеи романтизма, развивавшиеся в Европе с начала XIX века как альтернатива рационализму века XVIII. Наибольшее развитие романтизм получил в Германии (и Карлейль увлекался немецкими романтиками), но и в других странах Европы, в том числе и в Англии, романтизм занимал весомое место. Правда, в Англии параллельно с романтизмом известное влияние имел утилитаризм, идущий от философии Дж. Бентама. Во времена Карлейля одним из видных представителей утилитаризма был друг Карлейля Дж. С. Милль, взгляды которого имели в Англии не меньший резонанс, чем взгляды Карлейля. Практические идеи Милля сводились к совершенствованию капитализма и демократии путем реформ.

Но вернемся к Карлейлю. Уже в одном из своих ранних очерков «Знамения времени» (1829) Карлейль писал: «Если бы нас попросили охарактеризовать современный век с помощью одного эпитета, у нас было бы сильное искушение назвать его не героическим, религиозным, философским или моральным веком, но, прежде всего, Веком Механическим»². В своем первом художественно — публицистическом романе «Sartor Resartus» (1833–1834) он продолжает свою мысль: «В одну эпоху человека душат домовые, преследуют ведьмы, в следующую его угнетают жрецы, его дурачат, во все эпохи им помыкают. А теперь его душит, хуже всякого кошмара, Гений Механизма, так что из него уже почти вытрясена душа и

¹ Цит. по: Хобсбаум Э. Век революции. Европа. 1789–1848. Ростов-на-Дону, 1999. С. 337.

² Цит. по: Саймондс Дж. Карлейль. М.: Молодая гвардия, 1981. С. 7.

только некоторого рода пищеварительная, механическая жизнь еще остается в нем»¹.

Неоднократно Карлейль поднимал в своих произведениях, в частности в работе «Чартизм» (1839) и вопрос о тяжелом положении рабочих, вспоминал «Питерлоо» (как иронически называли в Англии расстрел рабочей сходки в Сент Питерс Филде, близ Манчестера по аналогии с победой над Наполеоном при Ватерлоо) и «мучеников из Толпадла» (как называли шестерых рабочих, осужденных на семь лет каторги за попытку организовать тред-юнион). В книге «Прошлое и настоящее» (1843) он приветствовал недавнее выступление рабочих Манчестера и с негодованием писал о трактовке кризисов как явлении перепроизводства: «Слишком много рубашек? Вот так новость для нашей вечной Земли, где девятьсот миллионов ходят раздетыми... Два миллиона раздетых сидят как истуканы в этих Бастилиях – работных домах, еще пять миллионов (по некоторым сведениям) голодают ..., а для спасения положения, говорите вы – так ведь вы говорите?– «Повысьте нам ренты!»...»².

Но альтернатива капитализму была у Карлейля не совсем ясной и противоречивой. С одной стороны он восторженно описывал «Историю Французской революции» (1836), но с другой стороны выдвигал в качестве альтернативы демократии и капитализму «новую аристократию», некое новое гармоничное средневековье (идеализация средневековой жизни была в целом характерна для романтизма). «Когда же, – писал Карлейль Миллю в 1840 году, – ты, наконец, напишешь о Новой Аристократии, которую нам стоит искать? Вот в чем, по-моему, состоит вопрос. Всякая Демократия – лишь временная подготовка к ней».³ Аристократия, очевидно, привлекала Карлейля прежде всего с моральной стороны в противовес морали буржуа. Похожие мысли высказывал Герцен, противопоставляя Рыцаря (дворянина) и Купца (буржуа). С одной стороны духовность и честь – с другой бездуховность и расчет. Герцену принадлежало и понятие «мещанство» в современном смысле этого слова как характеристика нарождающегося капиталистиче-

¹ Там же. С. 8.

² Там же. С. 200.

³ Там же. С. 199.

ского общества. Интересно, что во время своей жизни в Англии Герцен вращался преимущественно в эмигрантской среде и более близкие отношения имел только с двумя английскими мыслителями – Оуэном и Карлейлем.

Одним из наиболее значимых последователей Карлейля был Джон Рескин (1819–1900), ставший следующим после Карлейля «властителем дум» в Англии середины – второй половины XIX века. Его влияние на общественную мысль Европы было не меньшим, чем у Карлейля. Рескин известен двумя равновеликими сторонами своего творчества. Для одних он, прежде всего, историк искусства и художественный критик, теоретик школы прерафаэлитов – предшественников стиля модерн, первооткрыватель Тернера, литератор, поэт и художник, для других, Рескин – философ и социальный реформатор. Тем не менее, эти две стороны взаимосвязаны. Одним из ключевых его постулатов была идея о том, что искусство – это показатель духовного и социального развития общества и в тоже время средство для его совершенствования.

Несколько слов об этапах жизни Рескина. Он родился в состоятельной буржуазной семье, в которой царил, однако, религиозный дух пуританского аскетизма. Здоровье Рескина всегда оставляло желать лучшего, поэтому в 1840 году ему даже пришлось оставить обучение в Оксфорде, и он занялся свободным изучением изобразительного искусства. Постепенно к нему приходит известность искусствоведа и художественного критика. В своих личных симпатиях он склоняется к средневековому искусству, которое он противопоставляет искусству Возрождения (эта идея была воспринята школой прерафаэлитов). С конца 1850-х годов Рескин все больше увлекается идеями социальных преобразований в духе «нового феодализма», в значительной степени под влиянием идей Карлейля, хотя не оставляет и проблем искусствоведения. В частности, когда в 1869 году в Оксфорде была открыта кафедра искусства, Рескин стал ее первым профессором. Тем не менее, в публикациях Рескина все большее место стала занимать социальная тематика, а в 1871 году он организовал земледельческую общину, построенную по разработанным им жизненным принципам – «Гильдию св. Георга». (Опыт создания таких общин и кооперативов, исповедующих разные оттенки социализма, был

не нов, подобные опыты осуществлялись в Европе и Америке уже с начала XIX века. В частности, из упоминавшихся выше английских общественных деятелей подобные опыты осуществлял, до Рескина Оуэн, а после Рескина – Моррис). «Гильдия св. Георга» не имела большого успеха и не оправдала надежд Рескина о моральном переустройстве общества с ее помощью, хотя и продолжала существовать в течение нескольких десятилетий.

Другим, более успешным начинанием Рескина была организация музея в Шеффилде. Музей имел, прежде всего, задачу просвещения низших слоев общества. Шеффилд был выбран Рескиным неслучайно. С одной стороны, это был промышленный город, но в то же время там еще существовали ремесленнические традиции «и поэтому, – писал Рескин, – там еще сохранились те понятия о честности и набожности, которыми жила старая Англия и, наконец, от Шеффилда недалеко живописные пейзажи»¹. В самом конце XIX века в Англии и США появились Рескинские общества (самые многочисленные были в Бирмингеме, Ливерпуле и Глазго). Они занимались пропагандой идей Рескина, а также создавали мастерские, где желающие могли овладевать различными ремеслами. Кроме того, на основе идей Рескина был создан банк св. Антония, который давал нуждающимся беспроцентные кредиты.

Как уже было сказано, искусствоведческие идеи Рескина постепенно приближали его к социальным проблемам. Это было связано с тем, что он отвергал понятие «чистое искусство» и связывал искусство, прежде всего, с нравственностью. С одной стороны, нравственность, по его мнению, была основным источником искусства. Так в своей работе «Камни Венеции» (1853), где он стремился установить связь между венецианской архитектурой и историей города, Рескин приходит к выводу, что « «Камни Венеции» от начала до конца преследуют только одну цель: показать, что готическая архитектура Венеции выросла из чистой национальной веры и из семейных добродетелей нации... и что наоборот архитектура Возрождения выросла из скрытого состояния национального безверия и се-

¹ Гобсон Д. А. Джон Рескин, как социальный реформатор. М., 1899. С. 313.

мейной распущенности...»¹. К таким же выводам Рескин приходит и в отношении других периодов истории искусства: «Искусство Греции погибло не потому, что она приобрела верность глаза, а потому, что низость проникла в ее сердце».² «... искусства имели и могут иметь, – писал Рескин, – три главные цели: во-первых, усиление религиозного чувства, во-вторых, подъем нравственности, и в-третьих, практическую пользу»³.

Исходя из своей идеи о нравственной основе искусства, Рескин делает вывод, что в современном ему капиталистическом обществе с его денежной моралью трудно надеяться на существование высокого искусства. «Люди должны рисовать и строить не из честолюбия, не ради денег, а из любви – к своему искусству, к своему ближнему и любой другой, еще лучшей любви, основанной на них».⁴ Другой опасностью для современного искусства, по мнению Рескина, является массовое механизированное производство: «... почти вся система и все надежды современности основываются на идее, что способность можно заменить механикой, живопись – фотографией, скульптуру – отливкой в формах. Это – основа веры или безверия нашего столетия»⁵.

В своих взглядах на отношения искусства и промышленности Рескин был не одинок. Например, известный немецкий архитектор и искусствовед середины XIX века Г. Земпер писал: «Значительное число художников, в том числе и одаренных, ориентируются на французскую и английскую промышленность, они оказываются в двойном подчинении: с одной стороны, у хозяина-работодателя, относящегося к ним свысока, как к надоедливим советчикам в вопросах вкуса... и к тому же плохо их оплачивающего, и, с другой стороны, – у моды сегодняшнего дня, которая обеспечивает сбыт товаров, что, в конечном счете, оправдывает существование промышленного предприятия и является его целью»⁶. В итоге, Рескин, исходя из своего положения о несовместимости искусства и современной ему промышленной цивилизации, приходит к общему осуждению капитализма

¹ Там же. С. 40.

² Рескин Д. Лекции об искусстве. М.: БГС Пресс, 2006. С. 177.

³ Там же. С. 83.

⁴ Там же. С. 200.

⁵ Рескин Д. Лекции об искусстве. М.: БСГ-Пресс, 2006. С. 170.

⁶ Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство. 1970. С. 182.

как социального строя: «Шум колес прядильных машин оглушает Англию – а ее народ лишен одежды. Страна почернела, добывая уголь, а народ дрожит от холода. Она душу свою продала за барыш, а он умирает от голода. Пребывайте же в торжестве, если вам угодно, но знайте: такого торжества изящные искусства никогда не разделят с вами»¹. Таким образом, Рескин, вслед за Карлейлем, присоединился к критикам капитализма. Интересно, что Рескин познакомился с Карлейлем и стал его последователем в 1850 году и уже в 1851 году во время проведения в Лондоне Всемирной выставки их голоса звучали диссонансом хвалебному хору капиталистической промышленности и прогрессу.

Критика капиталистического производства даже вывела Рескина на совершенно чуждые ему ранее проблемы политической экономии. В 1857 году он прочитал курс лекций «Политическая экономия искусства», который затем послужил основой книги «Радость навеки». Здесь у него появляется идея о том, что главным стимулом труда является не заработок, не принуждение, а радость творчества. Такой труд характерен для людей искусства, но Рескин считал, что такой мотив трудовой деятельности должен нарастать с развитием общества. Эта идея стала отправной для его «политэкономии жизни», которую он противопоставил современной ему классической политической экономии. Рескин выступил против представителей классической политэкономии в связи с их апологетикой капитализма. Объектом критики Рескина были современные ему известные экономисты Н.У. Сениор, Г. Фоссет и даже Д. С. Милль, несмотря на реформаторские взгляды последнего.

Критикуя классическую политэкономия, Рескин пытался создать свою, альтернативную «политэкономия жизни». С одной стороны, он не отрицает возможности построения экономической науки, исходящей из предположения, что всякий человек является лентяем, стремящимся минимизировать свой труд, и «жадным животным», имеющим единственной целью максимизировать богатство, воплощенное в вещах и измеряемое деньгами («экономический человек» А. Смита). Ну, а если человек не бездельник и не «жадная машина», а одарен любовью к ра-

¹ Рескин Д. Лекция об искусстве. М.: БСГ-Пресс, 2006, С. 199.

боте и способностью к самопожертвованию, если он стремится не только к вещественным благам – задает вопрос Рескин, – какая польза будет от этой экономической теории? Таким образом, Рескин указывает, во-первых, на то, что труд не для всех является неприятной обязанностью, что не только в искусстве, где труд может быть источником высочайшего наслаждения, но и во многих ремеслах существует естественное стремление человека к труду. Во-вторых, Рескин критикует понятие «экономического человека», как абстракции, изолирующей экономику от всех других сторон жизни. Различные привычки, любовь к игре, книги, друзья и тысячи мелких увлечений и свойств, совершенно не экономических, влияют на человека как работника, утверждает Рескин. В-третьих, Рескин, критикует понятие экономистов о богатстве как материальной ценности, иронизируя над заявлением Д.С. Милля, будто «всякий имеет понятие, вполне достаточное и верное для обычного употребления значения термина богатство»¹.

Рескин же указывает на невещественные богатства, такие как искусство, человеческая честность, дружба, семейные привязанности, соседские и гражданские чувства, интеллектуальные усилия, а также все, что полезно и приятно для здоровой человеческой деятельности. Четвертым пунктом экономического учения Рескина была замена денежного мерил мерил жизни. «Нет другого богатства, кроме жизни, – жизни со всеми ее свойствами, с ее любовью, с ее радостью, с ее удивлением. Та страна будет наиболее богатой, которая возвращает наибольшее число благородных и счастливых людей», – писал Рескин². Пятым пунктом критики Рескина является термин «политическая» (общественная) экономия. Речь идет о том, что в классической политэкономии общество считается простой суммой его членов, а «богатство народов» – суммой индивидуальных богатств. Рескин же сравнивает общество и экономику с единым сложным организмом, где классы и отдельные люди играют такие же разные роли как отдельные органы и где заболевание одного органа влечет ухудшение общего здоровья, так же как «и всякая местная вредная деятельность богатых в конце концов приводит к ослаблению ре-

¹ Гобсон Д. А. Джон Рескин, как социальный реформатор. М.: 1899, С. 77.

² Там же, С. 83.

сурсов политического организма»¹. Таковы основные идеи «политэкономии жизни» Рескина, цель которой состоит в «производстве возможно большего количества здоровых, светлооких и счастливых человеческих существ»².

Какое же общество, по мнению Рескина, может дать этот результат? Здесь мы обратимся к его социальной утопии, к его концепции переустройства общества, которую можно назвать «новым феодализмом» или «средневековым социализмом». Многие идеи идут здесь не только от его непосредственного предшественника Карлейля, но и от многих других мыслителей, начиная с Платона. (Правда следует иметь в виду, что концепция Рескина не была сформулирована четко и последовательно, его идеи в этой области разбросаны во многих сочинениях и нередко противоречат друг другу).

Идеальное общество должно быть организовано, по мнению Рескина, иерархически, имея в основе пример феодальной монархии. Общественное равенство и демократию Рескин отрицает. Для него «истинная сила человеческой души состоит в том, чтобы зависеть от наибольшего числа признаваемых им благородными личностей и повелевать наивозможно большим числом зависимых от него низших личностей»³. Движущей силой такого общества является добрая воля и разум высших классов («новый аристократии» Карлейля), которыми являются земельные собственники, «капитаны промышленности», а также ученые и представители искусства. Кроме них к правящей части общества относятся судьи, государственные чиновники, занимающиеся координацией деятельности, направленной на общую пользу, епископы, которым поручается надзор за моральным состоянием семей и отдельных личностей, офицеры и деятели народного образования. В целом, профессиональная деятельность людей в идеальном обществе построена по кастовому признаку, хотя Рескин допускает переход людей в другие касты, если они проявили какие-либо новые способности. Однако, в целом он считает, что если люди в течение поколений занимаются какой-либо деятельностью, то способность к ней закрепляется генетически, так что в «будущем обще-

¹ Там же, С. 88.

² Там же, С. 91.

³ Там же, С. 203.

стве» Рескина не предполагается управление государством кухаркой. В то же время наиболее тяжелые и неприятные виды деятельности будут выполнять в этом обществе преступники в качестве наказания. Ремесленники в этом обществе на добровольных началах объединяются в гильдии, образцом для которых являются средневековые цехи. Однако основной вид производства, по Рескину, – это земледелие, которое он считал основой жизнедеятельности нации, как наиболее здоровое и близкое к природе. Здесь предполагалось сочетание аренды земли фермерами и собственности на землю лендлордов. Правда, предоставление земли в аренду осуществляет государство, а лендлорды получают от государства стабильный доход за свою управленческую деятельность. Таким образом, идеи Рескина о будущем обществе близки к некоторым социальным утопиям, а также к некоторым положениям христианского социализма.

Одним из последователей Рескина в конце XIX века был Уильям Моррис (1834–1896), о котором уже немного говорилось в начале параграфа. Он был разносторонним человеком. Например, английский литературный критик начала XX-го века Л. Хирн писал, что Моррис «самая значительная фигура среди романтиков, вдохновитель кружка прерафаэлитов, самый плодовитый поэт своего века, по таланту и интенсивности чувства не уступающий Вальтеру Скотту»¹. В области искусства он – художник и скульптор, архитектор и дизайнер, музыкант, переводчик, поэт и прозаик – один из родоначальников жанра «фэнтези». И во всех этих видах искусства Моррис – пламенный поклонник Средневековья, которым он увлекался еще в юности. Еще обучаясь в Оксфорде, Моррис и Берн-Джонс, его будущий товарищ по кружку прерафаэлитов, основали братство Галахада (одного из рыцарей Круглого стола). Здесь можно уточнить, что романтика Морриса в это время не была чем-то необычным.

В конце XIX – начале XX века европейское общество переживало вторую волну романтизма после реализма середины XIX века, который в свое время сменил первую волну романтизма начала XIX века. И если в начале XIX века англичане зачитывались Байроном и Вальтер Скоттом, то теперь появилась плеяда но-

¹ Моррис У. Воды дивных островов. М.: Терра, 1996. С. 5.

вых писателей, воспевающих романтику прошлого – Стивенсон, Хаггард, Сабатини, Бульвер-Литтон, тот же Моррис и другие. Например, роман Морриса «Воды дивных островов» представляет собой стилизацию средневекового романа. Интересно то, что приключения главной героини счастливо заканчиваются в Граде пяти ремесел.

Романтика Средневековья вдохновляла и другие виды творчества конца XIX века. Средневековое искусство было основой творчества прерафаэлитов, которые вслед за Рескиным противопоставляли готику и искусство Возрождения. В упомянутом выше дизайнерском кооперативе Морриса также брали за образец произведения средневековых ремесел. А в 1890–91 годах Моррис основал Келм-скоттское издательство, выпускающее книги по образцам «инкунабул» – первопечатных книг, внешне еще напоминавших рукописные.

В значительной степени именно поэтическое восприятие Средневековья привело Морриса к негативному отношению к современному ему капиталистическому обществу. «Капиталистическая индустрия безобразит все: и людей и предметы. Человеческая раса истощается в мастерских и городах. Дым фабрик и заводов затемняет небо, грохот станков нарушает сельскую тишину. Страсть к наживе истребляет леса и истребляет реки, механическое производство убивает искусство, крайняя бедность и чрезмерное богатство одинаково смертельны для вкуса. Чем хуже современности были средневековые времена, когда жили среди полей ..., когда городские жители строили соборы...?»¹. Так характеризовал настроение Морриса французский исследователь социализма А. Метен. Поэтому к концу жизни Моррис, так же как и Рескин, увлекается идеями социализма, о чем уже говорилось выше. Он пишет ряд произведений в духе социальных утопий: «Вестниоткуда, или Эпоха счастья», «Сон про Джона Бола», «Урок короля», публицистические произведения «Искусство и социализм», «Фабрика такой, какой она могла бы быть», «Как я стал социалистом», широкую популярность имело его стихотворение «Марш рабочих».

¹ Метен А. Социализм в Англии. СПб.: 1989, С. 107.

Каким он представлял себе будущее идеальное общество, можно видеть в его «Вестях ниоткуда» (1890). В этом фантастическом романе герой попадает в Англию XXI века и находит, что все изменилось. Прежде всего, изменились сами люди – их лица «были так добры и приветливы, их телосложение так стройно и красиво, что мне было приятно глядеть на них». «Их одежда представляла нечто среднее между костюмом классической древности и одеждой четырнадцатого столетия, материи же были светлые и легкие...»¹. Исчезли большие города, люди почти полностью переселились в сельскую местность, но жили деревнями. Уединенные фермы были востребованы только любителями одиночества. Все люди заняты теми видами деятельности, к которым у них есть склонность. Они работают либо индивидуально, либо в «союзных мастерских», «в союзные же мастерские «народ приходит делать такую работу, где совместный труд более удобен или просто необходим. Кроме того, – работать вместе, это так весело!»² «Путь к славе, равно как и понятия чести и уважения других – все изменилось. Единственная возможность заслужить это – поступать на благо общества. Пусть каждый развивает свободно все стороны своей личности и всякий будет помогать в этом»³. Помимо желания работать ради общего блага другим стимулом к труду в будущем обществе станет, по мнению Морриса, искусство. Каждый человек будет стремиться довести результат своего труда до совершенства, создать маленький «шедевр».

Что касается общей системы управления, то, как отвечают люди будущего на вопросы путешественника во времени, – «наш парламент – наш народ». «Вот уже полторы сотни лет как мы живем при современных почти условиях жизни. У нас установились уже традиции и привычки, между ними привычка соразмерять действия с общим благом»⁴. Есть административное деление – община, квартал, приход, но нет центрального правительства. Все решения принимаются прямым голосованием.

¹ Моррис У. Вести ниоткуда. М.: URSS, 2010, С. 12.

² Там же. С. 35.

³ Там же. С. 60.

⁴ Там же. С. 58.

В области экономики исчезли товарно-денежные отношения. Каждый добровольно трудится на общее благо без всякой оплаты и может получить необходимое количество продукта по потребности. Поскольку остались только здоровые и естественные потребности людей, со временем общество примерно выяснило, сколько каких продуктов необходимо производить. В то же время экономика конца XIX века описывается Моррисом следующим образом. «Как мне приходилась слышать и читать, – говорит главному герою один из жителей Англии XXI века, – в последнее время коммерческой эпохи люди попали в странное и безвыходное положение. Вырабатывая товар с огромной производительностью, они, чтобы найти ему возможно больший сбыт, придумали остроумную и хитрую систему торговли, назвав ее «мировым рынком». Но введенная в жизнь, эта система принуждала их все более и более увеличивать размеры производства, не считаясь с надобностью производимых товаров. <...> Они нашли выход, создав массу искусственных потребностей, которые гипноз мирового рынка заставил считать не менее важными, чем настоящие жизненные потребности. <...> потребности мирового рынка разрастались по мере их удовлетворения. Все так называемые «цивилизованные» страны были завалены продуктами рынка: употреблялись все усилия, чтобы «открыть новые рынки». <...> Отыскав страну, еще не попавшую в круговорот мирового рынка, изобретали какой-нибудь предлог: уничтожение рабства, гораздо менее тяжкого, чем пресловутая система или проповедь религии, до которой было мало дела самим проповедникам, или <...> наказание какого-нибудь злодея, если его действия производили справедливое возмущение «варваров» – словом все что угодно. Потом в эту страну посылали какого-нибудь искателя приключений, наглого, жестокого и невежественного, с поручением «ввести цивилизацию и открыть новый рынок»¹.

Подводя итоги, можно сказать следующее. Известно, что капитализм как в XIX веке, так, по сути, все последующее время, вызывал и вызывает критику определенной части общества, прежде всего, за развращающую роль денег, потерю моральных ценностей, семейных традиций и т.д. Критики капитализма в XIX веке

¹ Там же. С. 69–70.

брали за основу альтернативного общества либо недавний еще феодализм, либо различные гипотетические модели социализма. Иногда, как мы видим, на примере Карлейля, Рескина и Морриса, им виделся даже некий синтез феодализма и социализма. Эта тематика достаточно обширно и известна и хотелось бы обратить внимание лишь на определенный ее аспект, на то, что люди искусства, в частности Рескин и Моррис, считали, что одной из движущих сил, которая должна вывести общество из «капиталистического тупика», является стремление к творчеству. Именно стремление к труду как к творчеству представлялось им альтернативой труда ради наживы и если в современном обществе такая мотивация жизнедеятельности присуща небольшой группе людей, представителям творческих профессий, то, надеялись они, распространение этой мотивации приведет к изменению общественного строя. Эта идея перекликается с мыслью Достоевского о том, что «красота спасет мир». Мысль же Рескина и Морриса очевидно может быть сформулирована несколько иначе – искусство спасет мир.

Многие художники модерна видели путь ухода от капитализма к социализму в передаче идей свободного художественного творчества единственному, по их мнению, не запятнавшему себя капиталистической алчностью слою буржуазного общества – простому народу. «Есть, однако, сословие, чье сердце и руки не запятнанны алчностью к деньгам, заразившей нас всех, – я имею в виду народ, – писал один из наиболее известных архитекторов модерна А. ван де Вельде. – Чистота сердца и духовная первозданность народа побудило искусство искать у него новую родину. Те, кто отошел от дел, питая отвращение к грубости и духу наживы, вышли теперь из своего затворничества и отправились в «народные дома». Художники, слывшие до сих пор «декадентами», превратились в борцов, которые кинулись в поток новой, многообещающей религии»¹.

Еще одна мысль, которую хотелось бы подчеркнуть, заключается в том, что любование Средневековьем, которое было характерно для романтизма XIX века, дало свои результаты и в области искусства конца XIX – начала XX века. Конечно, искусство романтизма начала XIX века дало множество прекрасных примеров, но

¹ Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1971. С. 83.

в них тема Средневековья трактуется буквально. Тоже можно сказать и о романтизме середины XIX века, как в художественной литературе, так и в изобразительном искусстве. Упоминавшиеся неоднократно прерафаэлиты объявили средневековое искусство («искусство до Рафаэля») своим образцом и кумиром и их картины во многом являются стилизацией средневековой живописи. Но следующий этап изобразительного искусства – модерн, к которому от прерафаэлитов перешел Моррис, дал уже самостоятельный оригинальный результат, где образы средневековья были вплетены в некий мир грез. Правда, модерн не стал искусством для народа, как хотел Моррис. Авторские произведения искусства модерна были по карману только богатым людям и сейчас модерн воспринимается как элитарное искусство.

Подводя итоги анализа социальных теорий Корлейля, Рескина и Морриса, можно выделить в их теориях ряд общих черт. Они отрицательно относились к развивающемуся капиталистическому обществу с его меркантильными интересами и развитием промышленного производства, негативно влияющего на чистоту природы. Новая, капиталистическая мораль распространялась, по их мнению, на все слои общества. В высших слоях общества грубые и бездуховные нувориши вытесняли культурное и утонченное дворянство, а в низших слоях крестьяне, жившие до этого в системе традиционных моральных ценностей, после переезда в город утрачивали эти ценности и превращались в люмпен-пролетариев. Поэтому эти социальные мыслители идеализировали ушедшую эпоху феодализма, что объединяет их и с литераторами-романтиками первой половины XIX века и с представителями декадентской литературы во второй половине XIX века. Также как и представители декадентского направления в литературе они тоже приходят к идее «новой аристократии», а также к идее возврата низших слоев общества к радостному, гармоничному труду, который они имели раньше в деревенских общинах и ремесленных цехах. Рескин и Моррис не только создавали свои утопические теории идеального некапиталистического общества, но и пытались на практике реализовать эти идеи, создавая колонии художников и другие социальные организации, которые, правда, не имели большого успеха. Таким образом, теории некото-

рых социальных мыслителей второй половины XIX века были близки к идеям «светлого» романтизма и его продолжения – декаданса.

Выводы по главе 3

Рассмотрев философские и социальные теории Европы второй половины XIX века, можно сделать следующие выводы. Изменения общественных настроений, произошедшие в Европе в середине XIX века, которые привели у части интеллигенции к все более мрачному и пессимистическому восприятию развивающегося капиталистического общества, отразились на смене приоритетов в области философии. Наиболее наглядно это проявилось в отношении к теориям Шопенгауэра, которые не воспринимались в первой половине XIX века и имели нарастающий успех во второй половине XIX века. Что же касается другой ключевой фигуры в области философии конца XIX века – Ницше, то его идеи имели двойственные последствия. С одной стороны, его критика современного ему общества добавляла новые краски в характеристику декаданса, но с другой стороны его идея грядущего «сверхчеловека» порождала оптимистические ожидания в отношении будущего развития человечества.

Социальные утопии таких мыслителей как Рескин и Моррис, популярных среди творческой интеллигенции второй половины XIX века, тоже носили двойственный характер. С одной стороны, они критиковали капиталистическое общество, что сближало их с другими представителями эпохи декаданса, а с другой стороны, в отличие от вымышленного мира декадентов, они пытались в теории и на практике создать реальное, новое, альтернативное капиталистическому обществу, за основу которого они брали идеализированные представления о Средневековье, что сближает их с романтиками XIX века.

Глава 4. СТИЛЬ МОДЕРН КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ДЕКАДАНСА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

4.1. Стиль модерн как альтернатива импрессионизму и авангарду

В изобразительном искусстве духу и культуре декаданса в наибольшей степени соответствовал стиль модерн. Хронологически стиль модерн существовал в истории мирового искусства в период с 80-х годов XIX века по первое десятилетие XX века. Конечно, по отдельным странам эти временные рамки немного разнятся. Тем более что одни страны были родоначальниками модерна, а другие его воспринимали и интерпретировали в соответствии со своими национальными традициями. Так, например, модерн зародился в Англии, но наиболее полного развития несколько позже он достиг во Франции, Бельгии и других странах.

Термин модерн не был общепринятым. В Англии он назывался «новый стиль» (Modern Style), во Франции – «ар нуво» (Art Neouveau), а так же стиль «гимар», стиль «метро», стиль «муша». Помимо самостоятельного смысла «ар нуво» как «новое искусство» в появлении такого названия сыграл конкретную роль французский искусствовед и арт-дилер Самуэль Бинг, который имел в Париже художественную галерею с аналогичным названием и много сделал для становления нового стиля. В Германии стиль модерн назывался «югендштиль» (Jugendstil). Название «югендштиль» по одной версии происходит от журнала «Jugend» (нем. юность), выходившего в Мюнхене, по другой – имеет самостоятельный смысл – «молодой стиль». В Австрии возник термин «сецессион» (Secession), так как на выставке, организованной венским Домом искусств, не были приняты работы ряда молодых художников, которые в ответ создали свое собственное объединение «Сецессион» (от латинского «secession» – отход, отщепление). Затем общество «Сецессион» возникло и в Германии. В Италии этот стиль получил название «либерти» (Stile Liberty), по названию фирмы, торговавшей предметами искусства, в Испании – «модерниста» (Modernista) и т.д.

В предшествовавший модерну период не было единого стиля, объединяющего отдельные жанры изобразительного искусства. В живописи стилю модерн предшествовали реализм и импрессионизм, в архитектуре – стиль эклектики. Мо-

дерну же было присуще единство стиля в различных жанрах изобразительного искусства. Многие художники модерна сознательно работали в ряде направлений (живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство). Более того, некоторые жанры достигли уровня высокого искусства именно с приходом модерна. Таковыми стали декоративно-прикладное искусство, искусство интерьера и искусство плаката. В то же время следует отметить, что хотя модерн на определенное время стал господствующим стилем, тем не менее, наряду с ним в этот же период в некоторых жанрах искусства выделялись и другие направления (например, в живописи – постимпрессионизм).

Хотя модерн отличался от непосредственно предшествующих ему стилей, в нем можно различить влияние некоторых более ранних художественных школ, которое признавали и сами представители модерна. Во-первых, это восточное искусство, в первую очередь искусство Японии и в меньшей степени других стран Юго-Восточной Азии (Китая, Индонезии), искусство Ирана и др. В частности, в 1890 г. Самуэль Бинг продемонстрировал в Школе изящных искусств в Париже 725 листов японской графики и 428 японских книг с иллюстрациями, которые вызвали большой интерес художников всей Европы. В последствие в стиле «модерн» были использованы многие особенности японского искусства: колеблющийся ритм линий и точек, выразительные и упрощенные контуры, плоскостной подход к изображению, асимметричность композиции, смещение центра композиции к краю. Кроме того, в японском искусстве, как и в «модерне», не различалось низкое (прикладное) и высокое искусство. В частности, изделия из керамики и стекла в стиле «модерн» испытали большое влияние японского искусства. Знаменитый мастер «модерна» Эмиль Галле на многих своих вазах прямо писал «a la japonica».

Помимо восточного искусства в стиле модерн присутствует также влияние народных традиций, в первую очередь в работах художников и архитекторов Скандинавии и России. Кроме того, художники этих стран нередко брали сюжеты для своих картин и скульптур в народных сказках и легендах. На некоторых ху-

дожников «модерна» оказали влияние кельтские узоры, античное наследие (преимущественно эпоха архаики), а также архитектура готики и барокко.

Можно назвать также некоторых более близких по времени художников, у которых были отдельные творческие приемы, получившие развитие в искусстве модерна. Такова, например, графика английского поэта У. Блейка с ее причудливо изгибающимися линиями, почти превращающимися иногда в орнамент, и живопись школы прерафаэлитов с их интересом к линии и орнаменту, переходящим в декоративизм. Один из поздних прерафаэлитов, У. Моррис даже стал одним из родоначальников английского модерна. Во Франции предшественниками ар нуво можно назвать живописцев Пюви де Шавана и Густава Моро с их тягой к символизму. В Германии предтечами модерна были К. Фридрих и Ф.О. Рунге и группа назарейцев, а в России – М. Врубель, отчасти В. Васнецов и ранний М. Нестеров. Таким образом, следует сказать, что у некоторых предшественников модерна были восприняты отдельные приемы их творчества, а у других – общее настроение и тяготение к символизму, соответствующее духу модерна.

Следует также сказать, что одной из предпосылок модерна было появление новых технологий и материалов, в частности, использование железных конструкций и стекла в архитектуре. Благодаря художникам и архитекторам «модерна» эти новые технологии и материалы получили общественное признание и даже вошли в моду.

Как уже было сказано, одной из особенностей модерна было то, что он охватывал самые разные виды изобразительного искусства – живопись, графику, в несколько меньшей степени скульптуру, а также архитектуру и прикладное искусство. В каждом жанре были свои особенности проявления модерна, тем не менее, можно попытаться выявить наиболее общие его черты. В частности, прежде всего в живописи существовало тяготение к плоскости, в связи с чем происходил переход от масляных и акварельных красок к темпера, гуаши и пастели, благодаря чему исчезает эффект глубины в картине, поверхности делаются более плотными, исчезает ощущение прозрачности. Большую роль в живописи модерна начинают играть также локальные пятна цвета вне зависимости от перспективы.

Другой особенностью нового стиля стало то, что линия у художников модерна превалирует над трехмерностью, она становится самодостаточной и художники модерна искали в самой линии определенный выразительный смысл (в 1900 году английский художник Крейг выпустил книгу «Линия и форма»). Благодаря этому одним из синонимов модерна стало название «art du geste» (искусство линии). Декоративность архитектуры модерна усиливалась сочетанием прямоугольных форм с гнутыми линиями, стремлением обыграть декоративные детали на фоне пустой стены. Изогнутые конструкции из железа сочетали в себе практицизм с одной стороны, и изысканность и декоративность с другой. Этот контраст ранее не сочетаемого усиливал художественный эффект модерна. Даже использование камня и дерева в архитектуре «модерна» изменяло их привычные свойства, они тоже становились зыбким и текучими. В иконографии живописи нередко происходило удлинение и доходящий до гротеска изгиб фигур.

Большую роль среди изобразительных средств модерна стал играть ритм. Цветы и стебли растений, ленты, шеи птиц сплетаются зачастую у художников модерна в ритмическую композицию, делая движения более динамичным и напряженным. Эти же приемы были характерны и для архитектуры, где колонны с изогнутыми капителями, оконные переплеты, лестницы создавали общий ритм изгибающихся линий. Другой особенностью «модерна» была асимметрия, как в живописной композиции, так и в архитектуре.

Наряду с изображением человека для модерна в гораздо большей степени, чем для других художественных стилей, было характерно изображение животных и растений, которые скорее служили средством для передачи настроения, усиления ритмичности, нередко образуя целые орнаменты. У растений художников модерна больше интересовал не цвет, а форма, изогнутая линия стебля. Среди животных, в отличие от предыдущих эпох, чаще других изображаются насекомые, обитатели моря и рептилии с их причудливыми, нередко гротескными формами. Легкие, гибкие конечности насекомых, их блестящие поверхности стали моделями для орнаментов и произведений прикладного искусства. Щупальца полипов определяли формы подсвечников и люстр, стебли водяных растений «оплетали»

предметы искусства модерна. Среди птиц чаще всего встречается изображения лебедя, который был важен для художников «модерна» не только для того, чтобы использовать изгибы его линий, но и как символ изысканности и печали.

Поскольку для эстетики модерна была очень важна идея «синтеза искусств», в нем нередко наблюдается использование какого-либо мотива одновременно в различных жанрах. Так, например, в модерне была популярна тема «божественно арабески» не только в живописи, но и в архитектуре, в прикладном искусстве и даже музыке, каковой была в частности музыка К. Дебюсси. Французский художник О. Редон так писал об арабеске: «Она – если не давать точного объяснения – является рефлексией человеческого сознания, которую сила воображения вплела в свою игру...»¹.

Таким образом, в искусстве модерна преобладало линейное начало, плоскостность, декоративизм, ритмическая концепция. Модерн не стремился изображать объем, массу, плотность, а наоборот играл гранями, контурами, плоскостями и линиями (чаще изогнутыми). Следует также отметить, что указанные особенности модерна не обязательно полностью присущи всем произведениям этого направления, но уже несколько из перечисленных признаков позволяют относить какое-либо произведение к этому стилю. Можно сказать, что стиль модерн, вслед за импрессионизмом (о чем будет сказано ниже), отошел от реалистического изображения действительности, предлагая зрителям некий вымышленный мир.

Сказанное о модерне в целом можно дополнить характеристиками отдельных видов искусства. Говоря о живописи, в дополнение к таким ключевым ее чертам как плоскостность, асимметрия композиции, большое внимание к контуру и линии, декоративность, можно указать на то, что живопись модерна в значительной степени стилизована, картины являются не отражением реальности, а скорее некоторым символом настроения, движения, ритма. Художники модерна часто обращались к мотиву маски, которая с одной стороны скрывает сущность человека, с другой стороны на нее намекает. Можно сказать, что живописи модерна при-

¹ Цит. по: Фар-Беккер Г. Искусство модерна. Конemann: Königswinter, 2004. С. 84.

суща некоторая театрализация жизни, изображение не конкретного лица, а скорее персонажа, человека в определенной роли.

Таким образом, если художники следовавшего за модерном авангарда утверждали, что они не изображают действительность, а творят «новую реальность», то модерн (так же как и импрессионизм) занимал промежуточное место между реализмом и авангардом. С одной стороны, он еще опирался на реальность, но в то же время уже отчасти деформировал ее, используя в большей степени метафору и аллегория.

Вторым жанром, где стиль «модерн» был представлен достаточно полно, была архитектура. В модерне был сформулирован принцип архитектуры, согласно которому дом должен создаваться на основах гармонии между формой и функцией. Другой важной чертой архитектуры модерна была художественная организация среды обитания человека, где архитектура сочетается с интерьером и предметами прикладного искусства. Согласно взглядам одного из предшественников архитектуры модерна и теоретика искусства Г. Земпера художественный стиль определяют «цель, материалы и техника». Речь идет об использовании стекла и металла, которые позволяли создавать в сооружаемых зданиях эффект прозрачности, больших воздушных объемов. Отдаленную параллель можно провести здесь с готическими соборами, где взмывающие вверх своды и огромные плоскости витражей создавали сходный эффект. С другой стороны, возможность придавать металлическим конструкциям самые разнообразные формы, в том числе изгибающиеся подобно растениям, производили дополнительное художественное впечатление. Таким образом, металлические конструкции были не только обрамлением для стекла, но и играли самостоятельную художественную роль.

Следует отметить, что конструкции из стекла и металла пришли в архитектуру модерна из промышленной архитектуры. Их происхождение связано первоначально с перекрытиями в оранжереях, рыночных постройках, галереях и машинных залах. Ранний пример такой конструкции – Jardin des Fleurs в Париже 1833 года, а также Стекланный дом Пэкстона в имении герцога Девонширского в Четсворте (1838). Новые конструкции вызывали воодушевление публики по по-

воду нового материала и его возможностей. «Новая архитектура творится в то самое мгновение, когда прибегают к новым средствам, что предлагает новая индустрия», – писал французский писатель Теофиль Готье в 1850 году.¹ Буквально через год на открывшейся в Лондоне в 1851 году первой Всемирной промышленной выставке колоссальное впечатление произвел большой Выставочный зал Пэкстона, получивший название «Хрустальный дворец». Все последующие Всемирные выставки демонстрировали достижения в этом направлении и, наконец, на Всемирной выставке 1889 г. в Париже два сооружения произвели еще большее впечатление. Это были гигантский Зал машин Контамена и Дютера (высота 43 м. и ширина 110 м.) и Эйфелева башня.

В это время стекло и металл уже активно проникают в жилые дома благодаря архитектуре модерна. Один из ведущих архитекторов модерна А. ван де Вельде писал: «Промышленность приобщила металлические конструкции и даже индустриальное строительство к искусству. Она возвела инженера в ранг художника и обогатила искусство... Скоро, вероятно, заговорят об “искусстве промышленности и конструирования”»². И действительно, получив импульс из промышленного строительства, стиль модерн стал затем распространяться от жилых помещений в сферу промышленности и транспорта. Недаром оформление Э. Гимаром станций парижского метро произвело такое впечатление, что «стиль метро» стал синонимом стиля модерна. Он предлагал учиться стилистике архитектуры у природы, утверждая, что «природа – это величайший архитектор, а она не производит ничего параллельного и ничего симметричного»³.

Двумя другими наиболее знаменитыми архитекторами модерна были бельгийцы В. Орта и А. ван де Вельде. Орта впервые создал план дома с текучими переходами пространства в горизонтальном и вертикальном направлениях, названных «бельгийской линией». В Испании модерн был не очень распространен, но в нем дополнительно выделяется понятие «каталонского модерна», в котором речь идет, прежде всего, об архитектуре А. Гауди. В США черты модерна были при-

¹ Цит. по: Зедльмайр Х. Утрата середины. М.: Изд. дом «Территория будущего»: Прогресс-Традиция, 2008, С. 70.

² Цит. по: Сарабьянов Д. В. Модерн. М.: Галарт, 2001, С. 43.

³ Там же. С. 176.

сущи «чикагской школе» и особенно произведениям Л.Г. Салливена. В российском модерне на первом месте стоял Ф. Шехтель, для архитектуры которого характерно живописное, асимметричное равновесие, перетекание внутреннего пространства из одного помещения в другое, построение плана особняка по вертикали, где главную роль в организации внутреннего пространства играла лестница.

Особенно большую роль модерн сыграл в развитии декоративно – прикладного искусства. С одной стороны, оно было поднято до уровня «высокого искусства», с другой стороны, перестало быть индивидуальным и вышло на уровень художественной промышленности. Важнейшей особенностью стиля «модерн» было внимание к материалу, выявление его природных особенностей и эксперименты в области техники ремесла. Наибольшие достижения в области прикладного искусства имела школа Нанси во Франции, во главе с Э. Галле (изделия из стекла, керамика, мебель). Там же творили ювелир Р. Лалик, Л. Мажорель (мебель), братья Дом (электрические светильники и другие изделия из стекла). Художники Нанси часто использовали в своих произведениях растительные и животные мотивы. Среди мастеров декоративно-прикладного искусства «модерна» других стран следует отметить достижения Л. К. Тиффани в США и представителей венского Сецессиона. Привлекательность произведений венских мастеров доказала Всемирная выставка в Париже (1900), благодаря которым австрийский павильон пользовался большим вниманием публики. Например, гнутая мебель, созданная представителями Сецессиона, еще долго во всех странах называлась «венской». Правда, несмотря на первоначальный коммерческий успех, в отношении других своих произведений венские мастера столкнулись с неразрешимым противоречием модерна – талантливые авторские работы были слишком дороги, чтобы стать образцом для серийного производства, которое было одной из целей идеологов модерна.

Широко был представлен модерн в книжной и журнальной графике. Законодателем моды здесь был англичанин О. Бердслей, с его изысканными, нередко доходящими до гротеска образами. Кроме того, именно благодаря модерну появился новый вид искусства – плакат. В нем сочетался принцип демократизации

искусства с предельной художественной выразительностью. Так же в нем присутствовала общая для модерна идея синтеза формы и функции, которая проявлялась в частности в том, что в плакате художник не только создавал художественный образ, но и брал на себя разработку шрифта, материала и размера плаката. Наиболее яркой личностью в новом жанре был, работавший с 1874 года в Париже чех Альфонс Муха (по-французски его фамилия звучала Муша). Его имя даже стало одним из синонимов модерна – «стиль муша». Муха прославился благодаря афишам для спектаклей Сары Бернар и стал штатным плакатистом театра «Ренессанс». К плакату во Франции так же обращались П. Боннар и А. Тулуз-Лотрек.

Стиль модерн был представлен почти во всех цивилизованных странах, хотя и не очень равномерно. Раньше всех модерн стал разворачиваться в Англии, где уже в 1882 году была организована художественная «Гильдия века», которая стала издавать журнал «Конек», ставший предтечей многих европейских журналов стиля модерн 1890-х годов. Участники «Гильдии века» проявляли наибольший интерес к искусству интерьера, декоративно прикладному искусству, мелкой скульптуре и живописи. Наиболее известные из членов гильдии – А. Макмардо и С. Имейдж. В 1890-е годы и начале 1900-х, когда стиль модерн вступает в эпоху зрелости, появляются и другие национальные школы модерна. Англия уже уступает в эти годы лидерство другим странам, прежде всего Франции. Правда, в 1890-е годы Англия дала миру такой символ модерна как графика О. Бердслея. В английской архитектуре и прикладном искусстве главным был Ч. Р. Макинтош, который разработал в частности систему «конструктивного орнамента», где контур изображаемого предмета являлся одновременно элементом орнамента. В целом можно сказать, что хотя Англия была родоначальницей модерна, он не проявил себя в ней с такой полнотой, как в некоторых других странах.

Во Франции модерн или «ар нуво» начинается во второй половине 1880-х годов, когда стал себя исчерпывать импрессионизм. Первые признаки «ар нуво» начинаются в графике и плакате. В 1884 году во Франции создается «Общество независимых художников». Потом возникает понт-авенская школа и группа «Наби». В 1880-х «ар нуво» – уже сложившийся стиль в живописи. Многие исследо-

ватели начинают отсчет нового стиля во Франции с картины П. Гогена «Видение после проповеди» (1888). Наряду с живописью развитие нового стиля происходило в архитектуре, декоративно-прикладном искусстве (выше уже говорилось о школе Нанси) и в скульптуре, где наиболее интересным представителем был О. Роден, сочетавший элементы импрессионизма и модерна. В период 1890-х – начале 1900-х годов с французским модерном связаны такие имена в живописи и графике как П. Гоген, А. Тулуз-Лотрек, П. Боннар, Ж. Э. Вюйар, М. Дени, А. Муха. Можно сказать, что все французские живописцы этого времени (кроме П. Сезанна) так или иначе были связаны со стилем «ар нуво». В архитектуре «ар нуво» этого времени главенствует Г. Гимар. В целом можно сказать, что в архитектуре и прикладном искусстве «ар нуво» во Франции меньше присутствует конструктивное начало и в большей степени – изысканный декор.

Весьма значительно в развитии стиля модерн была представлена Бельгия. В 1881 году здесь был основан журнал «Современное искусство», была создана «Группа 20-ти», в 1890-е годы в Бельгии начинается расцвет модерна, а уже с 1900 года «бельгийская линия» стала синонимом стиля модерн во всем мире. Брюссель был более восприимчив к новым веяниям в искусстве, чем Париж. В это время Париж был центром мирового искусства и поэтому каноны существующих стилей были там более незыблемы, в то время как Брюссель был, относительно Парижа, художественной периферией, но не отказывался от борьбы за лидерство и многие художники, не получавшие признание во Франции, вступали в бельгийские объединения (среди них П. Гоген, А. Тулуз-Лотрек, Д. Уистлер и В. ван Гог). Для развития нового искусства существовали и материальные предпосылки – щедрые брюссельские банкиры-меценаты позволяли художникам меньше реагировать на спрос художественного рынка. Среди крупнейших архитекторов модерна следует назвать двух бельгийцев – В. Орта и А. ван де Вельде.

В искусство Нидерландов модерн пришел позже, хотя у В. ван Гога можно найти параллели с модерном. Главной фигурой голландской живописи модерна является Я. Тороп, в творчестве которого сливаются мистические мотивы христианства и религии Дальнего Востока (прежде всего Индонезии). Его изысканные,

длиннорукие и длинноволосые женские фигуры напоминают индонезийский театр теней. Так же следует упомянуть голландскую группу «Стиль», возглавляемую П. Мондрианом и Т. ван Дузбургом.

В Германии стиль модерн или «югендштиль» начинает активно развиваться в 1890-е годы. Одним из центров развития модерна в Германии стал Мюнхен. В 1892 году состоялась первая международная выставка мюнхенского объединения художников Сецессион. В том же году Ф. Штук выставил картину «Грех», взбудоражившую весь город. В 1896 году появились журналы «Югенд» и «Симплициссимус». В архитектуре мюнхенского модерна знаковым явлением стало создание в этом же году здания фотоателье «Эльвира» (архитектор А. Эндель). Другим местом развития германского модерна была Дармштадская колония художников, созданная по инициативе великого герцога Гессенского в 1898 году. Члены этой колонии занимались всеми видами изобразительного искусства.

Объединение Сецессион, основанное в 1897 году в Вене, стало началом модерна в Австрии. В это время в Вене собралось 50 художников, возглавляемых Г. Климтом. Он покровительствовал двум молодым «возмутителям спокойствия»: «дикарю» О. Кокошке и «провидцу» Э. Шиле. Соратниками Климта были Й. Хофман, К. Мозер, Й. Ольбрих, К. Моль, М. Курцвайль, а так же архитектор О. Вагнер. Венский Сецессион издавал свой журнал «*Ver sacrum*» (Весна священная). Венские художники наряду с живописью и архитектурой уделяли также большое внимание прикладному искусству.

Определенным своеобразием отличался модерн в скандинавских странах. В 1886 году на выставке «Свет Севера» в Дюссельдорфе произошло первое знакомство Европы с искусством Скандинавии, в котором уже присутствовал модерн. В скандинавском модерне, особенно в Норвегии и Финляндии, в значительной степени присутствовали народные мотивы. В частности в Финляндии этим отличался А. Гален-Каллела, который наряду с живописью занимался также гравюрами на дереве, и, кроме того, мебелью, витражами, чеканкой по металлу и оформлением интерьеров. Очень значительной фигурой скандинавского модерна был норвежец Э. Мунк. В то же время в работах Мунка 1890-х годов уже наметился переход от

модерна к экспрессионизму. В скором времени по этому пути пошли многие европейские художники.

В Испании модерн, прежде всего, известен в версии так называемого «каталонского модерна» с таким гигантом архитектуры как А. Гауди, о чем говорилось выше. В Италии стиль модерн под названием «либерти» отличался соединением с эклектикой, что проявлялось в обилии декоративных деталей, как в архитектуре, так и в прикладном искусстве. В стиле «либерти» присутствует влияние Востока, но скорее Востока средиземноморского (Турция, Египет).

В США модерн так же не был господствующим стилем, но там были яркие представители модерна в отдельных жанрах. В архитектуре это «чикагская школа», где можно назвать такие имена как Л. Г. Салливен, Д. Бернем и Ф. Райт, в прикладном искусстве – Л. К. Тиффани и в графике – Х. Бредли.

Специфика России была в том, что здесь одновременно существовали и другие направления в искусстве. В частности в живописи продолжал играть большую роль реализм, но так же присутствовал импрессионизм. Безусловными шедеврами живописи в стиле модерн можно назвать картины В. Серова «Похищение Европы» и «Портрет Иды Рубинштейн». Другие представители модерна (К. Сомов, А. Бенуа) были близки в своем творчестве театральной живописи. В архитектуре модерн в России был представлен прежде всего работами Ф. Щехтеля, Ф. Лидваля, Л. Кекушева и др. Модерн в России присутствовал в книжной графике, монументально-декоративной живописи, а также в скульптуре и архитектуре. Декоративно-прикладное искусство модерна было представлено в России в меньшей степени. Правда в работах художников, связанных с такими центрами творчества как Абрамцево и Талашкино можно частично наблюдать сочетание стиля модерн с народными мотивами.

В начале XX века стиль модерн сменялся новыми направлениями в различных жанрах искусства, которые, хотя и не носили единого обобщающего названия, были довольно близки между собой. Это конструктивизм в архитектуре, ар деко и стиль Баухаус – в декоративно-прикладном искусстве, экспрессионизм и авангард в живописи.

В архитектуре позднего модерна уже начинают закладываться принципы будущего конструктивизма. Между модерном и конструктивизмом можно выделить два промежуточных направления. С одной стороны, идет все большее освобождение конструкций и плоскостей от декора и орнамента, происходит поиск простых соотношений, объемов и прямолинейных форм. Другая переходная форма в архитектуре позднего модерна – неоклассицизм. В ней традиционные формы классицизма подвергались стилизации, некоторые детали опускаются, другие наоборот преувеличиваются. Широкое распространение неоклассицизма было в России.

Подводя итоги, можно выделить следующие особенности стиля модерн. Он получил развитие в период с 80-х гг. XIX века по первые десятилетия XX-го и был представлен в разной степени во всех цивилизованных странах. Модерн отличался комплексностью, охватывая основные виды изобразительного искусства и даже поднимал до уровня «высокого стиля» прикладное искусство и плакат. Для стиля модерн были характерны такие черты как плоскостность и линейность изображения в сочетании с элементами декоративизма. Зачастую эти изобразительные приемы использовали для создания ощущения ритмичности, чему способствовали также асимметричность композиции, искаженные, вытянутые пропорции и изгибающиеся линии и контуры. Также можно указать на широкое использование растительных и животных декоративных мотивов. Таким образом, модерн, в отличие от реализма, предлагал зрителям некий вымышленный мир, «вторую реальность».

Отдельной проблемой является место модерна в общем русле развития изобразительного искусства конца XIX – начала XX вв. Непосредственным предшественником стиля модерн по времени был импрессионизм, а после модерна наступило время авангарда (в различных его проявлениях). Следует, правда, иметь в виду, что смена этих стилей происходила достаточно быстро и какое-то время они могли сосуществовать. Например, во времена появления модерна еще жили и продолжали творить представители импрессионизма и т.д. В то же время эти стили не были родственны модерну ни по художественным приемам, ни по его идей-

ному содержанию. В предшествующих главах уже говорилось о том, что в XIX веке в культуре и искусстве можно проследить две параллельные линии – романтическую и рационалистическую, которые находились между собой в постоянной борьбе. Рационалистическая линия в культуре была связана с развитием естественных наук, ее представители были сторонниками социального и технического прогресса и т.д. К этой рационалистической линии в искусстве, на мой взгляд, относились импрессионизм и авангард.

Одной из причин перехода от импрессионизма к модерну, а затем к авангарду может обоснована идеей известного австрийского искусствоведа Вельфлина о том, что в каждой художественной эпохе происходит переход от состояния статики к состоянию динамики. Подобный «маятник» перехода от статики к динамике и снова к статике наблюдается и в эпоху модерна. Ему предшествовал импрессионизм, который был достаточно статичен, пытаясь ухватить мгновение со всеми оттенками света и воздуха. Сам же модерн, безусловно, динамичен и по формальным и по сущностным характеристикам, но уже поздний модерн начал слегка тяготеть к статике, которая затем вылилась в конструктивизм в архитектуре, ар деко в прикладном искусстве и авангард в живописи.

Импрессионизм в изобразительном искусстве, как мы полагаем, можно соотнести с натурализмом в литературе этого же периода. В то же время следует признать, что в импрессионизме велико также эмоциональное начало и он находится на перепутье между рационализмом и романтизмом. Лидером натурализма во французской литературе конца XIX века был Э. Золя, который в художественном творчестве предлагал опираться на последние достижения науки, в частности, трактовать человеческие поступки с точки зрения инстинктов и рефлексов: «В сущности говоря, наука – это поэзия, которой найдено объяснение; ученый – это поэт, заменивший догадки и фантазии точным изучением вещей и живых существ».¹ Золя противопоставлял натурализм романтизму и в своем обращении к молодежи предлагал сделать выбор между этими двумя направлениями: «Первые

¹ Золя Э. Письмо к молодежи // Творчество. Человек-зверь. Статьи. М.: АСТ, 2010. С. 771.

– это лирические поэты, романтики, а вторые – писатели-натуралисты»¹. Тем не менее, трактовка натуралистами человека с точки зрения подсознания и животных инстинктов вызвало в обществе определенный культурный шок и была принята далеко не всей частью образованного общества. Таким образом, натурализм в художественной литературе можно трактовать отчасти как проявление декаданса в рационалистической линии развития культуры конца XIX века.

Импрессионисты, с которыми Золя имел тесные дружеские связи, по сути, разделяли его идею о том, что «принципы писателей-натуралистов те же, что у физиологов, химиков и физиков»². На них оказали влияние научные открытия в области цветоделения, в результате чего ими была разработана «колористическая система – сложные тона разлагались на чистые цвета спектра, которые накладывались на холст отдельными мазками»³. Можно утверждать, что импрессионизм, также как и следующий за ним модерн, тоже представлял собой уход в сферу «второй реальности», в другой мир – мир света, солнечных бликов, дуновения ветра. В то же время миры представителей импрессионизма и модерна различались по настроению – мир импрессионистов был более оптимистичен, чем меланхолический мир модерна. Можно образно выразиться так: импрессионизм – это *belle époque*, а модерн – это уже *fin de siècle*.

После импрессионизма и модерна пришел авангард. Правда, «... в изучении авангарда отсутствует устоявшаяся традиция. Нет представления о его структуре в целом, нет принципиальной периодизации. ... Как правило, он рассматривается в хронологическом порядке отдельных «измов»: фовизм, экспрессионизм, кубизм и т.п.»⁴. Кроме того, «развитие авангарда, если так можно выразиться, «многоканально», и не следует абсолютизировать только один путь – от одного «изма» к другому»⁵.

Авангард в еще большей степени, чем импрессионизм, принадлежал к рационалистической линии в европейской культуре. «Интерес авангарда обращен к

¹ Там же. С. 771.

² Там же. С. 772.

³ Искусство XIX–XX вв. Стили и течения. Энциклопедия. Вильнюс, 2012. С. 24.

⁴ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во Мос. ун-та, 1993. С. 5.

⁵ Там же. С. 11.

«чистому» мышлению. Во всех его манифестах звучит постоянная апелляция к сознанию»¹. «Авангард часто погружается в сферу техники, социальных доктрин и психологии. Ему близки концепции, оперирующие именами Эйнштейна, Планка, напоминающие о новых скоростях, об изменениях в физике восприятия и мышления, о делении атома и полетах в космос»². В целом представители авангарда считали, что они своей деятельностью создают проекты будущего. Как писал голландский архитектор Х. П. Берлаге: «Весь процесс исторического развития говорит о том, что будущее общество станет совершенно отличным от нашего. Кстати, на это указывают со всей определенностью назревающие симптомы. И эти выводы я отношу, прежде всего, к искусству. Искусство станет указателем перехода к этому новому обществу»³.

В то же время у импрессионизма, модерна и авангарда есть одна общая черта – все они начинают отходить от буквального копирования окружающего мира. Например, в живописи реалисты и романтики середины XIX века отличались друг от друга в основном своими сюжетами, а не художественными приемами. Импрессионисты же и представители модерна стали искать новые художественные средства, отходя от реалистической традиции. «В импрессионизме начинают видеть первые и явные симптомы «измены» реализму... открытие новых формальных ценностей. В неоимпрессионизме открывается впервые торжество отвлеченной схемы»⁴. В то же время импрессионизм и модерн различались по содержанию. Если импрессионисты изображали свои впечатления от окружающих пейзажей и сцен из жизни, применяя при этом особую живописную технику, то художники модерна, помимо своих живописных особенностей, отражали настроение, которое соответствует мироощущению «декаданса».

Что же касается авангарда, то он еще больше отошел от реалистического изображения действительности. «В поисках «чистого» сознания авангардисты отрицают культуру». «Авангард стремится породить “неискусство” ...»⁵. В то же

¹ Там же. С. 19.

² Там же. С. 18.

³ Там же. С. 34.

⁴ Там же. С. 12.

⁵ Там же. С. 19, 17.

время у представителей авангарда нет четкого представления о своем «альтернативном» мире. В своих произведениях они только дают намеки на него – «это рефлексия о непознаваемом»¹. «Все течения, получившие название первых “измов”, строились на попытке улавливания отдельных граней некоего общего символа <...> Сам символ не был назван <...> поэтому и искусство этого периода представало в форме намека. Неуловимость символа требовала интуитивной и интеллектуальной попытки ее “доискивания”. Это нашло свое отражение и во многих манифестах тех лет. Кандинский призывал к “переживанию” тайной души “всех предметов”»².

Можно высказать предположение, почему рационалистическое направление в искусстве, начиная с импрессионизма и авангарда, отошло от реалистического изображения окружающего мира. Очевидно, это связано с тем, что сама наука, на идеи которой они опирались, с конца XIX века перешла на новый этап своего развития. Новые идеи в области физики, биологии и других естественных наук стали не столь понятны и очевидны неподготовленному уму. Например, в области психологии объяснение действий человека все меньше места оставляло рациональным мотивам и все больше уделяло внимание инстинктам, рефлексам, подсознанию и т.д. Здесь можно сопоставить названия двух произведений, отражающих взгляд на природу человека. Если в XVIII веке, веке Просвещения, символичным было сочинение Ж. О. Ламетри «Человек-машина», то в конце XIX века таким же выразительным стало название одного из романов Э. Золя «Человек-зверь». Для образованной части общества конца XIX века новые научные открытия, разрушающие устоявшиеся представления об окружающем мире, как мире рациональном, были в определенной степени культурным шоком и еще одним фактором декаданса в европейской культуре и искусстве этого времени.

4.2. Изобразительные особенности стиля модерн как выражение идей декаданса

¹ Там же. С. 4.

² Там же. С. 22.

Помимо чисто живописных приемов модерна, которые позволяют говорить о том, что он не копирует окружающий мир, а создает некое символическое представление о нем, следует рассмотреть содержательную сторону образов модерна и их параллели с образами в других видах искусства, относящихся к декадансу.

В искусствоведении выделяются некоторые творческие союзы художников, трактуемые как предшественники модерна. Поскольку они были предшественниками «модерна» только в определенных аспектах, прежде всего содержательных, есть смысл рассмотреть их подробнее.

Всех предшественников модерна объединяет стремление уйти от современного капиталистического мира в мир грез и фантазий, в мир чистых страстей, преимущественно окрашенных сумрачным или меланхолическим настроением. Иногда это был мир прошлого – античность в ее «дионисийской» интерпретации или Средневековье, а также мир далеких экзотических стран. Эти сюжеты в европейском искусстве XIX века были представлены достаточно широко, хотя до появления модерна его предшественники для их изображения использовали реалистические художественные приемы.

В частности речь идет о немецких и австрийских назарейцах. У истоков группы назарейцев стояли два студента венской Академии художеств И. Ф. Овербек и Ф. Пфорр, которые в 1809 году объявили о создании «Братства Святого Луки». В 1810 году значительно увеличившееся «Братство Святого Луки» отправилось в Рим и поселилось единой общиной в бывшем монастыре Сан Исидоро. В духовной области они опирались на религию (многие назарейцы даже перешли в католичество, которое очевидно привлекало их мистицизмом и более красочной обрядностью) и на философию немецких романтиков, в связи с чем получили ироническое прозвище назарейцы (Иисус был уроженцем города Назарета), а в сфере живописи они взяли за образец искусство Средних веков и раннего Возрождения, у которого переняли определенные художественные особенности, которые сближают их с модерном – некоторую плоскостность и графичность. Община назарейцев просуществовала недолго, в 1812 г. начался ее распад, но она оказала определенное влияние на ряд художников XIX века. Таким образом, можно ска-

зять, что назарейцы были близки романтикам в целом и «темным романтикам» (декадентам) своим неприятием современного капиталистического общества, идеализацией мира Средневековья, как некоего альтернативного духовного мира, а также, как было сказано, применением менее реалистичных живописных приемов.

Другой, во многом похожей на назарейцев по своим убеждениям, была группа английских художников-прерафаэлитов. Они, также как и назарейцы, называли свое объединение «братство» по аналогии со средневековыми «братствами» (цехами) ремесленников. Примером для подражания у них были в первую очередь флорентийские художники Раннего Возрождения. «Братство прерафаэлитов» было создано в 1848 году, а в 1849 состоялась их первая выставка, негативно принятая консервативными критиками. Основателями «братства» были У. Х. Хант, Д. Г. Россетти и Д. Э. Миллес. Позже к ним присоединялись и другие художники. Особенностью творчества прерафаэлитов была аллегоричность и символизм, причем символическими были не только общий сюжет картины, но и, как это было в средневековом искусстве, многие отдельные детали.

Союз основателей «братства прерафаэлитов» распался в 1855 году, но в 1856 году Россетти познакомился с У. Моррисом и Э. К. Берн-Джонсом, в результате чего начался период «младших прерафаэлитов». На этом этапе в творчестве прерафаэлитов усиливается мистико-философская подоплека их произведений, сфокусированная, прежде всего, на идее Вечной Женственности – первоосновы мира. У прерафаэлитов уже появляются такие особенности стиля модерн и в целом декаданса, как желание уйти от реального мира в мир мечты, использование символов и принцип «искусства для искусства». Э. Берн-Джонс писал: «В картине я вижу красивый романтический сон о том, чего никогда не было и никогда не будет... сон, который освещен неземным светом. Мое единственное желание – чтобы формы были красивыми»¹. Творчество прерафаэлитов оказало влияние, как на английских художников, так и на художников других стран и было уже непо-

¹ Цит. по: Хиченс Р. Зеленая гвоздика. СПб.: Алетея, 2009. С. 8.

средственной предтечей модерна, а У. Моррис был одним из его родоначальников.

Еще одними из предшественников модерна были художники – символисты. Во Франции представителем символизма в живописи был П. Пюви де Шаванн. Первый успех ему принесли две композиции, представленные в парижском Салоне 1861 года – «Раздор» и «Согласие». Другим родоначальником французского символизма был Г. Моро. В его картинах объединялись мифологические, аллегорические и фантастические мотивы. У обоих художников был уже некоторый отход от реализма, но если для Пюви де Шаванна была характерна некоторая плоскостность изображения, что сближает его с модерном, то у Моро присутствует своего рода красочная мозаичность, восхищавшая современников. «Никому еще ... не удавалось достичь такой сочной гаммы цветов и с помощью бедной химической краски, так передать ... фантастическую ослепительную роскошь тканей и плоти», – писал о его картине «Явление» писатель Ж. Гюисманс¹. Более поздним из французских художников – символистов был О. Редон, который начал выставляться в Париже только в начале 1880-х годов. Первоначально он был художником-графиком. Большое влияние в это время на него оказал С. Малларме – глава французских поэтов-символистов. «Где-то на грани между реальностью и фантазией, – писал тогда один из критиков, – художник нашел необитаемую область и населил ее грозными призраками, чудовищами... сложными существами, сотканными из всех возможных видов человеческого порока, животной низости, ужаса и скверны...»². Наибольший успех пришел к Редону в 1890-е годы. В это время он уже переходит к пастельной и масляной живописи, для которой характерна плоскостность, локальные цвета и выразительные линии, что перекликается со стилем модерн. Здесь следует отметить, что французские художники-символисты уже, по сути, были не только предшественниками модерна, но и вплотную приблизились к эстетике декаданса. Неслучайно они были близки к представителям декаданса в литературе – Гюисмансу, Малларме и другим.

¹ Майорова Н. Соколов Г. История мировой живописи XIX века. Новые стили. М.: Белый город, 2009. С. 75.

² Там же. С. 82.

В немецкоязычных странах среди символистов можно выделить А. Беклина и Ф. фон Штука. С сюжетной точки зрения картины Беклина проникнуты мрачным мистицизмом, картины же Штука эпатировали публику образами демонических женщин. Что же касается их в целом реалистической живописи, то у Беклина были элементы, сближающие его с модерном. Для его картин часто характерны цветовые контрасты с резко очерченными силуэтами.

Следует обратить внимание также на так называемую «салонную» живопись во Франции. Обычно искусствоведы противопоставляют ее новым живописным школам, появляющимся в конце XIX века, таким как импрессионизм и модерн. Но мне кажется, что в салонной живописи конца XIX века тоже наблюдаются настроения декаданса. В отличие от классицизма первой половины XIX века, с его парадностью и патетикой, салонной живописи второй половины XIX века, также нередко использующей классические сюжеты, уже присуща «экзальтация, владеющая героями и героинями, блеск и роскошь красок, легкий налет изысканного эротизма, чувственность, изысканность, нега»¹. Эти черты получили особенное развитие в искусстве последних двух десятилетий XIX века и 1900-х годов в Европе, известных под названием «Belle Epoque». Так называлась «сладостная, бездумная пора, время «праздника, который всегда с тобой», тридцать лет беспечного веселья, обманчивого, расслабляющего благополучия»². «“Belle Epoque” привнесла легкий налет нервозности, декаданса, надлом изысканных страстей, но по сути это тоже выражение умонастроений «среднего человека», просто сейчас он уже готов пожертвовать частью своего спокойствия ради пряного, граничащего с нарушением приличий развлечения»³ (период «Belle Epoque» как раз совпал со временем стиля модерн – И. П.).

Большое место в салонной живописи занимали сюжеты, взятые из античной мифологии, реже из эпохи Средневековья, а также ориенталистская тематика. В искусстве Англии аналогом французской салонной живописи был викторианский стиль, относящийся к эпохе правления королевы Виктории середины-второй по-

¹ Калмыкова В., Темкин В. История мировой живописи XIX век. Ориентализм и Салон. М.: Белый город. 2009. С. 26.

² Там же. С. 66.

³ Там же. С. 69.

ловины XIX века. Обычно академизм (салонный и викторианский стиль для Франции и Англии) противопоставляется новым течениям в живописи, к которым относится и модерн, но, нам кажется, что по тематике и настроению модерна и салонной живописи конца XIX века возникают некоторые параллели.

Обратимся теперь непосредственно к модерну. В дополнение к таким ключевым чертам живописи модерна как плоскостность, асимметрия композиции, большое внимание к контуру и линии, декоративность можно указать на то, что живопись модерна в значительной степени стилизована, изображения не являются отражением реальности, а скорее неким символом настроения, движения, ритма. Как уже говорилось в первом параграфе, модерн не отражает реальность буквально, а создает некий вымышленный мир. В отличие от романтиков первой половины XIX века, которые надеялись найти свой мир в каких-то еще не затронутых цивилизацией уголках земли, представители декаданса, к которым относились и художники модерна, жили как бы в двух мирах – реальном и вымышленном. Об этом очень образно написал С. Кьеркегор: «Мир, в котором мы живем, вмещает в себя еще другой мир, далекий и туманный, находящийся с первым в таком же соотношении, в каком находится с обыкновенной сценической постановкой волшебная, изображаемая иногда в театре среди этой обыкновенной, и отделенная от нее тонким облаком флера. Сквозь флер, как сквозь туман, виднеется словно бы другой мир, воздушный, эфирный, иного качества и состава, нежели действительный. Многие люди, живущие материально в действительном мире, принадлежат, в сущности, не этому миру, а тому, другому»¹.

Из этого вымышленного мира приходят образы модерна в виде фантастических животных и изгибающихся растений. Что же касается человеческих образов, то в искусстве модерна превалирует образ женщины. Здесь можно вспомнить искусство рококо, представители которого тоже считали женскую красоту образцом для подражания во всех видах искусства. Но если женщины на картинах художников той эпохи предстают перед нами как милые шалуньи с налетом легкой эротики, то образ женщины модерна более многозначен.

¹ Кьеркегор С. Дневник обольстителя. М.: ЭКСМО, 2011. С. 11.

«Женский образ, как часть пространства нового мира, в произведениях модерна вошел с такой всепроникающей силой во все жанры и материалы, что стал едва ли не определяющим стилевым признаком»¹. «В искусстве модерна сложился свой изобразительный архетип женского образа. Женщина, как символ вечной женственности, женщина соблазнительная, роковая, с тайнами и загадками, с чертами «вамп», страдающая добродетель»². «Женщины обычно изображались либо потупившими взор, подобными цветку созданиями нежной красоты и невинности, окутанными ниспадающими драпировками или прозрачными вуалями, либо в образе *femmes fatales*, зловещими совратительницами с широко распахнутыми глазами, обнаженной грудью и распущенными обольстительными локонами, готовыми соблазнить, завлечь и погубить любого, кто поддается их чарам»³. Такой противоречивый образ – сочетание невинности и порока, сочетание символов жизни и смерти, сочетание экспрессии и бессилия, «сочетание несочетаемого» характерно для модерна в целом.

Такой тип женщины присутствовал и в других областях искусства декаданса. Весьма притягательным, например, был образ Саломеи. Здесь можно вспомнить пьесу О. Уайльда, оперу Р. Штрауса и живописные произведения О. Бердслея, Г. Климта, Ф. Штука и др. Так же можно вспомнить «демонических женщин» Л. Захер-Мазоха. Созданный искусством декаданса образ стали притягательным для женщин того времени. Здесь можно вспомнить актрис С. Бернар, В. Холодную, Г. Гарбо и танцовщиц Л. Фуллер и И. Рубинштейн.

Следует отметить, что в образе «женщины модерна» главное – не изображение конкретного лица, хотя при этом может быть большое портретное сходство, но определенный символ или сочетание символов. Художники модерна часто обращались к мотиву маски, которая с одной стороны скрывает сущность человека, с другой стороны на нее намекает. Можно сказать, что живописи модерна присуща некоторая театрализация жизни, изображение не конкретного лица, а скорее персонажа, человека в определенной роли. С одной стороны, художники еще опи-

¹ Казакова Л. В. Женские и флоральные мотивы в декоративно-прикладном искусстве модерна. М.: «Памятники исторической мысли», 2009. С. 59.

² Там же. С. 60–61.

³ Стерноу С. А. Ар Нуво. Минск: Белфакс, 1997. С. 16.

раются на реальность, но в то же время отчасти деформируют ее, используя в большей степени метафору и аллегория. Кроме того живопись модерна имеет определенную сюжетно-тематическую общность. В ней часто используются различные мифологические сюжеты, обращения к национальной истории или экзотике дальних стран, в частности, сюжеты античности (как правило, в «дионисийской» трактовке). В живописи модерна типичным мотивом является также тема страстей (танец, игра, поцелуй, объятия). Но наиболее характерными для образов модерна были настроения утонченности, изысканности и меланхолии.

Подводя предварительные итоги, можно сделать вывод, что эстетика «модерна» в изобразительном искусстве в литературе больше всего соотносится с эстетикой символизма, с которым модерн совпадает и по времени. Можно сказать, что модерн – это символизм в изобразительном искусстве XIX века. «Есть нити, связывающие модерн и символизм. Между этими явлениями ... , несомненно много родственного, и можно сказать, что по сути своей это были два полюса одного явления, но по сложившейся традиции противопоставленные друг другу терминологически»¹. Это было связано, во-первых, с тем, что «символизм исходил из той же «духовной прародины», что и модерн, – из романтизма»². И, во-вторых, символизм и модерн принадлежали к общей культуре декаданса, господствовавшей в европейском обществе конца XIX века. Как писал Б. Пастернак в статье о П.-М. Верлене: «Символистом была действительность, которая вся была в переходах и брожении; вся что-то скорее значила, чем составляла, и скорее служила симптомом и знамением, чем удовлетворяла»³.

Интересная тенденция наблюдается в современной культурологической литературе – некоторые исследователи пытаются распространить термин «модерн» на область художественную литературу. Одним из исследователей модерна в художественной литературе является видный итальянский литературовед У. Перси («Модерн и слово» М., 2007), который с одной стороны пытается четко разделить литераторов конца XIX века на представителей декаданса, символизма, эстетизма

¹ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во Мос. ун-та, 1993. С. 37.

² Там же. С. 38.

³ Пастернак Б. Об искусстве. М.: Искусство, 1990. С. 11.

и других школ и выделить среди них дополнительное место для представителей модерна в литературе, а с другой стороны постоянно смешивает эти течения. И это связано с тем, что многие поэты и писатели конца XIX века и сами не ощущали большой разницы между этими понятиями. Например, К. Бальмонт писал: «Я чувствую себя совершенно бессильным строго разграничить эти оттенки и думаю, что в действительности это невозможно и что, строго говоря, символизм, импрессионизм, декадентство – суть ничто иное, как психологическая лирика, меняющаяся в составных частях, но всегда единая в своей сущности. На самом деле эти три течения то идут параллельно, то расходятся, то сливаются в один поток, но, во всяком случае, они стремятся в одном направлении...»¹. Такое же смешение характерно и для отечественного литературоведения, например, О. Ковалева в работе «О. Уайльд и стиль модерн» пишет: «... творчество Уайльда пытались охарактеризовать, прибегая к самым разным названиям: импрессионизм, символизм, эстетизм, неоромантизм»².

Как уже говорилось выше, уже с 1960-х годов за рубежом и с 1990-х годов в России существует стремление перенести понятие «модерн» из изобразительного искусства в литературу, музыку и другие виды искусства рубежа XIX–XX веков, дополнив этим термином уже существующие многочисленные попытки классифицировать направления искусства конца XIX века. В качестве примера я буду использовать работу итальянского литературоведа У. Перси «Модерн и слово» для характеристики зарубежных исследований и работу О. В. Ковалевой «О. Уайльд и стиль модерн» – для отечественных.

Среди значительного числа зарубежных и отечественных исследователей нет единого мнения о том, как соотносить новое понятие «модерна» в литературе с уже устоявшимися понятиями литературных школ и течений рубежа XIX и XX веков. «Вопросов много, – пишет Ковалева. – Один из них – вопрос о термине, который возникает в связи с определением символизма, неоромантизма, модернизма, постмодернизма: может ли понятие Югендстиль вместить все, что подра-

¹ Литературные манифесты. М.: Аграф, 2001. С. 55.

² Ковалева О. В. О. Уайльд и стиль модерн. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 10.

зумевают собой это явление»¹. Далее Ковалева указывает, что, например, немецкий исследователь Р. Грюнтер вообще сомневается в существовании литературного модерна, а Г. Хеннеке признает «югендштиль» как литературное течение, но сугубо немецкое, отказывая в существовании подобного явления во французской и английской литературе.

Сама Ковалева утверждает, что стиль модерн в литературе характерен для всех стран и указывает следующих поэтов и писателей в качестве представителей модерна: Ст. Георге, Р.М. Рильке, Г. фон Гофмансталь, О.Ю. Бирбаум – в Германии и Австрии, Ж.К. Гюисманс и М. Метерлинк – во Франции и Бельгии, Г. д'Аннунио – в Италии и О. Уайльд – в Англии². И в то же время она признает, что ее тезис может вызвать возражение, поскольку традиционно Гюисманс считается символистом, Уайльд – эстетом и т.д. «Сама стилистическая категория модерна, – пишет она, – не может быть четко определена, ... так как его иконография, формальные приемы, мотивно-тематическая специфика сближает модерн с другими явлениями – прерафаэлитизмом, эстетизмом, символизмом»³. Ковалева отмечает, что в результате всех этих противоречий появилось даже предложение польского искусствоведа М. Валлиса употреблять вместо слова «модерн» термин «модернизм», который бы охватывал все виды искусства начала XX века.

Что касается позиции У. Перси, то он с одной стороны пытается найти отдельное место «модерну» в литературе в отличие от самостоятельных позиций декаданса, символизма и неоромантизма (ссылаясь при этом на немецкого философа Беньямина)⁴, а с другой стороны нередко объединяет все эти понятия. Так, например, он пишет: «Романтические поэты спасались бегством в мечту, в искусство, в сумасшествие, которые, возможно синонимичны друг другу; тоже самое делают декаденты, символисты, неоромантики; таков модерн»⁵.

Еще одним камнем преткновения в данных исследованиях является вопрос, что первично – модерн в литературе или модерн в изобразительном искусстве.

¹ Там же. С. 6.

² Там же. С. 9.

³ Там же. С. 7.

⁴ Перси У. Модерн и слово. М.: Аграф, 2007. С. 33.

⁵ Там же. С. 5.

Сама логика переноса понятия модерн из изобразительного искусства в литературу, музыку и т.д. предполагает, казалось бы, первичность изобразительного искусства как сферы зарождения модерна. Но Перси отмечает и обратную позицию: «В общем, в модерне литература представляется служанкой изобразительных искусств. Но кое-кто считает, что дело обстояло не так, а прямо противоположным образом. Этот кое-кто – Вальтер Беньямин. <...> Итак, все поставлено с ног на голову? Это поэзия указывает дорогу другим искусствам? Неужели от цветов зла напрямую можно перейти к цветам витражей, фасадов, рекламных плакатов?»¹. Сам Перси также присоединяется к этой точке зрения, привлекая в качестве дополнительного авторитета ван де Вельде: «На наш взгляд, более важно то, что ван де Вельде устанавливает примат поэзии над произведениями Галле, «в которых застыли стихи Бодлера или Верлена». И ван де Вельде, и Беньямин – авторитетные свидетели, их наблюдения, очевидно, обоснованны и подтверждают не только предположение, что существовал модерн в литературе, но и то, что именно литература была душой модерна»².

На наш же взгляд, неправильно искать источник возникновения модерна в какой-либо одной области искусства, распространяя его затем на другие области. Мы полагаем, что можно использовать понятие декаданс, как обобщающее для всех оттенков европейской культуры конца XIX века. Сходство образов декаданса в литературе, музыке и изобразительном искусстве конца XIX века обусловлено, прежде всего, общественными настроениями этой эпохи, а уже затем взаимным влиянием представителей отдельных направлений культуры друг на друга. Эту же идею высказывает и немецкая исследовательница модерна в изобразительном искусстве и литературе Э. Хайек. Ее метод «основывается на исторической взаимосвязи, то есть на тесных отношениях между писателями, поэтами и художниками югендстиля. Они постоянно общались – как минимум потому, что многие художники иллюстрировали сочинения писателей»³.

¹ Там же. С. 98.

² Там же. С. 100.

³ Там же. С. 103.

Ярким примером сочетания различных сторон культуры декаданса является творчество О. Бердслея. Помимо того, что он иллюстрировал произведения лидера английского эстетизма О. Уальда, он и сам был ярким символом культуры декаданса. Его графику можно назвать квинтэссенция стиля модерн. В то же время он был музыкантом, а также прозаиком и поэтом. Его вклад в литературу по объему невелик, но его повесть «Под холмом» (опубликована в 1895 году в журнале «The Savoy») очень характерна для литературы символизма и эстетизма. Ее сравнивали с произведениями О. Уайльда.

Бердслей прожил недолгую жизнь, он умер в 1896 году в возрасте 25 лет от туберкулеза, но его творчество, особенно в последние два года его жизни, приобрело всемирную, хотя и несколько скандальную известность. Известный российский деятель искусства Н. Евреинов писал: «... среди восхитительных скандалов, к которым тяготел художественный эксцентризм декаданса XIX века, наиболее ярким, наиболее удавшимся по своей смелости, красоте, неожиданности и законченности был, вне сомнения, скандал, связанный в истории рисунка с именем гениального Бердслея»¹. В апреле 1894 года «Вестминстерская газета» писала: «...М-р Обри Бердслей достигает эксцессов, до сих пор неслыханных. Им, очевидно, владеет неприятная идея пользоваться известными сочетаниями линий, которые изобретены японцами и особенно пригодны для веселых и приятных декораций, в применении к самым болезненным гротескам». Газета «Таймс» называла рисунки Бердслея отвратительными и дерзкими. Все критики сходились «в том, что творчество Бердслея все сплошь порочно, сладострастно, греховно; что в нем торжествует извращенность декаданса»². Интересно, что Бердслей был не только художником, писателем и поэтом декаданса, но также как, например Бодлер и О. Уайльд, в жизни был денди. «... Бердслей даже любил скрывать от чужих свою профессию и бравировал ничегонеделанием, как это подобает настоящему денди. А таковым он был, вне сомнения, был им буквально с ног до головы – та болез-

¹ Обри Бердслей. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. М.: «Игра-техника», 1992. С. 257.

² Цит. по: там же. С. 270, 274.

ненная страсть к нарядам, которая бросается в глаза даже непосвященным в житейский дендизм Бердслея»¹.

Интересно, что многочисленные статьи, которые были посвящены Бердслею после его смерти, совершенно не используют термин модерн. Очевидно на рубеже XIX–XX веков он не получил еще широкого, повсеместного использования, хотя, характеризуя его изобразительный стиль, критики перечисляли те черты, которые позднее стали классическими признаками модерна (линейность, плоскостность и т.д.). Можно сказать, что Бердслей в своем творчестве опирался на идею Готье в его романе «Мадемуазель де Мопен» (которую, кстати, Бердслей иллюстрировал) – «совершенство линии есть добродетель».

Большое внимание художественной критики рубежа XIX–XX веков уделялось связи графики Бердслея с литературными течениями второй половины XIX века, начиная с Бодлера. «Искусство Бердслея – небывалый синтез, – писал Сергей Маковский. – Он парнасец, романтик, сатирик, мистик, и карикатурист»². Далее Маковский выходит на более широкое обобщение, связывая искусство Бердслея с духом эпохи: «...Бердслей всегда остается художником «своей эпохи», современником до мозга костей, эстетом «конца века», *par excellence* прославляющим тот культ красоты, которому служили и Флобер, Готье, Россетти, Бодлер, Уайльд, все изысканные поэты нового возрождения или так называемого упадка»³. «Переживаемая нами эпоха, – писал Маковский, – исключительно интеллектуальная и пытливая, обогащенная опытом всех культур, возродила графическое искусство, почти забытое предшествующей эпохой эстетической и умственной грубости. И все сокровенные вожеления современности к свободе ассоциаций, к изысканному индивидуализму, <...> к пламенным глубинам религиозного и демонического чувства обрели язык линий <...>, на котором иногда можно сказать больше, чем краской, и звуком, и пластикой»⁴.

Подводя итоги, можно утверждать, что стиль модерн является составной частью культуры декаданса конца XIX века, что подтверждает близость его изобра-

¹ Там же. С. 259.

² Там же. С. 252.

³ Там же. С. 252.

⁴ Там же. С. 249.

зительных образов с образами художественной литературы этого периода и философскими идеями второй половины XIX века.

Выводы по главе 4

Рассматривая изобразительное искусство конца XIX века, можно сделать вывод, что культуре и настроениям декаданса в наибольшей степени соответствовал стиль модерн. Наряду с предшествовавшим ему импрессионизмом и следующим за ним авангардом стиль модерн уходит от буквального, реалистического изображения окружающего мира, т.е. в нем сказывается желание уйти от реальной жизни в мир фантазий, что сближает его с литературой символизма. Четкие прямые линии заменялись в искусстве модерна изгибами и арабесками. В композиционных решениях живописи пропорциональность и гармония заменялась на дисгармонию. Усиление декоративизма проявлялось, в том числе, в расцвете прикладного искусства, для которого в частности было характерно использование экзотических мотивов. Но в то же время модерн отличается от импрессионизма и авангарда общим пессимистическим настроением, меланхолическими сюжетами, что соответствовало культуре декаданса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Отвечая на поставленную задачу комплексного исследования феномена декаданс в европейской культуре конца XIX – начала XX века, можно сделать следующие выводы. Исходя из буквального значения слова декаданс – упадок, можно сказать, что это был кризис европейской культуры, который начался в середине XIX века и особенно проявившийся в конце столетия. Этот кризис породил своеобразные формы проявления в сфере философии и социальных учений, литературы и изобразительного искусства. В то же время декаданс конца XIX века не был уникальным явлением в истории культуры. Уже первые исследователи декаданса в XIX веке указывали на его сходство с культурами позднего эллинизма и позднего Рима. В диссертации же был проведен сравнительный анализ декаданса конца XIX века с культурой позднего Средневековья, с культурой маньеризма, которую можно трактовать, как «декаданс» эпохи Возрождения, и с культурой рококо, которая приходилась на переходную эпоху между барокко и классицизмом. В результате выделения общих черт этих периодов можно охарактеризовать декаданс в широком смысле слова, как проявление кризиса культуры, возникающего в переходные эпохи, в частности эпоху перехода от Средневековья к Новому времени, эпоху борьбы Реформации и Контрреформации и эпоху, предшествующую буржуазной революции во Франции. Такие переходные эпохи создают в обществе ощущение, что уходит старый мир, который начинают все больше идеализировать, и одновременно возникает тревожное ожидание чего-то нового, неизвестного. В результате у людей появляется настроение «пира во время чумы» и желание создать свой иллюзорный мир, в который можно спрятаться от пугающей действительности.

Общие черты культуры этих периодов заключались, прежде всего, в театрализации и эстетизации повседневной жизни и усилении мистических настроений. В области изобразительного искусства это проявлялось в том, что черты предыдущих стилей подвергались утрированию, нередко доходящему до экстравагантности и гротеска. В изобразительном искусстве и литературе усиливался использование символов и аллегорий. Существовавшие в предыдущем стиле формы на-

полнялись дополнительными деталями, переходящими в орнаментализм. Композиция становилась более ассиметричной и дисгармоничной. Арабески и изгибы пришли на смену четким, прямым линиям. Усиление декоративизма проявлялось, кроме того, в расцвете прикладного искусства, для которого в частности было характерно использование экзотических мотивов.

Сходные настроения были и в европейском обществе конца XIX века. С одной стороны было сожаление и идеализация уходящей эпохи, выразившиеся в терминах *belle époque* и *fin de siècle*, с другой стороны было желание уйти в некий выдуманный, символический мир. Это проявлялось во всех аспектах культуры второй половины XIX века, особенно в таких явлениях как мистицизм и дендизм.

В области философии настроения декаданса сделали востребованной теорию А. Шопенгауэра, хотя его основные произведения были написаны в начале XIX века, но не были восприняты в обществе. Оценка человеческого существования у Шопенгауэра отличается пессимизмом. Жизнь человека, по его мнению, представляет собой постоянные колебания между страданиями от неудовлетворенных желаний и скукой, наступающей после их удовлетворения. Единственным выходом, по его мнению, является уход от жизни либо в эстетическое созерцание, либо в аскезу. Нередко при характеристике философии декаданса к учению Шопенгауэра добавляют теорию Ницше, но, по моему мнению, философия Ницше уже представляла переход от декаданса к следующему этапу развития культуры. В наибольшей степени философия Ницше была востребована в период декаданса в России, т.к. в России он наступил позже, чем в Западной Европе и приходился скорее на начало XX века, а интерес к сочинениям Ницше в Европе также приходился на этот период.

Одновременно с философскими учениями интеллигенция эпохи декаданса создавала социальные утопии, рисуящие ожидаемое ею будущее общество. В диссертации были подробно исследованы социальные утопии Д. Рескина и У. Морриса. Теоретик искусства Рескин был тесно связан с движением прерафаэлитов, которые были одними из предшественников декаданса в Англии, а Моррис был последним представителем прерафаэлитов и одним из родоначальников ис-

куства английского модерна. Отрицательно относясь к окружающему их буржуазному обществу, они мечтали о возникновении «новой аристократии», аристократии духа. К этому были близки проявления дендизма у ведущих представителей культуры декаданса. Также Рескин и Моррис мечтали о возрождении традиций средневековых общин, где люди-творцы будут создавать своими руками высокохудожественные произведения, доступные всем слоям общества. Создание таких художественных общин наблюдалось и на практике – например, «движение искусств и ремесел», возглавляемое У. Моррисом, или Дармштадтская колония художников в Германии.

Общество второй половины XIX века замечало проявление декаданса, прежде всего, в сфере литературы и изобразительного искусства. Даже сам термин декаданс относился первоначально к определенной поэтической школе во Франции. Родоначальником декаданса во французской литературе считается Ш. Бодлер, затем его приемниками были последовательно «парнасцы», «проклятые поэты», и символисты. Декаданс проявлялся также в прозе и драматургии, среди которых можно выделить француза Ж.К. Гюисманса и бельгийца М. Метерлинка. В английской литературе декаданс проявился в движении эстетизма, лидером которого был О. Уайльд. Декадентская литература России была представлена, прежде всего, символизмом. Поэты и писатели декаданса противопоставляли окружающему их материалистическому миру мир грез, утверждая, что именно он кратчайшей дорогой приводит к сущности вещей. «Цель поэта-символиста – писал французский поэт Ж. Ванор, – увидеть за телесной формой идею, распознать причастность осязаемого, зримого, осязаемого мира сверхчувственной сути... угадывать соответствия между вещным миром и миром наших идей и грез».¹ Отчасти к декадансу в литературе можно отнести и школу натуралистов, так как здесь тоже присутствует смена мира «сознательного», характерного для предшествующего этапа рационалистического направления в литературе на мир бессознательного, где действуют животные инстинкты. Более того, в натурализме происходит эстетизация грубых, вульгарных, жестоких сторон жизни.

¹ Поэзия французского символизма. М.: Изд-во Московского ун-та, 1993. С. 438.

В изобразительном искусстве настроение декаданса отражал, прежде всего, стиль модерн, для которого также было характерен уход от реалистического изображения окружающего мира и создание некой символической иллюзии с помощью определенных художественных приемов (изогнутые линии, плоскостность, декоративизм, асимметричная композиция и т.д.). Желание создать «новый» мир проявлялось у представителей «модерна» также в том, что они применяли принцип общего стилевого единства в живописи (Г. Климт, О. Бердслей), архитектуре (Э. Гимар, В. Орта), декоративно-прикладном искусстве (Э. Галле), оформлении книг и плакатов (А. Муха), и создании определенной моды в одежде.

В диссертации было также проведено сравнительное исследование двух основных направлений в литературе и изобразительном искусстве XIX века – романтизма и рационализма. Обычно термин романтизм используется в культурологии только применительно к началу XIX века или первой половине XIX века, а для второй половины XIX века выделяется много школ и направлений, близких к романтизму (неоромантизм, символизм, эстетизм), причем у разных исследователей в этой области свои приоритеты. Мы считаем, что романтическое направление, сохраняя свои основные черты, существовало на протяжении всего XIX века, но его настроения в первой и второй половине века отличались. Мы предлагаем романтизм первой половины XIX века и романтизм второй половины XIX века, который охватывает указанные школы и направления и обобщается понятием декаданса. Таким образом, идеи декаданса охватили представителей романтического направления уже с середины XIX века, поскольку большая эмоциональная составляющая романтизма позволила его представителям быстрее уловить изменения в настроениях общества.

Рационалистическое направление в литературе и искусстве XIX века, к которому мы относим последовательно классицизм, реализм и натурализм, дольше сопротивлялось влиянию декаданса. Декаданс проявился в нем только в конце XIX века. Дело в том, что рационалистическое направление всегда опиралось на науку, разделяло идею технического и общественного прогресса, но в конце XIX века сама наука отошла от рационалистического объяснения природы человека,

переключившись на исследования инстинктов, рефлексов и подсознания. Такая трактовка поведения человека вызвала определенный шок в обществе и породило новые темы в литературе, прежде всего, в произведениях писателей-натуралистов, считавшиеся до того неприличными и запретными, что тоже можно считать проявлением декаданса.

Декаданс второй половины XIX – начала XX века сложился в результате трансформации культуры *романтизма* и романтической эстетики в контексте *реализма* и *позитивизма*, следствием чего явились *натурализм* и *символизм* – как две крайности подобного синтеза. Отсюда берется и негативизм декаданса, и его глубокий пессимизм, и «эстетизация» безобразного, и «оправдание» зла, и стремление уйти от действительности в мир «чистого искусства» и эстетизма.

И наконец, о завершении эпохи декаданса. Одной из причин конечно является «эффект маятника», когда людям чисто психологически надоедает что-то одно (идеи, моды, формы общественного поведения и т.д.) и хочется чего-то другого, нового. Но здесь следует указать и на более материальные причины. Во-первых, с конца 1860-х по начало 1890-х в экономике ведущих капиталистических стран была длительная депрессия, сказывавшаяся на уровне жизни общества и на общественных настроениях. С середины 1890-х годов начался долговременный экономический подъем, который прибавил людям оптимизма. Кроме того, на рубеже XIX и XX века прошла очередная научно-техническая революция (появление автомобилей, трамваев, метро, самолетов, телефона, телеграфа, электрического освещения и т.д.), которая вызвала у людей надежды на лучшее будущее. Причем, надежды, возлагаемые на новые технические изобретения, касались не только совершенствования жизненных удобств, но и решения глобальных социальных проблем – проблемы бедности, голода, ликвидации войн. В результате смены общественных настроений начались изменения в сфере культуры. Людям снова захотелось чего-то более оптимистичного, ясного, уравновешенного и гармоничного.

В области философии Шопенгауэра сменил Ницше, и, хотя в России его идеи использовали символисты-декаденты, в целом он был критиком декаданса и предсказывал появление в будущем нового «сверхчеловека».

В литературе стали появляться поэтические произведения иного характера – в отличие от меланхолии декаданса они стали воспевать радости жизни, красоту природы и т.п. В частности во Франции появились такие поэтические направления как «натюрлизм», «гуманизм», неоклассическая «романская школа». На эти новые позиции стали переходить и некоторые символисты. Так, один из теоретиков символизма Морэас уже в 1890-е годы обращается к «прекрасной ясности» классических образцов и в 1891 году пишет манифест «романской школы». На позиции неоклассицизма перешли также Ренье, Рейно, Гриффен, Жамм, Жид и Валери. В России символистов сменили акмеисты (Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам и др.) Первой ласточкой новой школы считается статья М. Кузмина «О прекрасной ясности» (1910). Несколько позже появилась школа футуристов, которая представляла собой уже следующий этап – авангард в литературе.

В изобразительном искусстве стиль модерн также исчерпал себя на рубеже XIX – XX вв. В живописи на смену ему приходит сначала стиль ар-деко, а затем авангард. Он принадлежал к рационалистической линии в европейской культуре. «Интерес авангарда обращен к «чистому» мышлению. Во всех его манифестах звучит постоянная апелляция к сознанию»¹. «Авангард часто погружается в сферу техники, социальных доктрин и психологии. Ему близки концепции, оперирующие именами Эйнштейна, Планка, напоминающие о новых скоростях, об изменениях в физике восприятия и мышления, о делении атома и полетах в космос»². В архитектуре «модерна» начинают больше использоваться прямые линии, и сокращается применение декоративных элементов. В итоге на смену модерну в архитектуре приходит конструктивизм. В области декоративно прикладного искусства усиливается значение прямых линий и геометрических форм, что проявилось в произведениях стиля ар-деко, а затем работах художественного объединения «Баухаус».

¹ Там же. С. 19.

² Там же. С. 8.

Таким образом, декаданс конца XIX века охватывал все стороны культуры, от философии до изобразительного искусства, что было связано с определенным историческим периодом, переходом от одной культурной эпохи к другой. Объективность этого явления подтверждается его сходством с особенностями культуры других переходных эпох. Для культуры декаданса было характерно сочетание натурализма, граничащего с биологизаторством и «эстетикой безобразного», и символизма, эстетизирующего и идеализирующего любые проявления действительности. Это сделало предмет декадентского и постдекадентского искусства практически безграничным – как с этической, так и с эстетической точек зрения, что открыло для художественной культуры XX и XXI вв. новые, непредсказуемые смысловые горизонты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**Источники**

1. Адамович, Г. Одиночество и свобода / Г. Адамович. – СПб. : Азбука-классика, 2006.
2. Барбе д'Оревильи, Ж. О дендизме и Джордже Браммеле / Ж. Барбе д'Оревильи. – М. : Независимая газета, 2000.
3. Белый, А. На рубеже столетий / А. Белый. – М. : Художественная литература, 1989.
4. Белый, А. «Начало века» / А. Белый. – М. : Художественная литература, 1989.
5. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М. : Республика, 1994.
6. Бердяев, Н. А. Преодоление декадентства / Н. А Бердяев // О русских классиках. – М. : 1993.
7. Бердяев, Н. А. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М. : Астрель, 2009.
8. Боборыкин, П. Столицы мира / П. Боборыкин. – М. : Сфинкс, 1912.
9. Бодлер, Ш. Мое обнаженное сердце / Ш. Бодлер. – СПб. : Лимбус Пресс, 2014.
10. Бодлер, Ш. Об искусстве / Ш. Бодлер. – М.; Искусство, 1986.
11. Бодлер, Ш. Стихотворения в прозе. Фанфарло. Дневники / Ш. Бодлер. – СПб. : Наука, 2011.
12. Бодлер, Ш. Цветы зла / Ш. Бодлер. – М. : Высшая школа, 1993.
13. Бодлер, Ш. Цветы зла / Ш. Бодлер. – СПб. : Азбука Классика, 2009.
14. Бердяев, Н. О рабстве и свободе человека / Н. Бердяев. – М. : Астрель. 2010.
15. Брюсов, В. В эту минуту истории / В. Брюсов. – М. : АИРО-XXI, 2013.
16. Брюсов, В. Синтетика поэзии / В. Брюсов. – М. : URSS, 2010.
17. Брюсов, В. Дневники. Письма. Автобиографическая проза / В. Брюсов. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2002.
18. Брюсов, В. Среди стихов / В. Брюсов. – М.; Советский писатель, 1990.

19. Бурже, П. Собрание сочинений Поля Бурже : Т. 1–[10] / П. Бурже. – СПб. : П.Ф Пантелеев, 1901. – (Собрание сочинений избранных иностранных писателей).
20. Бурже, П. Ученик / П. Бурже. – М. : Изд-во художественной литературы, 1958.
21. Вагнер, Р. Искусство и революция / Р. Вагнер. – Пг.: 1918.
22. Валентинов, Н. Два года с символистами / Н. Валентинов. – М. : XXI век – Согласие, 2000.
23. Валери, П. Об искусстве / П. Валери. – М.; Искусство, 1976.
24. Верлен, П. Исповедь / П. Валери. – СПб. : Азбука Классика, 2009.
25. Вирек, Дж. С. Дом вампира / Дж. С. Вирек. – Тверь : Kolonna Publications, 2013.
26. Волошин, М. Автобиографическая проза. Дневники / М. Волошин. – М. : 1991.
27. Виже-Лебрэн, М.-Л.-Э. Воспоминания г-жи Виже-Лебрэн о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве: 1795–1801 / Мария-Луиза-Элизабет Виже-Лебрэн. – СПб. : 2004.
28. Георге, С. Седьмое кольцо / С. Георге. – М. : Водолей. 2009.
29. Гиппиус, З. Дневники : в 2 т. / З. Гиппиус – М. : НПК «Интелвак», 1999.
30. Гиппиус, З. Живые лица / З. Гиппиус. – СПб. : Азбука Классика, 2004.
31. Гиппиус, З. Н. Сочинения / З. Гиппиус. – Л. : Художественная литература, 1991.
32. Готье, Т. Избранные произведения : в 2 т. / Т. Готье. – М. : Художественная литература, 1972.
33. Готье, Т. Тысяча вторая ночь / Т. Готье. – М. : ЭКСМО, 2007.
34. Гурмон, Р. де. Книга масок / Р. де. Гурмон. – М. : Водолей, 2013.
35. Гюисманс, Ж.-К. Наоборот / Ж.-К. Гюисманс. – М. : Free Fly, 2005.
36. Д'Аннунцио, Г. Леда без лебедя / Г. Д'Аннунцио. – М. : Прогресс, 1995.
37. Дидро, Д. Салоны : в 2 т. Т. 1 / Д. Дидро – М., 1989.

38. Захер-Мазох, Л. Венера в мехах / Л. Захер-Мазох. – М. : Республика, 1993.
39. Золя, Э. Письмо к молодежи Творчество. Человек-зверь. Статьи / Э. Золя. – М. : АСТ, 2010.
40. Золя, Э. Творчество / Э. Золя. – М. : АСТ, 2010.
41. Иванов-Разумник. История русской общественной мысли. Т. 3 / Иванов-Разумник. – М. : ТЕРРА, 1997.
42. Камю, А. Бунтующий человек / А. Камю. – М. : Изд-во политической литературы, 1990.
43. Кьеркегор, С. Дневник обольстителя / С. Кьеркегор. – М. : ЭКСМО, 2013.
44. Мастера архитектуры об архитектуре. – М. : Искусство, 1971.
45. Литературные манифесты. – М. : Аграф, 2001.
46. Литературные манифесты и декларации русского модернизма. – СПб. : Пушкинский дом. 2017.
47. Михайловский, Н. К. Литературная критика и воспоминания / Н. К. Михайловский. – М. : Искусство, 1995.
48. Мережковский, Д. Больная Россия / Д. Мережковский. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1991.
49. Мережковский, Д. Эстетика и критика. Т. 1 / Д. Мережковский. – М. : Искусство, 1994.
50. Моррис, У. Вести ниоткуда / У. Моррис – М. : URSS, 2010.
51. Моррис, У. Воды дивных островов / У. Моррис. – М.; Терра. 1996.
52. Мусаси, М. Искусство самурая / М. Мусаси. – СПб. : Азбука-Классика. 2015.
53. Нерваль, Ж. де. Несмолкающий мотив / Ж. де. Нерваль. – М. : Рудомино, 2014.
54. Ницше, Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше, – М. : Мысль, 1990.
55. Сумерки богов / Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, А. Камю, Ж. П. Сартр. – М. : Изд-во политической литературы, 1990.

56. Нордау, М. Вырождение / М. Нордау. – М. : Республика. 1993.
57. Бердслей, О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее / Обри Бердслей. – М. : «Игра-техника», 1992.
58. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. – М. : Искусство, 1967.
59. Пастернак, Б. Об искусстве / Б. Пастернак. – М. : Искусство, 1990.
60. Пейтер, У. Ренессанс = The Renaissance: очерки искусства и поэзии / У Пейтер. – М. : Б.С.Г.-пресс, 2006.
61. Пришвин, М. М. Дневники / М. М. Пришвин. – М. : Правда. 1990.
62. Проклятые поэты. – СПб. : Азбука Классика, 2009.
63. Поэзия английского романтизма XIX века. – М. : Художественная литература, 1975.
64. Поэзия французского символизма. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1993.
65. Рембо, А. Пьяный корабль / А. Рембо – М.; СПб. : Амфора, 2011.
66. Ренар, Ж. Дневник / Ж. Ренар. – М. : Художественная литература. 1965.
67. Рескин, Д. Лекции об искусстве / Д. Рескин. – М. : Б.С.Г.-Пресс, 2006.
68. Рескин, Д. Радость навеки и ее рыночная цена или политическая экономика искусства / Д. Рескин. – М. : URSS, 2007.
69. Рильке, Р. М. Флорентийский дневник / Р. М. Рильке. – М. : Текст, 2001.
70. Род, Э. Нравственные идеи нашего времени: Бурже, Золя, Д.ма, Толстой, Брунетьер, Ренан, Шопенгауэр / Э. Род. – Киев; Харьков : Изд-во Ф. А. Иогансона, 1900.
71. Сад, Д. де. Жюстина / Д. де Сад. – СПб. : Азбука Классика, 2008.
72. Сологуб, Ф. Царица поцелуев / Ф. Сологуб. – М. : Русская книга – XXI, 2007.
73. Уайльд, О. Истина о масках / О. Уайльд. – СПб.; Азбука Классика, 2014.
74. Уайльд, О. Малое собрание сочинений / О. Уайльд. – СПб. : Азбука Классика, 2010.
75. Уайльд, О. Перо, полотно и отравы / О. Уайльд. – СПб. : Азбука Классика, 2014.

76. Уайльд, О. Письма / О. Уайльд. – СПб. : Азбука Классика. 2012.
77. Цвейг, С. Собрание сочинений : в 8 т. / С. Цвейг. – М. : Книжный клуб, 1996.
78. Фрейд, З. Неудобства культуры / З. Фрейд. – СПб. : Азбука Классика. 2010.
79. Фрейд, З. Психология масс и анализ человеческого «Я» / З. Фрейд. – СПб. : Азбука Классика, 2012.
80. Фрейд, З. «Я» и «Оно» / З. Фрейд. – СПб. : Азбука Классика, 2012.
81. Ходасевич, В. Ф. Некрополь / В. Ф. Ходасевич. – М. : Советский писатель, 1991.
82. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. Т. 1 / Ф. Шлегель. – М. : Искусство, 1983.
83. Шопенгауэр, А. Афоризмы житейской мудрости / А. Шопенгауэр. – СПб. : Азбука, 2015.
84. Шопенгауэр, А. Гений пессимизма / А. Шопенгауэр. – СПб. : Паритет, 2009.
85. Шопенгауэр, А. Метафизика половой любви / А. Шопенгауэр. – СПб. : Азбука классика, 2001.
86. Шопенгауэр, А. Мысли / А. Шопенгауэр. – СПб. : Азбука, 2012.
87. Шопенгауэр, А. Обитель духа / А. Шопенгауэр. – М. : Эксмо, 2008.

Литература:

88. Азизян, И. А. Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян. – М. : Прогресс-Традиция, 2001.
89. Акимова, О. В. Этика и эстетика Оскара Уайльда / О. В. Акимова. – СПб. : Алетейа, 2008.
90. Андреев, Л. Г. Импрессионизм / Л. Г. Андреев. – М. : Гелос, 2005.
91. Андреев, Л. Г. «Стиль жизни» английского импрессионизма / Л. Г. Андреев. // Импрессионизм= Impressionisme: Видеть. Чувствовать. Выразить. – М. : Гелеос. 2005.

92. Асмус, В. Ф. Философия и эстетика русского символизма / В. Ф. Асмус. – М. : URSS, 2013.
93. Асслэн, Ж-Ш. Экономическая история Франции с XVIII до наших дней / Ж-Ш. Асслэн. – М. : Интратэк-Р, 1995.
94. Афасижев, М. Н. Фрейдизм и буржуазное искусство / М. Н. Афасижев. – М. : Наука, 1971.
95. Баронян, Ж. Б. Бодлер / Ж. Б. Баронян – М. : Молодая гвардия, 2012.
96. Батай, Ж. Ницше / Батай Ж. – М. : Культурная революция, 2010.
97. Беньямин, В. Бодлер / В. Беньямин. – М. : Ад Маргинем пресс, 2015.
98. Брускин, Г. Все прекрасное – ужасно. Все ужасное – прекрасно / Г. Брускин. – М. : Новое литературное обозрение, 2016.
99. Букша, К. Малевич / К. Букша. – М. : Молодая гвардия, 2013.
100. Быховский, Б. Э. Кьеркегор / Б. Э. Быховский. – М. : Мысль, 1972.
101. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин. – М. : Изд-во В. Шевчук, 2002.
102. Виттельс Ф. Фрейд / Ф. Виттельс. – М. : URSS, 2007.
103. Волков, С. История культуры Санкт-Петербурга / С. Волков. – М. : Эксмо, 2007.
104. Габитова, Р. М. Философия немецкого романтизма / Р. М. Габитова. – М. : Наука, 1978.
105. Гайденко, П. П. Трагедия эстетизма / П. П. Гайденко. – М. : URSS, 2010.
106. Гардинер, П. Артур Шопенгауэр / П. Гардинер. – М. : Центрполиграф, 2003.
107. География искусства. Вып. 6. – М. : Рос. НИИ культуры и природы населения им. Д.С. Лихачева, 2011.
108. Гобсон, А. Джон Рескин как социальный реформатор / А. Гобсон. – М. : Рихтер, 1989.

109. Губарева, М. С. Темы и образы декаданса: Й.-К. Гюисманс, О. Уайльд, А. Жид: опыт сопоставительного анализа : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Губарева, Марита Сергеевна. – М., 2005, 198 с.
110. Даниэль, С. Рококо / С. Даниэль. – СПб. : Азбука Классика, 2010.
111. Шестимиров, А. Данте Габриэль Россетти / А. Шестимиров. – М. : Белый город, 2008.
112. Двадцатый век и пути европейской культуры. – М. : ГИИ, 2000.
113. Дворжак, М. История искусства как история духа / М. Дворжак. – СПб. : Академический проект, 2001.
114. Дженауэй, К. Шопенгауэр / К. Дженауэй. – М. : АСТ-Астрель, 2009.
115. Декаданс в Европе и России: материалы международной конференции «Декаданс в Европе и России: 150 лет под знаком смерти» : сб. статей. – Волгоград, 2007.
116. Делез, Ж. Ницше / Ж. Делез. – СПб. : Machina, 2010.
117. Делорм, Ж. Основные события XIX века / Ж. Делорм. – М. : АСТ Астрель, 2005
118. Диалог цивилизаций в эпоху становления глобальной культуры. – М. : ГИИ, 2012.
119. Доброхотов, А. Л. Избранное / А. Л. Доброхотов. – М. : Территория будущего, 2008.
120. Доброхотов, А. Л. Мир как театр в сознании Серебряного века / А. Л. Доброхотов // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А.А. Тахо Годи. – М. : Наука, 2010.
121. Доброхотов, А. Л. Универсальные механизмы культуры. Из курса лекций / А. Л. Доброхотов. – М. : МАКС Пресс, 2004.
122. Долгенко, А. Н. Художественный мир русского декадентского романа рубежа XIX – XX веков : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Долгенко Александр Николаевич. – Волгоград, 2005. – 377 с.
123. Долгов, К. М. От Киркегора до Камю / К. М. Долгов. – М. : Искусство, 1991.

124. Дуденков, В. Н. Философия веховства и модернизм / В. Н. Дуденков. – Л. : Изд-во Ленинградского ун-та, 1984.
125. Емельянов, Б. В. Русская философия Серебряного века / Б. В. Емельянов, А. И. Новиков. – Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 1995.
126. Ерохина, Т. И. Гендерная самоидентификация символистов / Т. И. Ерохина // Фундаментальные проблемы культурологи : в 4 т. Том III: Культурная динамика. – СПб. : Алетейя, 2008.
127. Ерохина, Т. И. Личность и текст в культуре русского символизма : монография / Т. И. Ерохина. – Ярославль : ЯГПУ, 2009.
128. Ерохина, Т. И. Символика города в культуре русского символизма / Т. И. Ерохина // Образы города в горизонте российской динамики : сб. – Ярославль : ЯГПУ, 2010.
129. Ерохина, Т. И. Традиция «присвоения» чужого в ментальности и культуре России рубежа XIX – XX веков // Традиционное и нетрадиционное в культуре России / Т. И. Ерохина. – М. : Наука, 2008.
130. Залеская, М. Рихард Вагнер / М. Залеская. – М. : Вече, 2014.
131. Зедльмайер, Х. Утрата середины / Х. Зедльмайер – М. : Территория будущего. Прогресс-Традиция, 2008.
132. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М. : Искусство, 1970.
133. Импрессионизм. – Вильнюс : Bisteary, 2013.
134. Искусство XIX – XX вв. Стили и течения. – Вильнюс : Bisteary, 2012.
135. Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. – М. : Наука, 2002.
136. Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. – М. : ГИИ, 2000.
137. История XIX века. Т. 8 / под ред. Лависса и Рамбо. – М. : ОГИЗ, 1939.
138. История мысли. Т. 3. – М. : Вузовская книга, 2005.
139. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. – М., 1968.

140. Йейтс, Ф. Розенкрейцерское Просвещение / Ф. Йейтс. – М. : Алетея : Энигма, 1999.
141. Казакова, Л. В. Женские и флоральные образы в декоративно-прикладном искусстве модерна / Л. В. Казакова. – М. : Памятники исторической мысли, 2009.
142. Калмыкова, В. История мировой живописи XIX век. Ориентализм и Салон / В. Калмыкова В. Темкин. – М. : Белый город. 2009.
143. Лоранс, Кар де. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски / Кар де Лоранс. – М. : АСТ Астрель, 2002.
144. Кассу, Ж. Энциклопедия символизма / Ж. Кассу. – М. : Республика, 1998.
145. Кин, Д. Демократия и декаданс медиа / Д. Кин. – М. : Высшая школа экономики, 2015.
146. Кириченко, Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов / Е. И. Кириченко. – М. : Искусство, 1978.
147. Кобринский, Б. Поэтика разрушения / Б. Кобринский. – М. : ЭТЕРНА, 2013.
148. Ковалева, О. В. О. Уайльд и стиль модерн / О. В. Ковалева. – М. : URSS, 2002.
149. Кожина, Е. Искусство Франции XVIII века / Е. Кожина. – Л. : Искусство, 1971.
150. Кондаков, И. В. Культура России / И. В. Кондаков. – М. : Ун-т, 1999.
151. Кондаков, И. В. Серебряный век как «притча во языцех» / И. В. Кондаков // Россия XXI. – 2010. – № 2.
152. Кондаков, И. В. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический и искусствоведческий аспекты / И. В. Кондаков. – М. : Прогресс-Традиция. 2011
153. Коньо, Ж. Искусство против масс. Эстетика и идеология модернизма / Ж. Коньо. – М., 2013.

154. Копплстон, Ф. От Фихте до Ницше / Ф. Копплстон. – М. : Республика, 2004.
155. Корж, Ю. В. Феномен культурного синтеза в русском символизме / Ю. В. Корж // История мысли. Т. 3 : сб. – М. : Вузовская книга, 2005.
156. Кристева, Ю. Черное солнце. Депрессия и меланхолия / Ю. Кристева. – М. : Когито-Центр, 2010.
157. Кристиан, Д. Символисты и декаденты / Д. Кристиан. – М. : Искусство, 2000.
158. Крючкова, В. А. Символизм в изобразительном искусстве / В. А. Крючкова. – М. : Изобразительное искусство, 1994.
159. Кулешов, В. И. История русской критики. XVIII–XIX веков / В. И. Кулешов. – М. : Просвещение, 1972.
160. Куликова, И. С. Философия и искусство модернизма / И. С. Куликова. – М. : Изд-во политической литературы, 1974.
161. Куликова, И. С. Экспрессионизм в искусстве / И. С. Куликова. – М. : Наука, 1978.
162. Культура и культурология. Словарь. – М. : Академический проект, 2003.
163. Лавров, А. В. Русские символисты / А. В. Лавров. – М. : Прогресс-Плеяда, 2007.
164. Лавкрафт, Г. Ф. Зверь в подземелье / Г. Ф. Лавкрафт. – М. : Гудьял-Пресс, 2000.
165. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. – М. : «Российская политехническая энциклопедия» (РОС-СПЭН), 2003.
166. Ленъо, Ж-М. Стиль модерн / Ж-М. Ленъо. – М. : АРТ-РОДНИК, 2010.
167. Ливергант, А. Оскар Уайльд / А. Ливергант. – М. : Молодая гвардия, 2014.
168. Лисман, К. П. Философия современного искусства / К. П. Лисман. – СПб. : Гиперион, 2011.

169. Литературно-эстетические концепции в России конца XIX – начала XX в. – М. : Наука, 1975.
170. Лоранс, Кар де. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски / Кар де. Лоранс. – М.; 2002.
171. Лотман, Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры / Ю. М. Лотман. – Таллин : TLU Press, 2010.
172. Люкимсон, П. Фрейд / П. Люкимсон.– М. : Молодая гвардия, 2014.
173. Мажор Р., Талагран Ш. Фрейд / Р. Мажор, Ш. Талагран. – М. : Молодая гвардия, 2014.
174. Майорова, Н. Соколов Г. История мировой живописи XIX века. Новые стили / Н. Майорова Г. Соколов. – М. : Белый город, 2009.
175. Макинтош. – М. : Комсомольская правда. 2015.
176. Маньковская Н.Б. Методология буржуазной эстетики. / Н.Б. Маньковская – М. :Знание, 1988.
177. Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма)./ Н.Б. Маньковская – М. : ИФРАН, 1995.
178. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. / Н.Б. Маньковская – М. СПб. : «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009.
179. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. / Н.Б. Маньковская – СПб. : Алетейа, 2000.
180. Минералова, И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма / И. Г. Минералова. – М. : Флинта. 2009.
181. Мисуно, А. И. Культура декаданса : монография / А. И. Мисуно. – СПб. : 2000.
182. Метен, А. Социализм в Англии / А. Метен. – СПб. : 1989.
183. Московский Парнас. Кружки, салоны, журфиксы Серебряного века. – М. : Интелвак, 2006.
184. Мочкин, А. Н. Фридрих Ницше / А. Н. Мочкин. – М. : Институт философии РАН, 2005.

185. Муравьева, И. А. Век модерна : в 2 т. / И. А. Муравьева. – СПб. : Пушкинский фонд, 2004.
186. Неклюдова, М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века / М. Г. Неклюдова. – М. : Искусство, 1991.
187. Немецкий романтизм. – М. : Дрофа, 2010.
188. Озмент, С. Могучая крепость: Новая история германского народа / С. Озмент. – М. : АСТ, 2007.
189. Ормисон, Р. Ар Деко. Лучшие произведения / Р. Ормисон, М. Робинсон. – М. : АРТ-РОДНИК, 2010.
190. Ормисон, Р. Модерн. Лучшие произведения / Р. Ормисон, М. Робинсон. – М. : АРТ-РОДНИК, 2010.
191. Пайман, А. История русского символизма / А. Пайман. – М. : Республика, 1998.
192. Панов, Н. А. Ценности культуры в искусстве западноевропейского декаданса : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Панов, Никита Александрович. – Великий Новгород, 2002. – 204 с.
193. Паульсен, Ф. Шопенгауэр, как человек, философ и учитель / Ф. Паульсен. – М. : URSS, 2009.
194. Первая мировая война и судьбы европейской цивилизации. – М. : Изд-во Московского университета, 2014.
195. Переходные процессы в русской художественной культуре. – М. : Наука, 2003.
196. Перси, У. Модерн и слово / У. Перси. – М. : Аграф, 2007.
197. Петров, М. Эль Греко / М. Петров. – М. : Молодая гвардия, 2016
198. Пикон, С.-О. Сара Бернар / С.-О. Пикон. – М. : Молодая гвардия, 2012.
199. Полонский, В. В. Между традицией и модернизмом / В. В. Полонский. – М. : ИМЛИ РАН, 2011.
200. Прерафаэлизм. – Вильнюс : Bestiary. 2013.
201. Птифис, П. Артюр Рембо / П. Птифис. – М. : Молодая гвардия, 2000.
202. Птифис, П. Поль Верлен / П. Птифис. – М. : Молодая гвардия, 2002.

203. Пузиков, А. Золя / А. Пузиков – М. : Молодая гвардия, 1969.
204. Пуликова, Л. В. Пьер Боннар / Л. В. Пуликова. – М. : Комсомольская правда, 2015.
205. Радеев, А. Е. Ницше и эстетика / А. Е. Радеев. – Харьков : Гуманитарный центр, 2013.
206. Рансьер, Ж. Эстетическое бессознательное / Ж. Рансьер. – СПб. : Machina, 2012.
207. Рассел, Б. История западной философии / Б. Рассел. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2002.
208. Рибо, Т. А. Философия Шопенгауэра / Т. А. Рибо. – М. : URSS, 2007.
209. Российский гуманитарный энциклопедический словарь : в 3 т. Т. 1. – М. : ВЛАДОС, 2002.
210. Русская литература Серебряного века. – М. : Про-Пресс, 1997.
211. Савельев, К. Н. Исторические портреты английского декаданта / К. Н. Савельев. – Магнитогорск : МАГУ, 2008.
212. Савельев, К. Н. Литература английского декаданта: истоки, становление, саморефлексия : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / Савельев Константин Николаевич. – М. : 2008.
213. Садохин, А. П. Мировая культура и искусство / А. П. Садохин. – М. : БММ, 2007.
214. Сайко, Е. А. Культур-диалог философии и искусства в эпоху Серебряного века : монография / Е. А. Сайко. – М. : РАГС, 2004.
215. Сайко, Е. А. Образ культур Серебряного века: культур-диалог, феноменология, риски, эффект напоминания: Монография / Е. А. Сайко. – М. : Проспект, 2005.
216. Саймондс, Дж. Карлейль / Дж. Саймондс. – М. : Молодая гвардия, 1981.
217. Сарабьянов, Д. В. Модерн / Д. В. Сарабьянов. – М. : Галарт, 2001.
218. Светлов И. От романтизма к символизму / И. Светлов – СПб. : Дмитрий Буланин, 1997.

219. Светлов И.Е. Немецкий и австрийский символизм: этюды / И. Е. Светлов. – М. : Три квартала, 2008.
220. Символизм в авангарде. – М. : Наука, 2003.
221. Символизм и модерн – феномены европейской культуры. – М. : Спутник +, 2008.
222. Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века. – М. ГИИ, 2013.
223. Смайлс, С. Характер / С Смайлс. – М. : 12 ТЕРРА, 1997.
224. Современные творческие процессы и пути европейской культурной интеграции (материалы конференции, 1995 год). – М. : ГИИ, 1996.
225. Соколова, Н. И. Творчество Данте Габриэля Россетти в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии / Н. И. Соколова. – М. : Изд-во МПГУ, 1995.
226. Соловьев, В. «Неподвижно лишь солнце любви...» / В. Соловьев. – М. : Московский рабочий, 1990.
227. Соловьев, Е. А. О Ницше и его эстетико-философском аристократизме. / Е. А. Соловьев, П. Дейссен. – М. : URSS, 2012.
228. Стерджис, М. Обри Бердслей / М. Стерджис. – М. : КоЛибри, 2014.
229. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / Г. Ю. Стернин – М. : Искусство, 1998.
230. Стерноу, С. А. Ар Нуво / С. А. Стерноу. – Минск : Белфакс. 1997.
231. Столбов, В. Теофиль Готье. Очерки жизни и творчества. Избранные произведения. Т. 1 / В. Столбов. – М. : Художественная литература, 1972.
232. Стретерн, П. Кьеркегор / П. Стретерн. – М. : Колибри, 2015.
233. Стретерн, П. Ницше / П. Стретерн. – М. : КоЛибри, 2015.
234. Стретерн, П. Шопенгауэр / П. Стретерн. – М. : Колибри, 2014.
235. Тананаева, Л. О маньеризме и барокко / Л. Тананаева. – М. : Прогресс-Традиция, 2013.
236. Тананева, Л. Три лика польского модерна / Л. Тананева. – СПб. : Алетейя, 2006.

237. Таннер, М. Ницше / М. Таннер. – М. : Астрель, 2010.
238. Традиционное и нетрадиционное в культуре России / отв. ред. И. В. Кондаков. – М. : Наука, 2008.
239. Труайя, А. Бодлер / А. Труайя. – М. : Молодая гвардия, 2006.
240. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1993.
241. Тырышкина, Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920 от декаданса к авангарду : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Тырышкина Елена Викторовна. – Новосибирск, 2002.
242. Фаликов, Б. Величина качества. Оккультизм, религии востока и искусство XX века / Б. Фаликов. – М. : НЛО, 2017.
243. Фар-Беккер, Г. Искусство модерна / Г. Фар-Беккер – Konemann : Konigswinter, 2004.
244. Федотова, Е. Д. Назарейцы / Е. Д. Федотова. – М. : Белый город, 2006.
245. Философия Серебряного века. – СПб. : Паритет, 2009.
246. Флиер, А. Я. Некультурные функции культуры / А. Я. Флиер. – М. : МГУКИ, 2008.
247. Фокин, С. Л. Пассажи. Этюды о Бодлере / С. Л. Фокин. – СПб. : Machina, 2011.
248. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М. : Весь мир, 2008.
249. Хайдарова, Г. Феномен боли в культуре / Г. Хайдарова. – СПб. : РХГА, 2013.
250. Хейзинга, Й. Homo Ludens / Й. Хейзинга. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2015.
251. Хейзинга, Й. Осень Средневековья / Й. Хейзинга. – М.; Наука, 1988.
252. Хобсбаум, Э. Век революции. Европа 1789–1848 / Э. Хобсбаум. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1999.
253. Хофман, В. Основы современного искусства / В. Хофман. – СПб. : Академический проект, 2004.

254. Хренов, Н.А. Социальная психология искусства: переходная эпоха / Н.А. Хренов. – М.: Альфа – М, 2005.
255. Цвейг, С. Казанова. Фридрих Ницше. Зигмунд Фрейд / С. Цвейг. – М. : Интерпракс, 1990.
256. Цертелев, Д. Н. Философия Шопенгауэра / Д. Н. Цертелев. – М. : URSS, 2012.
257. Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве. – М. : Наука. 2004.
258. Шартон, А. Дебюсси / А. Шартон. – М. : Молодая гвардия, 2016.
259. Шестаков, В. Искусство в мир в «Мире искусства» / В. Шестаков. – М. : Славянский диалог, 1998.
260. Шестов, Л. Достоевский и Ницше / Л. Шестов. – М. : АСТ, 2007.
261. Шиффер, Д. С. Философия дендизма / Д. С. Шиффер. – М. : Изд-во гуманитарной литературы, 2011.
262. Шульц, Г. Новалис / Г. Шульц. – Челябинск : Урал LTD, 1998.
263. Шумпетер, Й. История экономического анализа / Й. Шумпетер. – СПб. : Экономическая школа. 2001.
264. Щербатов, С. Художник в ушедшей России / С. Щербатов. – М. : Согласие, 2000.
265. Эллман, Р. Оскар Уальд / Р. Эллман. – М. : Независимая газета, 2000.
266. Энциклопедия символизма. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001.
267. Эстетика и теория искусства XX века. – М. : Прогресс-Традиция, 2005.
268. Юнгер, Ф. Ницше / Ф. Юнегр. – М. : Праксис, 2001.

Bibliography

269. Adams, R. M. Decadent Societies R. M. Adams / R. M. Adams. – S.F., 1983.
270. Aeistein, J. Decadentisme, symbolism, avant-garde dans les literatures europeennes / J. Aeistein. –P., 1987.
271. Baldick, C. Descents from Decadence 1890–1918 / C. Baldick // Criticism and literary theory: 1890 to the present. – L., 1996.

272. Bardett, O. *The Beardsley period: an essay in perspective* / O. Bardett. – N.Y., 1969.
273. Barstad, G. *States of Decadence: On the Aesthetics of Beauty, Decline and Transgression across Time and Space. Volume 2* / G. Barstad, Karen P. Knutsen. – Cambridge, 2016.
274. Bass, E. *Dante Gabriel Rossetti; poet and painter* / E. Bass. – N.Y., 1990.
275. Beckson, K. *London in the 1890s: a cultural history* / K. Beckson. – L., 1992.
276. Benkovitz, M. J. *Aubrey Beardsley: an account of life* / M. J. Benkovitz. – N.Y., 1981.
277. Bobbio, N. *The philosophy of decadentism* / N. Bobbio. – Oxford, 1948.
278. Bowra, C. M. *The heritage of Symbolism* / C. M. Bowra. – L., 1962.
279. Bradbury, M. *Modernism: 1890–1930* / M. Bradbury. – L., 1978.
280. Calinescu, M. *Faces of modernity: avant-garde, decadence, kitch* / M. Calinescu. – Bloomington, 1977.
281. Carter, A. E. *The idea of decadence in French literature 1830–1900. T. 3* / A. E. Carter. – Toronto, 1958.
282. Chaunu, P. *Histoire et decadence* / P. Chaunu. – P., 1982.
283. Daly N. *Modernism, romance, and the fin de siècle/ N. Daly // Popular fiction and British culture, 1889–1914.* – N.Y., 1999.
284. *Decadence and the 1890-s* / ed. Ian Fletcher. – L., 1979.
285. Dowling, L. *Aestheticism and Decadence: a selective annotated bibliography* / L. Dowling. – N.Y., 1977.
286. Dowling, L. *Language and Decadence in the Victorian Fin de siècle* / L. Dowling. – Princeton, 1986.
287. Farmer, A. J. *Le mouvement esthetique et «decadent» en Angleterre 1873–1900* / A. J. Farmer. – P., 1931.
288. *Fin de siècle / Fin de globe: Fears and fantasies of the late nineteenth century.* – N.Y., 1992.
289. Fisher, E. *Art Against Ideology.* / E Fisher. – L., 1969.

290. Gilmar, R. *Decadence: The strange life of an epithet* / R. Gilmar. – N.Y., 1978.
291. Gordon, J. B. *Decadent Spaces: Notes for a Phenomenology of the Fin de siècle* / J. B. Gordon // *Decadence and the 1890s*. – L., 1979.
292. Grossman, J. D. *Valery Brusov and the riddle of Russian decadence* / J. D. Grossman. – Berkeley, 1985.
293. Harmanmaa, M. Nissen Ch. *Decadence, Degeneration and the End* / M. Harmanmaa, Ch. Nissen. – N.-Y., 2014.
294. Hamilton, W. *The aesthetic movements in England* / W. Hamilton. – Toulouse, 1936.
295. Hill, T. *Decadence and danger: writing history and the fin de siècle* / T. Hill. – N.Y., 1997.
296. Jenkyns, R. *Dignity and d.: Victorian art and the classical inheritance* / R. Jenkyns. – Cambridge, 1992.
297. Joad, C. E. M. *Decadence. A Philosophical Inquiry* / C. E. M. Joad. – L., 1948.
298. *L'esprit de decadence // Colloque de Nantes (21–24 avr. 1976)*. 1. – P., 1980.
299. Marqueze-Pouey, L. *Le mouvement decadent en France* / L. Marqueze-Pouey. – P., 1986.
300. Milner, J. *Symbolists and decadence* / J. Milner. – L., 1971.
301. Murrey, A. *Landscape of Decadence: Literature and Place at the Fin de siècle* / A. Murrey. – Cambridge, 2016.
302. Nalbantian, S. *Seeds of decadence in the late XIX-th century novel* / S. Nalbantian. – Basingstoke, 1983.
303. Palacio, J. *Decadence: le mot et la chose* / J. Palacio. – P., 2011.
304. Spockman, B. *Decadent genealogies: the rethoric of sickness from Baudelaire to d'Annunzio* / B. Spockman. – Ithaca, 1989.
305. Stead, E. *Le Monstre, le singe et le foutus; Teratogonie et Decadence dans l'Europe fin –de-siecle* / E. Stead. – Geneve, 2004.

306. Stephan, P. Paul Verlaine and the decadence, 1882–90 / P. Stephan. – Manchester, 1974.

307. White, F. H. Deneration, decadence and disease in the Russian fin de siècle / F. H White. – N.Y., 2014.