



DOI: 10.22363/2313-2272-2024-24-4-906-927

EDN: QIDDTQ

Трансгрессия романтического направления в западном обществе: единство романтизма и модернизма*

А.Е. Капишин

Российский университет дружбы народов,
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, 117198 Россия

(e-mail: kapishin-ae@rudn.ru)

Аннотация. Статья представляет собой первую часть исследования и призвана быть наиболее общей. Она посвящена тезису, высказанному не впервые, но, тем не менее, не вполне проясненному и распространенному в отечественной науке: якобы в западных культурах и обществах в XIX–XX веках оформилось единое «романтическое направление», развертывающееся в несколько этапов. Романтическое направление рассматривается не в ракурсе искусствоведения (как течение в искусстве), но в более широком смысле — как направление, определяющее культуру западного общества. Романтизм («высокий романтизм») — первый представитель этого направления, в нем проявляются все его «родовые черты», рассматриваемые как принципы не только искусства, но и мировоззрения — развертываемые в философии и определяющие параметры культуры. За «высоким романтизмом» следует модернизм, в котором выделяют декаданс («поздний романтизм», модернизм конца XIX века) и модернизм XX столетия, называемый часто авангардом в широком смысле этого слова (не только направление в живописи и искусстве, но и новое мировоззрение). Романтизм, декаданс и авангард рассматриваются не просто как следующие во времени друг за другом социокультурные явления, в чем-то различные, в чем-то похожие, но как стадии развертывания единой системы принципов духовной культуры — в терминологии Т. Мана этапы единого «умственного движения». Исследование также основано на идее, что романтизм — антагонист направления, не имеющего единого названия, но смысл которого вполне определен: порой, заимствуя терминологию искусства и обозначая им все «умственное движение», его называют «реалистическим» или же, заимствуя терминологию науки, «позитивистским» (оно связано с «принципами Просвещения»). Два направления, «течения мысли» составляют пару, их борьба определяет социокультурную динамику, поэтому корректно говорить об их дуализме. Еще Ф. Ницше утверждал дуализм аполлонийского и дионисийского начал, хотя аполлоническое начало в его концепции не сводится к «Просвещению», ограничившему возможности интеллекта. Общая тема всех статей исследования — трансгрессия романтического направления в западном обществе в период с XIX до первой половины XX века. Термин «трансгрессия» можно заменить на «наступление» или «распространение», поскольку суть в том, что романтическое направление не просто сосуществует с реалистическим, меняя формы, но постепенно и необратимо вытесняет его в западных обществах, становясь в итоге доминан-

*© Капишин А.Е., 2024

Статья поступила в редакцию 04.06.2024. Статья принята к публикации 15.10.2024.

той их культуры. Если в начале XIX столетия, во время «высокого романтизма», культурной доминантой западного общества было направление «Просвещения», выразившееся в классицистском искусстве и позитивистской науке, то к концу эпохи «высокого романтизма», в середине XX, произошла смена доминант, завершившаяся утверждением постмодернизма, который также относится к романтическому направлению.

Ключевые слова: романтизм; модернизм; декаданс; искусство; культура; примитивизм; авангард; «Просвещение»; Ренессанс; позитивизм; аполлонийское начало; дионисийское начало; трансрессия

Нельзя не согласиться с тем, что модернизм — термин, объединяющий «столь многочисленные и разнородные явления искусства, что само объединение может показаться произвольным, упрощающим истинное положение дел в мире искусств. Да и не только разнородные — нередко, как кажется, и взаимоисключающие» [1. С. 131]. Тем не менее, у этих явлений можно выделить общие свойства, дающие основания для объединения в один социокультурный феномен, рассматриваемый не только как явление в искусстве, но и в более широком смысле — как особое мировоззрение, определяющее духовную культуру общества, что позволяет исследовать модернизм социологически, а не только в узком смысловом поле искусствоведения. Модернизм в этом смысле не может исследоваться сам по себе, но только как противоположность, антипод тому, что часто обозначается как реалистическое направление, поэтому следует согласиться с выраженной уже довольно давно идеей о противостоянии в культуре и обществе нового и новейшего времени реализма и модернизма [1. С. 130] как двух полюсов культуры и общества.

Данный дуализм можно обозначить иначе, сохраняя тот же смысл, — как антагонизм романтического направления и направления, основанного на принципах «Просвещения», поскольку модернизм понимается как трансформировавшийся романтизм, его прямой идейный потомок, представитель того же идейного «рода». Противоположное романтизму социокультурное направление, названное Л.Г. Андреевым реалистическим, было выражено в искусстве XVIII–XIX веков как классицизм. Однако, коренясь в принципах «Просвещения», оно имело выражение в философии и науке — в виде сенсуализма и позитивизма. Романтизм в широком смысле слова, напротив, носил антипозитивистский характер, с чем связана его иррационалистическая, порой даже мистическая репутация в интеллектуальной среде.

К.Н. Савельев в докторской диссертации писал о континууме, который тянется через весь XIX век, от романтиков к приверженцам “нового искусства” *fin de siecle* [17. С. 22]. В свое время Т. Манн обозначил связанные направления романтизма, декаданса и авангардизма как единое «умственное движение против рационализма», «бунт» против него под именем «Просвещения» в XVIII–XIX веках. К этому движению относились не только представители искусства, оно «дало нам Кьеркегора, Бергсона и многих, многих других», прежде всего Ф. Ницше [9. С. 194–195]. Манн связал этот бунт с «концом

Ренессанса» и мечтами о варварстве и примитивизме, которые должны были «омолодить культуру» [9. С. 189]. При этом конец одной эпохи и приближение новой он понимал провиденциалистски — как объективную закономерность, даже неизбежность, а не как результат сознательной деятельности. Ницше, как и идейно родственный ему (по мнению Манна) бунтарь О. Уайльд, были чувствительны подобно «стрелке сейсмографа» и уловили наступление новой эпохи [9. С. 187], выступив его пророками.

Это «движение умов», в соответствии с терминологией аналитической психологии близкого к романтическому направлению К.Г. Юнга, можно определить как ориентацию на «бессознательное». В искусстве она порой символически обозначалась как «течение в сторону южного полюса», имевшее особое мистическое значение в романтической литературе со времен «Сказания о старом мореходе» С. Колриджа и «Повести о приключениях Артура Гордона Пима» Э.А. По, в которых ярко показана свойственная всему направлению «регрессия к первобытному, матери-природе» [14. С. 404–411]. Распространение влияния романтического направления в культуре сравнимо со стремительным повышением уровня моря. Характерно в этой связи выражение К. Пальи — «хтоническая волна романтизма». Такое символическое обозначение не случайно: море в традиционных культурах связывалось с женским началом, а романтизм с самого возникновения отличался ориентацией на него, поэтому установление романтической доминанты можно назвать трансгрессией (в условном смысле этого термина, используемого в естествознании, точнее в геологии, для обозначения повышения уровня моря). Ж. Батай в «Эротике», затем М. Фуко в «Предисловии к трансгрессии» наделили это понятие несколько иным смыслом — как своего рода преступление ритуального запрета, закона. Трансгрессия связана и с библейской символикой возвращения социального мира к первоначальному водному и хаотическому состоянию, привлекательному для всех форм романтизма. Устремленность назад, к «первоначалу», позволяет считать наступление романтического направления культурной инволюцией, в противоположность эволюции, утверждавшейся «Просвещением».

В социокультурной роли сменщика «Просвещения» романтизм, декаданс и авангард (как модернизм XX века) тождественны, различаясь несущественно, свойствами, носящими количественный характер. Авангард довел до завершения тенденции, проявившиеся впервые в романтизме и развернутые в декадансе. Иными словами, декаданс можно понимать как более раннюю, не столь радикальную форму модернизма и в то же время как форму более радикальную по сравнению с романтизмом. Весь модернизм, начавшийся в романтизме, — единое течение или направление мысли, осуществившееся в нескольких стадиях. Поскольку модернизм произошел от романтизма, его можно назвать романтическим условно и в широком смысле слова. Зародившись в конце XVIII столетия в предромантизме и выразив-

шись в философии Ж.Ж. Руссо, возникнув в начале XIX века как романтизм, выразившись в философии Ф.В. Шеллинга и А. Шопенгауэра, модернизм стал широко распространяться во второй половине XIX века как декаданс — еще не доминанта западной культуры, он сосуществовал с альтернативными ему направлениями в виде «Просвещения», бывшего в то время культурной доминантой, и все еще влиятельной христианской культурной традиции, некогда вытесненной Ренессансом.

В начале XX века происходит смена доминанты в западном искусстве — модернизм становится доминирующим, особенно в живописи и музыке. В сфере науки «традиции Просвещения» дольше сохраняли ведущие позиции — до второй половины XX столетия и распространения постмодернизма.

Идея социокультурного дуализма реализма и модернизма (борьбы «традиции Просвещения» и «традиции романтизма») восходит к дуализму аполлонийского и дионисийского начал, выраженному в трактате Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». «Дионисийское начало» в концепции Ницше близко по смыслу «романтическому направлению», хотя аполлонийское начало Ницше не сводит к сенсуализму Просвещения (но концептуально оно довольно близко к тому, что впоследствии стали обозначать как традицию Просвещения). Дуализм Ницше, названный Г. Вельфлиным «стилевыми формами», оказал значительное влияние на мировоззрение декадентов и авангардистов. В «сакральной социологии» Батая он выражен как дуализм левого и правого сакрального, причем говорится о социальной динамике, цикле, в котором одно начало с характерной для него установкой духовной культуры сменяет другое. Дилемма «аполлонийства» и «дионисийства» Ницше оказала влияние и на М.М. Бахтина, писавшего о противостоянии рационалистической «официальной культуры» элит и «гротескной, карнавальной культуры социальных низов».

В основании романтизма, декаданса и авангарда «изначально... лежит чувство отрицания, ниспровержения, желание пересмотреть устоявшиеся ценности» [17. С. 34]. Поиск новизны становится определяющим для части интеллектуалов, стремившихся отрешиться от классицистской культуры, сбросить с себя ее «окаменевшие ценности», все забыть и стать «голым человеком на голой земле» [17. С. 35]. О том же писал Л.Г. Андреев, отмечая, что «модернистское новаторство замешено на терпких дрожжах нигилизма» (речь идет о нигилизме по отношению к принципам «Просвещения», выраженным в искусстве в виде классицизма и в философии в виде сенсуализма).

Многие философы, в частности Б. Рассел и В.Ф. Асмус, считали основоположником романтизма Ж.Ж. Руссо, аргументируя это тем, что он первым среди философов занял «антирационалистическую» позицию, считая, что доминирующую роль в жизни людей играет сентиментальное начало. С этим логически связаны еще две черты его мировоззрения, которые будут играть основополагающее значение как в романтизме в узком смысле слова,

так и во всем романтическом направлении — в декадансе и модернизме XIX столетия, в авангарде и модернизме XX века. Речь идет о «критике цивилизации» и культе «благородного дикаря» как человека, ею не испорченного, но принадлежащего природе-матери (женское начало): «преклоняться перед природой — значит преклоняться перед женщиной» [14. С. 288]. Идея доминирования женского начала над мужским, отличающая всю романтическую линию, в европейской философии была высказана впервые именно Руссо: «По мнению Руссо и романтиков, женское начало — абсолют. Мужчина — спутник, вращающийся вокруг женщины» [14. С. 287], и «романтический цикл был запущен Руссо» [14. С. 286].

Чтобы понять специфику романтического направления (в форме классического романтизма и декаданса) недостаточно отметить, что в центре внимания ее представителей были мифы, отличные от «авраамических культов», что они «вернулись к язычеству» [13. С. 140]. Обращение к «язычеству» было свойственно уже мыслителям Ренессанса, о чем писали многие, в частности и обстоятельно Я. Буркхардт в «Культуре Италии в эпоху Возрождения». Критика ренессансной культуры за ее отказ от христианства среди христианских консервативных мыслителей широко известна, в XX веке она будет воспроизведена, в частности в «Кризисе современного мира» традиционалиста Р. Генона. В отличие от мыслителей Ренессанса и Просвещения, апеллировавших к античной культуре как образцу с патриархальным пантеоном олимпийских богов, романтическое направление обратилось к другому «язычеству» — не античному, в котором, по их мнению, властвовали разумные мужские божества, а якобы более раннему, в котором предметом культа были матриархальные иррациональные силы (в «высоком романтизме» они еще не носили хтонического характера).

Другое существенное свойство романтизма, отличающее его от Просвещения и проливающее свет на концептуальные истоки не только романтизма, но и дуализма «романтического» и «позитивистского», состоит в том, что «романтизм просто человеческое не интересуется, цели романтиков находятся выше и ниже» [14. С. 464]. О «мистицизме» романтиков и декадентов писал еще Нордау, отмечавшей близость к ним разных форм спиритуализма, включая самую распространенную из них — спиритизм [13. С. 183–184], чего представители романтического направления не скрывали. «Аполлоническому сознанию» в вариации «традиции Просвещения» досталась только физическая сфера, ему отказано в ясном и трезвом метафизическом «взоре» на «трансцендентное». Таким образом, отбрасывается не только мир Средних веков с его метафизическим и теологическим интеллектуализмом, но и античная философская рационалистическая традиция (в частности Платон, Аристотель и неоплатоники), в которой «аполлоническое начало» венчала метафизика.

Все, что «выше или ниже» человеческого, согласно дуализму «романтического» и «просвещенческого» в западном обществе XVIII–XX веков, доста-

ется иррационалистической «дионисийской, романтической ментальности», выражаемой в искусстве оргиастической природы, часто основанном на употреблении психотропных средств, или же в спиритуализме, далеком от строгих методов верификации, принятых в позитивистской науке. При этом все, что «выше и ниже человеческого», в романтической традиции смешивается в одном термине «сакральное» во французской социологической школе или «нумизное» у Р. Отто и К.Г. Юнга. Ограничение познавательных возможностей аполлонийского начала «чувственной сферой», «полюсом животной чувственности» (Ш. Бодлер) присуще всем представителям сенсуалистической философии «Просвещения». Содержалось оно и в агностицизме Д. Юма (друга Руссо) и И. Канта — они, а не сенсуалисты оказали определяющее влияние и на предромантизм, и на романтизм. В системе Канта ум разделен на бессильный разум, направленный на сверхчувственную, ноуменальную сферу, и рассудок, могущий исследовать только поверхностный мир явлений — феноменов. В отличие от сенсуалистов Кант утверждал, что рассудок не познает действительность, объективную «подлинную» реальность: мир «вещей в себе» остается скрыт от разума людей, наука постигает не «поверхность» реальности, а вовсе ничего не постигает, поскольку «мир явлений» конструируется, а не познается рассудком. «Кант был вынужден “ограничить разум”, чтобы “освободить место вере”... это место, освобожденное от притязаний разума, оказалось “вакантным”. И занять его можно было разными “вещами”, но непременно вне разумными, внерациональными. Тем самым Кант независимо от своих намерений... распахнул дверь для внерационального и иррационального познания, понятого в самом широком смысле слова. Не случайно А. Шопенгауэру путь от рационализма Канта к собственному иррационалистическому волюнтаризму показался столь коротким» [3. С. 72].

Хотя Шопенгауэр существенно изменил философию Канта, он на ней основывался: бессознательная и слепая «Воля» Шопенгауэра (трансцендентное ядро феноменального мира представлений) заняла место непознаваемой кантовской «вещи в себе». В онтологии Шопенгауэра воля познаваема «не на основе разума и рассудка... основным способом постижения воли является интуитивное или непосредственное познание, которое реализуется через переживание мира. Отсюда следует, что высшим видом познания является не наука, а искусство, поскольку оно основано на интуиции и способно выразить объективную суть вещей» [7. С. 152]. На первое место среди искусств Шопенгауэр поставил музыку, определив ее как «исконное праискусство, отображение вещи в себе, тогда как все прочие искусства — только отображения» [12. С. 348]. Переняв от него концепцию музыки как первого искусства, отображающую «вещь в себе» и «волю», Ницше назовет музыку «дионисийским искусством», которое выше слов рассудка и образов чувственности. Повлияла на Ницше и концепция Ф.В. Шеллинга о первичности «мифа/искусства», который «бессознателен» и иррационален. У Ницше «миф» Шеллинга

становится «дионисийским духом», который заменил личного Бога и вдохновлял художников романтического направления, а музыка заняла место поэзии. Художники Ренессанса олицетворяли собой «аполлонийское искусство» и были также философами, учеными и инженерами. Но искусство в романтической традиции имеет противоположную природу: хотя не все разделяли идею первичности музыки, идея «искусства, которое выше рассудка и чувственности (образности)», была основополагающей для всех представителей романтизма, и с нею же связано отрицание реалистического понимания искусства как отображения материальной действительности.

Романтизм имел и вполне определенную социально-политическую позицию. Его общественный идеал имел эгалитарный характер и тяготел к анархизму, поскольку не принимал государство как неотъемлемую часть цивилизации. «Первобытность» (по Руссо) мыслилась романтиками как социально унитарная сущность, в которой не было места стратификациям и дифференциациям, и в этом отношении романтическая «традиция» как дионисийство противопоставлялась «аполлонической»: «Аполлон считается основателем государства и его символом. Для патриархального аполлонического общества свойственен этатизм, противоположный анархизму. Аполлоническое аристократично, монархично и реакционно» [14. С. 126]. Романтизм же обусловлен дионисийским принципом социальной организации, для которого иерархия — «репрессивная выдумка общества» [14. С. 158], т.е. романтизм эгалитарен. Поэтому Дионис — бог и символ «простонародья», а в конце социального цикла он обозначает «сброд и свалку» [14. С. 126], что связано с романтическим культом социальных изгоев. Романтизм направлен на возвращение к «первобытному хаосу» в конце цикла, в котором все формы растворяются, что станет апофеозом романтической энергии [14. С. 562].

Палья выделила в романтизме две фазы: первая — «высокий романтизм» [14. С. 528], в котором преобладали «буря и натиск», культ «юности» и гедонизм; аскетизм ему не присущ, поскольку связан с «аполлоническим духом» — ясным, мужским и волевым. Вторая фаза — «поздний романтизм», его «декадентская фаза» [14. С. 306], в котором преобладает принцип страдания. Тем самым Палья, как и многие другие исследователи, объединила романтизм и декаданс в единое идейно-художественное направление.

Хотя термин «декаданс» давно вошел в обиход социальных наук, его смысл никогда не был достаточно определенным — вывести единую формулу декаданса «неимоверно сложно» [17. С. 7], а в «в современной отечественной науке понятие декаданса в известной степени общо и неконкретно» [16. С. 3]. Тем не менее, можно выделить три смысла этого часто используемого термина: в наиболее широкой трактовке под декадансом понимается социальный кризис или упадок культуры (например, в исторической науке термин «латинский декаданс»). Во втором, более узком, смысле это обозначение кризисных явлений в западной культуре на рубеже XIX–XX веков (в Оксфордском

словаре, в социологии и культурной антропологии/культурологии). В наиболее узком смысле о декадансе говорится в искусствоведении — как об особом направлении в западном искусстве второй половины XIX — начала XX века, преимущественно в литературе. В статье понятие декаданса используется во втором смысле — как обозначение кризиса в культурной элите западного общества, преимущественно среди представителей «мира искусства», «богемы». Средние и нижние классы западного общества если и были причастны к этому кризису, то максимум на поверхностном уровне [13. С.8–11], воспринимая «декаданс» как моду. Декаденты их уничижительно именовали обывателями и буржуа, хотя их социальное положение и профессия могли быть самыми разными.

Во второй половине XIX века в западном обществе естествознание и технологии материальной культуры быстро развивались, но в искусстве и гуманитарной сфере, напротив, распространялась тема упадка и кризиса, заметная часть культурной элиты того времени, продолжив начинания романтиков, выступила против «ценностей Просвещения». Как правило, по умолчанию Просвещение утверждалось в качестве единственного идейного наследника Возрождения (что как минимум спорно). «Ценности Просвещения» — термин, требующий должного прояснения, хотя несомненно, что в искусстве их выражением был классицизм и реализм, а в философии — сенсуализм, ставший основанием позитивизма. Если речь идет о британском декадансе, нередко использовался термин «викторианские ценности» для обозначения того, чем он себя противопоставил: декаданс объединил всех, кто «противостоял викторианским ценностям не только в искусстве, но и в обществе» [17. С. 9]; стал «творческим кризисом эстетов, выдвинувших серьезные обвинения в адрес викторианской системы ценностей» [19. С.32].

Преимуществом декаданса по отношению к романтизму утверждалась подавляющим большинством филологов и искусствоведов: «как художественное явление английский декаданс сложился в последнее десятилетие XIX века, и хотя современники говорили о нем как о “модерном” искусстве, все же его литературное измерение было обозначено в свое время еще романтиками... Уже на исходе XIX века Х. Джексон утверждал, что “декадентское движение в английском искусстве стало конечным результатом романтического движения”» [17. С. 113]. Позднее А. Климентов в очерке «Романтизм и декадентство. Философия и психология романтизма как основа декадентства» (1913), используя понятие «декадентский романтизм», отметил, что «параллельное изучение романтизма и декадентства и оценка тех результатов, какие дал для литературы, науки и жизни романтизм, может послужить нам точкой опоры в понимании сущности декадентства» [17. С. 115], т.е. декаданс — неоромантизм, в основе которого также лежит «мистико-философское мировоззрение», противоположное позитивизму и науке того времени. По сути, ту же позицию занимал исследователь модернизма А.М. Гофман,

считавший, что новая «романтическая эпоха» наступила после 1880-х годов, но общество, которое было не в состоянии понять своих романтиков, назвало их декадентами [17. С. 116]. «Тень романтизма превалирует в эстетике декаданса», связывает «высокий романтизм» и декаданс поколение романтиков середины XIX столетия, которое порой называют «декадентами вне декаданса» (Т. Де Квинси, Д.Г. Россетти, А.Ч. Суинберн), поскольку они заложили основу декадентского мировоззрения. Декадентов, как и романтиков, отличала «тяга к трансцендентности», обозначаемая как мистицизм, но, в отличие от романтиков, она выражалась в мрачных, демонических тонах. Такой же характер обретает у них образ женщин и их доминирования, к чему нередко присоединялась садомазохистская тематика [17. С. 21–22]. Все это обусловило образ декадентов в обществе как «детей мрака и скорби» [17. С. 98]: считалось, что «декадентская душа» представляет собой «один из “изводов” сентименталистской и романтической “души”, которая была известна еще столетием ранее» [17. С. 34].

Среди более поздних исследователей преобладает понимание декаданса как теневого или позднего романтизма — в значении «нижнего», противоположного «высокому» романтизму: декаданс — ослабленная форма романтизма, поскольку приверженцы «нового искусства» переняли от романтиков оппозиционность по отношению к капиталистическому обществу [11. С. 15]. О том, что у романтизма и декаданса «одно ядро», писал и В.М. Толмачев в работах «Декаданс: опыт культурологической характеристики» и «Романтизм: культура, лицо, стиль». [17. С. 116]. В целом «тень» романтизма превалирует в эстетике декаданса: в одних случаях она более яркая, в других менее заметна, «представляет своего рода „мерцающую“ преемственность с романтизмом, и «все же несомненна их генетическая идейная связь» [17. С. 114–115]. «Декаданс обнаруживает органическую связь с предыдущей стадией развития искусства, проистекает из тех крайностей романтической коллизии Идеала и Действительности, которые уже в недрах романтизма порождали идеал “чистого искусства” и вневременной мечты. Пресловутая “башня из слоновой кости” осталась архитектурным памятником эпохи декаданса, но ее сооружение началось в эпоху романтизма» [1. С. 134]; «искушение именовать декаданс “неоромантизмом” неудержимо» [1. С. 131].

От романтизма декаданс унаследовал основную свою черту, которую можно назвать «неприятием чувственного мира» или мистицизмом. Ш. Бодлер одним из первых декадентов отметил, что его отталкивает от реалистического направления: «Мистицизм — это полюс магнита, противоположный полюсу чувственности, который знал Катулл и его последователи, поэты грубые и животное-чувственные» [17. С. 55]. За реализм Бодлер критиковал и В. Гюго: «Слишком материалистический, слишком приверженный внешней стороне явлений». В представлении Бодлера, как и романтиков до него, классицизм и вообще реализм — материализм, знающий только

«мир явлений» (Кант) или даже «сферу мнения» (Платон; Бодлер хорошо знал философию Шеллинга и значение, которое он придавал платонизму). То, что мистицизм — «основополагающая черта декаданса» (как и романтизма), противоположная «полюсу сенсуализма/эмпиризма», нередко не упоминалось, хотя декаденты этого не скрывали. Реализм в искусстве связывался с «полюсом чувственности» и отвергался представителями романтизма за «натурализм» и материализм. Декаданс же, как и романтизм, стремился «смотреть в трансцендентное», «за горизонт», чтобы уподобиться не «животным, существующим в чувственности», но ангелам.

Из мистицизма проистекает важная для декаданса тема, которую можно обозначить как ориентацию на бессознательное, противоположную ориентации Просвещения на рассудок. Эта ориентация изначально присутствовала в романтизме, интересовавшимся концепцией и практиками Ф.А. Месмера и его учеников. Сегодня мы бы сказали о психоанализе, чаще всего его фрейдистской версии, о чем говорили и модернисты XX столетия, тогда как в XIX столетии термин «ориентация на бессознательное» имел иной смысл — не был связан с сексуальной тематикой и раскрывался скорее в теориях магнетизма, затем гипнотизма. Такого рода теории, как и спиритизм, также связаны с романтическим направлением, противопоставляя чувственности Просвещения альтернативный и непосредственный способ восприятия (у А. Бергсона это «интуиция»).

Исследователи декаданса, как и сами декаденты, отмечали, что в наибольшей мере на декаданс повлияли По и Де Квинси — романтики, погружавшиеся в бессознательное, мыслившие его мистически — как «коллективную душу» (аллюзии на «коллективное бессознательное» Юнга, родственного романтической линии, в отличие от Фрейда, не случайны). Говоря о «погружении», нельзя не упомянуть тему наркотиков, особенно в связи с творчеством Де Квинси, написавшего «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум» для такого погружения. Под влиянием Де Квинси Бодлер написал панегирик во славу опьянения: «Чтобы не чувствовать ужасной тяжести Времени, которая сокрушает ваши печали и пригибает вас к земле, надо опьяняться без устали. Но чем же? Вином, поэзией или добродетелью, чем угодно. Но опьяняйтесь». Этот панегирик можно считать манифестом всех декадентов [17. С. 120], причем «отношение к опиуму и к человеку, его употребляющему, на протяжении первых десятилетий XIX века было без негативной тональности, ставшей преобладающей позднее. Если символом французского декаданса стала “зеленая фея” — абсент, ассоциировавшийся с вдохновением, то среди английских литераторов пристрастие к опиуму можно рассматривать почти как профессиональное заболевание... в английской литературе утвердилось мнение, что лаудан (настойка опиума на алкоголе) способствует пробуждению творческого воображения» [17. С. 122]. «Эта песня сирен бессознательного... выражена

в романтизме и у прерафаэлитов как языческое буйство, движимое нередко обращением к опиуму» [17. С. 137].

Итак, все романтическое направление изначально ориентировано на бессознательное, как «ночное» начало психики: выражая его в искусстве, управляет им, в отличие от «дневной» части психики, женское начало. В творчестве Де Квинси, столь повлиявшем на декаданс, бессознательное представлено в виде трех «богородиц», матриархов романтического мира и творчества. Другой идейный предок «нового искусства» Д.Г. Росетти, прерафаэлит, один из первых художников, отказавшийся от канонов академической живописи (начало отхода от реализма в живописи), позиционировал себя как «поработанной идеей доминирующей женственности» [17. С.160].

Ориентация на бессознательность и женское начало в «высоком романтизме» и декадансе проявляются в разных, если не противоположных формах. В мире «языческого романтизма» женщины и любовь, как и связь с ними, были источником силы для мужских героев. Женщины воплощались в образах мудрых муз или благородных воительниц: умершая жена Росетти уподоблена музе и, подобно Беатриче у А. Данте, имеет ангельские черты; валькирии Р. Вагнера возвышают, а не подавляют мужских героев. Поэтому любовь в высоком романтизме никогда не описывается в садомазохистских образах, в отличие от декаданса как позднего романтизма: у Бодлера и Сунборна женщины имеют черты демонов или суккубов. В декадансе «эротизированный женский образ» устремлен не к жизни, а к смерти: «Отдавая предпочтение смерти, а не прокреации, декаденты отвергли биологическое продолжение рода, ассоциирующееся с женским телом. Отвергнув женщину как проявление жизни, они прославили ее как репрезентацию и изображение смерти [17. С. 184–185]. Соответственно, «языческий мир» декаданса отличается хтоническими, «темными» чертами. Мужчины в «высоком романтизме» выступали как могущественные герои (например, Зигфрида в «Кольце Нибелунгов» Вагнера), бросающие вызов судьбе и побеждающие хтонических существ. В декадансе они представлены как жертвы общества или «темных» сил, феминны, пассивны и, соответственно, неспособны на героизм. В декадансе завершается начатый в «высоком романтизме» и возвысивший роль женского начала (как минимум до равного мужскому началу) переворот: мужчина и женщина меняются ролями и статусом.

Дж.Р. Торнтон писал о «декадентской дилемме», согласно которой декадент разрывается противоположными мотивами: с одной стороны, он не может освободиться от притяжения земного мира, с другой стороны, сохраняет стремление к трансцендентности, пусть только как пассивное мечтание; несовместимость стремлений порождает декадентскую трагедию. Дилемма порождена романтизмом, но персонажи декаданса, в отличие от романтических, не чувствуют в себе силы что-либо изменить, в том числе общество, что вызывает пессимизм и эскапизм: «Романтическое двоимирие снимается:

поскольку “этот” мир теряет действительность, подменяется субъективным представлением, “тот” мир теряет идеальность. Мечта не столько противопоставляется действительности, сколько поглощает ее, тогда как идеал поглощается бездной нигилизма и пессимизма» [1. С. 134].

Поэтому в декадансе главными персонажами становятся эстетско-эскаписты — видоизмененная и ослабленная версия романтического героя. Особенно характерен главный герой романа Ж.К. Гюисманса «Наоборот», пытавшийся замкнуться в себе, изолировавшись от окружающего мира: «Гюисманс... дал ход самому понятию и термину “декаданс”, наполнив его широким, обобщающим смыслом» [2. С. 160]. Эскапизм сочетался с элитизмом и производным от него снобизмом декадентов. Показательно творчество «понтифика» французского декаданта С. Малларме, который не стремился быть понятым «буржуазным интеллектом» — «его сонеты написаны языком, не имеющим ничего общего с повседневным языком рядового читателя» [17. С. 86]. Л.Н. Толстой в трактате «Что такое искусство?», отстаивая принципы реализма в искусстве, отметил, что декаданс сознательно не стремится к тому, чтобы быть социальным, ставя асоциальность себе в заслугу. Декадент творит только для узкого круга себе подобных, «туманность, загадочность, темнота и недоступность для масс поставлены в достоинство и условие поэтичности предметов искусства» [18. С. 83]. Характерно, что концепции масс, на которые позже юдут опираться теории элит, возникли во время расцвета декаданса: концепт народа, базовый для либеральных теорий общественного договора эпохи Просвещения, в них заменен на концепт масс. Несовместим декаданс и с марксизмом с его концепцией социальных классов, что, впрочем, сочеталось у декадентов со склонностью к социализму.

Элитизм декаданса на первый взгляд противоречиво сочетается с перенятым из романтизма культом париев, изгоев: «сочувствие к отверженным, к жертвам преследования являлось одной из составляющих романтического мировосприятия и тесным образом увязано с наследием французской революции. Игра в изгнанника, в изгоя — это часто встречающееся романтическое клише» [1. С. 152]. Персонажи декаданса, как и романтики, подчас позиционировали себя как гонимых изгнанников, не имеющих места в социальном пространстве. И хотя они воспринимали себя, как и модернисты следующего столетия, в качестве шутов в абсурдном мире, образ изгнанника близок этому восприятию. Пиетет перед париями сам по себе указывает на левый характер романтического направления и декаданса в частности. Существует мнение, что декаданс, в отличие от романтизма и авангарда, аполитичен: «Что касается авангардизма, то, в отличие от аполитичного в целом декаданса, он открыто заявил о “социальной ангажированности творчества”... и часто был связан с левыми, подчас даже революционными идеями» [17. С. 39]. Хотя декаденты не выражали политической позиции столь активно и экспрессивно, как авангардисты, декларируя приверженность «чистому искусству», говорить

об их полной аполитичности неверно. Декаденты, как все представители романтического направления, были как минимум близки к социалистам и левым в широком смысле слова, о чем свидетельствует хотя бы работа О. Уальда с характерным названием «*Душа человека при социализме*». Его друг Б. Шоу был не только писателем, но и членом «фабианского общества», стремившегося к построению социализма «эволюционным путем» и основывавшегося отчасти на идеях К. Маркса (в XX веке стало ядром, аналитическим центром лейбористской партии Великобритании).

Г.В. Плеханов в «Евангелии от декаданса» спорил с тем, что «союз между символизмом и революцией — явление внутренне необходимое» (здесь символизм синонимичен декадансу). Сам факт дискуссии говорит о том, что позиция оппонентов Плеханова в этом вопросе была распространена среди социалистов. Бодлера, как всех декадентов, Плеханов воспринимал негативно: «летающий по ветру революции», слабый человек, «мечтающий о сверхчеловеке» [15. С. 478]. Хотя революция была декадентам чужда, она была притягательна своей силой, поэтому они выступали ее «попутчиками». Работа Плеханова — одно из свидетельств, что декаденты тяготели к социализму. Так, Бодлер принимал участие в революции 1848 года, его первыми переводчиками в России были социалисты-революционеры: «“Альбатроса” на русский перевел П. Якубович, член кружка «Народная воля», другие его первые русские переводчики — Д. Минаев и Н. Курочкин — тоже революционеры» [4]. Декаденты, как и романтики, были далеки от консерватизма хотя бы из-за конфликта со всеми христианскими конфессиями, а также от либерализма того времени, тесно связанного с идеями Г. Спенсера, в ком они видели апологета ненавистной им буржуазии. Близость декадентов к социалистам, левым в политике была одним из признаков единства всего романтического направления: «высокого романтизма», декаданса и авангардизма.

Пессимизм декадентов произведен от убеждения, отличавшего их от романтиков, что они живут в эпоху разложения и кризиса — декаданса. Термин первоначально использовался в исторической науке для характеристики поздней Римской Империи [17. С. 50]. В работах Д. Низара «Этюды о нравах и критика латинских поэтов декаданса» (1834) и «Г-н Виктор Гюго в 1836» состояние дел в западном искусстве того времени было впервые связано с тем, что происходило в искусстве поздней Римской империи. Взяв за основу теорию Дж. Вико о цикличности истории, Низар предложил концепцию динамики мысли в искусстве: ранний этап — примитивизм (Гомер, Данте, Шекспир) — база для последующего этапа; срединный этап — золотой век искусства (Перикл, Августин, Медичи, Людовик XIV), завершает цикл декаданс — распад искусства, когда художники более не соотнобразуют творчество со светом и разумом [17. С. 52–53]. Работы Низара оказали влияние на Ш. Готье: «В отличие от классического стиля, декадентский допускает неясности, в тени которых мы можем наблюдать зародыши суеверия, ночные страхи, угрозы»

ния совести, чудовищные мечты, мрачные фантазии — словом, все самое темное, бесформенное, неопределенно-ужасное, что таится в самых глубоких и самых низких тайниках души». У Низара Готье заимствовал и идею родства общества Римской империи, «тронутой разложением» [17. С. 53], и современного ему общества, выражением которого стал декаданс. Бодлер стилизовывал свои работы под литературу «латинского декаданса», и французские декаденты стали сравнивать свою эпоху с погрязшими в излишестве последними веками Римской Империи, с декадансом Петрония. П. Верлен написал фразу, ставшую символом французского декаданса: «Je suis l'Empire a la fin de la decadence» [17. С. 48]. Катастрофа 1870 года, когда Вторая империя Франции пала под натиском «варваров-пруссиков», эти представления усилила: французское общество жило в конце XIX столетия, когда его искусство определялось декадансом, в состоянии национального унижения. Программа французских декадентов, опубликованная в журнале с характерным названием «Le decadent», провозгласила противостояние всему «традиционному» в искусстве и «мещанской морали»: «Современный человек всем пресыщен... невроз, истерия, увлечение гипнозом и морфием, научное шарлатанство, страстное увлечение Шопенгауэром — таковы симптомы социальной эволюции» [21. С. 374–376]. Впрочем, возможно, что декаданс не столько выражал социальную среду, «дух» своего времени, сколько формировал их в качестве активной социальной силы.

Следует отличать от декаданса произошедшую от него и доступную для широких слоев декадентскую моду. Ее первыми признаками были «пессимистические настроения, отрицание веры в саму возможность чего-либо истинного» [17. С. 47], которые дополнялись модой на мистицизм, связанной с антисциентизмом всего романтического направления, что породило массовое увлечение спиритизмом. Характерно, что его распространение в массах шло параллельно трансгрессии декаданса в культурной элите. «Увлечения» морфием были связаны с этой же «культурной индукцией»: декадентам в конце XIX — начале XX века подражали, даже если не особенно понимали. Социальный круг людей, следовавших моде на декаданс, был значительно шире, чем круг декадентов: в него входили представители политических и экономических элит, многие простые «интеллектуалы», поверхностно воспринявшие декаданс, но индуцированные, зараженные модой на него.

Нигилизм и пессимизм в этой моде соединялся с эсхатологизмом: «Нам все казалось, что мир... близок к своему концу. Мы сами назвали свое время Декадансом, а его кумиров и героев — декадентами. Мы были уверены: после нас — Потоп. Кто-то готовился к последнему времени, посвятив свою жизнь очищению, кто-то столь же неистово рвал в себе со всем человеческим... И еще никогда люди так часто не топились, не вешались, не стрелялись» [17. С. 93] (имеется в виду мрачная мода на самоубийство как часть

моды на декаданс, например самоубийство кронпринца Австрии Р. Габсбурга или философа О. Вейнингера).

Неудивительно, что значительное число интеллектуалов того времени, особенно близких к науке и к медицине, воспринимали декаданс как социальную болезнь, которую необходимо излечить. Влиятельным стал медицинский в своей основе подход, понимавший декаданс как отклонение в результате нервного истощения (позднее появится термин «девиация»), — он стал защитной реакцией части интеллектуального класса и культурной элиты, приверженцев «ценностей Просвещения», носителей «позитивистской доминанты», противостоящей «романтической» [13. С. 385–389]. Данный подход был «крестовым походом» против декаданса и был впервые выражен в работах К.-М. Родо «О декадансе Франции» (1850), Б.О. Мореля «Трактат о дегенерации» (1857), Г. Рошфора «Французы периода упадка» (1866) — их объединяла идея, что декаданс — результат превращения французов в «невротиков, психически неустойчивых» [17. С. 46–47] в медицинском смысле слова.

П. Бурже в работе «Очерки современной психологии. Этюды о выдающихся писателях нашего времени» (1883–86), говоря о декадансе, исходил из распространенной в то время органицистской концепции: в жизнеспособном организме, идущем по пути эволюции, клеточки-индивиды, будучи подчиненными существами, действуют с «подчиненной силой», а если этого не происходит и сила клеточек становится независимой, то «существа, образующие организм, перестают подчинять свою силу силе организма, и наступающая тогда анархия вызывает упадок общества». Соответственно, декаданс — состояние общества, когда у индивида отсутствует желание стать одной из клеток общества, подчиниться «органической цели», что порождает дисгармонию (эти идеи близки сформулированной позднее Э. Дюркгеймом концепции аномии). Э. Дюркгейм в «Самоубийстве» высказывался о литературе декаданса критически: она «не выражает ничего, кроме глубокого отчаяния и тревожного состояния депрессии» [17. С. 112].

Наиболее известной и социально влиятельной критикой декаданса стала работа Нордау «Вырождение». Его концепцию нередко упрощают, смешивая с представлениями о вырождении в более поздних теориях дегенерации (например, немецких авторов первой половины XX столетия), где вырождение понималось как психический распад, умопомешательство и слабоумие, делающее «вырожденца» асоциальным персонажем, регрессирующим к животному уровню. Однако Нордау, как и Ч. Ломброзо, которому он посвятил работу и который написал книгу с характерным названием «Гениальность и умопомешательство», понимали вырождение как более сложный процесс, не исключавший того, что «дегенерат» может быть гением и влиять на культуру и общество, но при этом он должен был относиться к одной «антропологической семье» (романтики и декаденты — два ее поколения).

Используя язык психиатрии, Нордау писал, что главным отличительным признаком «вырождающегося» является несамостоятельность мысли — не в результате волевого усилия, а подчиняясь потоку «ассоциации идей, без всякой руководящей нити» [13. С. 166]. Романтики и декаденты не только этого не отрицали, но, напротив, считали признаком «вдохновения», которое якобы и выделяло их из простых смертных, исходя из трансцендентной реальности. Для Нордау как представителя направления «Просвещения» то, что Я не выступает творцом мысленных образов, утрачивая контроль над психикой и выступая объектом неких влияний, является признаком личной слабости и оценивается отрицательно. При этом он не понимал паралич индивидуальной воли как слабоумие, отмечая, вслед за Ломброзо, что вырождение не означает бездарности, вырождающийся вполне может быть гениальным [13. С. 24–25]. С деградацией воли связана зависимость романтиков, особенно декадентов, от алкоголя и наркотиков (абсента, морфия, опиума и других сильных психотропных средств, которые были во время «fin de siècle» легкодоступными). Характерно, что декаденты с фактом такой зависимости не спорили, считая ее средством обретения или поддержания «вдохновения».

Понимая эволюцию как представитель «аполлонийства» — путь от «инстинктивности к сознательности», «расширение сферы сознательного над бессознательным, усиление воли, ослабление инстинктивных влечений» [13. С. 443], а также как индивидуализацию (вслед за Г. Спенсером, которого он считал главным мыслителем современности), Нордау определял романтизм и декаданс как регрессию, инволюцию психическую и социальную. «Вырождающиеся» в его концепции — люди, психика которых соединяется в одно коллективное целое, как это было первоначально, в архаичных обществах. Работа Дюркгейма «Элементарные формы религиозной жизни» выражает, по сути, ту же идею о первоначальной коллективной психике как «праматери» индивидуальных. В романтическом направлении движение к ней оценивалось противоположным образом. Нордау отмечал усиление социальных позиций и распространение идей «антропологической семьи» вырождающихся, назвав это «концом века» («fin de siècle») — «одна историческая эпоха клонится к закату и нарождается другая» [13. С. 9–10]. Иными словами, речь идет о конце цикла, когда «семья вырождающихся» становится доминирующей социальной группой, распространяя свое мировоззрение в виде романтизма в культуре и в виде социализма в политике и экономике.

Нордау также обратил внимание на инверсию мужского и женского начал в романтизме: мужественные, доминирующие социально женщины и, напротив, женственные и слабые мужчины стали «идеалом вырождающихся существ», стремящихся все сделать наоборот [13. С. 352]. Феминизм, фиксирующий доминирование женского начала, стал лишь одним из проявлений социальной дегенерации, второе ее проявление — феминизации мужчины (как кастрация в хтонических культах «великой матери»). В результате «ге-

рой в искусстве романтизма всегда женственен, романтическая поэзия и проза никогда не признают за мужественностью преимуществ» [14. С. 495].

На идеи Нордау ссылались как открыто, так и не указывая его фамилии. Так, Н.К. Михайловский писал о декадансе в западном обществе как о симптоме «культурного истощения» и старения, невозможном, по его мнению, в «примитивной» и молодой России [10. С. 60]. С этим, хотя и с другим обоснованием, был солидарен Плеханов, написавший разгромную в отношении модернизма статью [15]. Среди критиков «нового искусства» был и Толстой, который в трактате «Что такое искусство?» в «людях *fin de siècle*» видел «европейскую болезнь века»: как Нордау, он считал, что декадансу свойственны «все признаки вырождения», а сам он представляет «последнюю степень бессмыслия» [18. С. 99].

Сложно точно сказать, насколько принимались или отвергались в западном обществе того времени идеи декаданса, однако популярность его критики указывает на то, что как минимум не в богемной социальной среде (художественной элиты) большинство относилось к нему отрицательно. Что касается культурной элиты того времени, то она была расколота: «Вся сложность этого периода и состоит в наличии сразу нескольких направлений и течений, которые не просто существуют параллельно, а вступают в очень сложные взаимодействия даже в рамках творчества отдельного писателя» [17. С. 222]. Характеристика декаданса как перехода от эпохи классицизма к модернизму (в узком смысле) встречается во многих работах: «Декаданс... следует рассматривать в первую очередь как водораздел между уходящей культурой и нарождающейся новой» [17. С. 18]. К началу XX века он перестает существовать как самостоятельное явление и «растворяется в искусстве модернизма» [17. С. 351]. Впрочем, декаданс не просто предшественник модернизма, он готовил его появление, неся в себе его черты: «Модернистское сознание... в своих истоках декадентское. Связь наимодерного модернизма со старомодным декадансом очевидна, доказательств здесь не требуется. И связь не только по части мировоззренческих, философских, нравственных основ художественного творчества – даже по части принципов самого творчества... Связь модернизма с декадансом так очевидна, что не все избегают искушения называть декадентов – модернистами, а модернистов – декадентами» [1. С. 134]. Не случайно термин «новое искусство» обозначал как декаданс, так и позднее авангард. Единое значение имел «модернизм» у Плеханова и М.А. Лифшица — декаданс и авангард обозначались термином «модернизм» в плане противопоставления реалистическому искусству и мировоззрению. Если соединить тезис о происхождении модернизма из декаданса с тезисом о происхождении декаданса из романтизма, то модернизм XX столетия — один этапов развертывания романтического направления.

О том, что декаданс следует понимать как источник авангардизма, новое поколение модернизма, «дионисийцев» романтизма в широком смысле слова

в XX веке, свидетельствует хотя бы то, что основатели авангарда не скрывали, что их предшественниками и кумирами были декаденты. С модернизмом XX века как с «безобразным искусством» [8] (авангардизмом в широком смысле) декаданс объединяет представление об исчезновении порядка и смысла: мир авангарда — «абсурд», в котором «умерли все боги», что в литературе описано в произведениях А. Камю и Ж.П. Сартра. Наступление абсурда было провозглашено уже декадентами, обращавшихся к словам Ницше о смерти бога — модернисты XX века только развернули идеи, выраженные еще в декадансе.

Так, начала модернистской живописи были заложены в импрессионизме, который оказал определяющее влияние на авангард как одна школа живописи на другую. Импрессионисты впервые со времен Возрождения убрали трехмерную пространственность, в результате чего живопись лишается иллюзии материальной достоверности, «узнаваемость, различаемость, конкретность субстанций и форм начинает резко уменьшаться, стремясь к нулю, хотя до “нуля образности” в авангарде было еще далеко» [20. С. 59]. Процесс растворения живописных форм уже начался, и авангард только довел его до предела: для авангардной живописи отправной точкой стала живопись импрессионистов [8. С. 83]. Начиная с нее, живопись художников, противостоящих реалистической традиции в живописи, теряла изобразительность, пока не возник кубизм, полностью от нее отказавшийся. Импрессионистское противопоставление неуловимого для форм рассудка и чувственности «становления» «бытию» («миру феноменов») и апология первого типичны для романтизма, как и пиетет импрессионистов перед «первобытностью». Так, П. Гоген в «Письмах» прославляет «первобытность», интересуясь «мифологическим мышлением» как альтернативой «дряхлающей европейской цивилизации», в которую она способна влить «новую кровь» [20. С. 73–74].

Но при всей идейной близости, отождествление декаданса и авангарда неверно, так как при сущностном единстве это две разные формы и стадии развертывания одного направления: «различие эпох – переходной, рубежа веков, и современности – выявляется и в том, что для первой из них характерен декаданс, для второй – модернизм, а это не совсем одно и то же» [1. С. 131]. Одно из различий декаданса и авангарда состоит в том, что организационно был оформлен только последний: «декадентское движение... не стоит понимать буквально: как такового движения не существовало. Была группа литераторов и художников, объединенных желанием противостоять нормам и законам “викторианского искусства”» [17. С. 23]. Декаденты как индивидуалисты не могли иметь «вождя» и входить в сплоченные коллективы. Авангардисты, напротив, были в подавляющем большинстве коллективисты и входили в объединения, которые возглавляли харизматические вожди вроде А. Бретона у сюрреалистов или Ф.Т. Маринетти у футуристов. Организованность авангардистов обусловлена их социальной активностью — они стремились рабо-

тать с массами, чтобы осуществить культурную революцию, пытались стать демиургами нового мира, многие создавали общины (коммуны) во главе с вожаками, как бы воспроизводя общества первобытной эпохи.

«Примитивизм» свойственен авангарду в широком смысле слова (как модернизму XX века): в нем нет отдельного субъекта или структурированного социального мира — есть хаос и человеческий материал без определенной культурной формы как материальное начало нового общества. При этом под «примитивами» понимались не только люди «архаических обществ», но и пролетариат, свободный от влияния буржуазной культуры и потому рассматриваемый как материал для нового человека в новой, например коммунистической, эпохе. Авангардисты в большинстве своем жили ощущением происходящих и предстоящих революций. «Под “примитивным”... понимается всякое (в том числе художественное) сознание, чуждое рефлексии, в рамках которого мир и человек едины и неотделимы друг от друга. В этом случае термин употребляется в своем исконном смысле... Им обозначают искусство, свободное от “оков” ratio» [6. С. 90]. Невыделенность субъекта из социального мира, коллектива в примитивизме объясняется тем, что мир находится в начале времен, когда нет индивидуации и дифференциации. Примитива «не мучают сомнения, он не задается вопросами о смысле бытия... примитив свободен и счастлив, так как его жизнь “не испорчена” влиянием современной цивилизации и не ограничена социальными нормами и запретами, а его интуиция способна проникнуть в тайны человечества и мироздания» [6. С. 91, 94–95]. Очевидно, что идея примитивной культуры и искусства, свободных от «оков рассудка», но опирающихся на интуицию, происходит из романтизма.

Романтические корни в модернистской литературе о примитивах невозможно не заметить, например, в известной книге Д.Г. Лоуренса «Пернатый змей», где описывается регрессия от европейской цивилизации к примитивности. Покровительница и подруга авангардистов писательница Г. Стайн уподобила состояние примитивов и их интуиций «чувствованию» женщин, противопоставленному «тирании разума» мужчин. Первобытное общество примитивов мыслилось модернистами, как ранее романтиками, в виде матриархального, ведомого «чувствованиями»/интуициями шаманок/жриц. «Для писателей “романтического” направления примитив символизирует бытие и мироощущение человека, еще не испытавшего на себе влияния индустриальной, механической, рациональной цивилизации. При таком понимании в примитиве привлекает, прежде всего, синкретическое, нерасщепленное сознание, способное, в отличие от современного, мыслить бытие как целостность... примитивизм в рамках западноевропейской культуры начала XX столетия трактуется как... “вид романтизма”» [6. С. 91].

На этом имеет смысл закончить статью, посвященную введению рассмотрению романтического направления как единого социокультурного феномена: модернизм XX столетия (авангард в широком смысле) соотносится

с «высоким» и поздним романтизмом как очередное поколение «романтического направления, наступавшего в том смысле, что его социальные позиции и влияние неуклонно, хотя и не без сопротивления, усиливались, в первую очередь среди «интеллектуалов». При различии ролей декаданса и авангарда их отнесение к одному «умственному движению» несомненно: первый играл роль уставшего, пресыщенного духа конца века/цикла, второй — примитивного духа начала новой эпохи. В следующей статье акцент будет сделан на авангарде, без предварительного рассмотрения которого объяснение деятельности «Социологического коллежа» как позднего представителя «сюрреалистической традиции» [5] в третьей статье было бы неполным. Данное объединение интересно тем, что выразило в новой дискурсивной форме, сообразной концепциям первой половины XX века, интуиции не только авангарда, но и всего романтического направления, став связующим звеном между модернизмом и постмодернизмом.

Библиографический список

1. Андреев Л.Г. Западноевропейская литература, XX век // Вопросы литературы. 1983. № 8.
2. Андреев Л.Г. Импрессионизм = Impressionnisme: Видеть. Чувствовать. Выражать. М., 2005.
3. Аркан Ю.Л., Наумова Е.И. Романтизм vs. Просвещение? // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. 2013. № 2.
4. Басинский П. Именно Бодлер был родоначальником «модерна» в поэзии // Российская газета. 2021. № 7.
5. Вайнгарл М. Коллеж социологии и институт социальных исследований: Беньямин и Батай // НЛО. 2004. № 4.
6. Кондрахина Г.К. Традиции примитивизма в литературе модернизма // Вестник ПГУ. Российская и зарубежная филология. 2009. № 2.
7. Кривых Е.У. Метафизика воли в иррационалистических концепциях А. Шопенгауэра, Р. Вагнера, Ф. Ницше // Вестник ЧелГУ. 2009. № 33.
8. Лифшиц М.А., Рейнгардт Л.Я. Кризис безобразия: от кубизма к поп-арту. М., 1968.
9. Манн Т. Художник и общество. Статьи и письма. М., 1985.
10. Михайловский Н.К. Литературные воспоминания и современная смута. Т. II. СПб., 1900.
11. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. К., 1985.
12. Ницше Ф. Рождение трагедии. М., 2001.
13. Нордау М. Вырождение. Современные французы. М., 1995.
14. Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург, 2006.
15. Плеханов Г.В. Евангелие от декаданса // Плеханов Г.В. Литература и эстетика: в 2 тт. М., 1958. Т. 2.
16. Покидченко И.М. Феномен декаданса в европейской культуре второй половины XIX — начала XX века: Дисс. к. культурологии. М., 2019.
17. Савельев К.Н. Литература английского декаданса: истоки, становление, саморефлексия: Дисс. д.ф.н. М., 2008.
18. Толстой Л.Н. Что такое искусство? М., 1951.
19. Хорольский В.В. Основные направления в английской и ирландской поэзии рубежа XIX–XX веков (проблемы историко-типологической дифференциации и художественной эволюции): Дисс. д.ф.н. М., 1995.

20. Якимович А.К. Рождение авангарда. Искусство и мысль: Дисс. д. искусствоведения. М., 1998.
21. Энциклопедия символизма: живопись, графика, скульптура. Литература. Музыка. М., 1998.

DOI: 10.22363/2313-2272-2024-24-4-906-927

EDN: QIDDTQ

Transgression of the romantic movement in Western society: The unity of Romanticism and Modernism*

A.E. Kapishin

RUDN University,
Miklukho-Maklaya St., 6, Moscow, 117198, Russia

(e-mail: kapishin-ae@rudn.ru)

Abstract. The article is the first and the most general part of the study and focuses on the thesis that has been put forward before but is not entirely clear and widespread in the Russian science: in Western cultures and societies in the 19th–20th centuries, a single “romantic movement” developed and unfolded in several stages. This romantic trend is considered not from the perspective of art history but in a broader sense — as a trend that determines the culture of Western society. Romanticism (“high romanticism”) is the first representative of this movement; all its “generic features” are manifested in it, considered as principles not only of art but also of a worldview — unfolding in philosophy and determining the parameters of culture. “High Romanticism” is followed by Modernism, in which decadence (“late Romanticism”, Modernism of the late 19th century) is distinguished from Modernism of the 20th century, often called *avant-garde* in the broader sense (not only a movement in painting and art but also a new worldview). Romanticism, decadence and the *avant-garde* are not simply social-cultural phenomena that follow one another in time, are different in some ways and similar in others, but also are stages in the development of a single system of principles of spiritual culture (according to T. Mann, stages of a single “intellectual movement”). The study is also based on the idea that Romanticism is an antagonist of the movement that does not have a single name but has a quite clear meaning: sometimes, using the terminology of art to define the entire “intellectual movement”, it is called “realistic”, or, using the terminology of science, it is called “positivist” (and associated with the “principles of the Enlightenment”). Two “directions of thought” make up a pair, their struggle determines social-cultural dynamics; therefore, we can speak of their dualism. Thus, F. Nietzsche asserted the dualism of the Apollonian and Dionysian principles, although without reducing the Apollonian principle to the “Enlightenment” that limited the capabilities of the intellect. The common issue of all articles in the study is the transgression of the romantic trend in Western society from the 19th to the first half of the 20th century. The term “transgression” can be replaced by “advance” or “spread”, since the author’s idea is that the romantic movement not only coexisted with the realistic one, changing one’s forms, but gradually and irreversibly displaced it in Western societies to eventually become the dominant of their culture. In the early 19th century, during the time of “high romanticism,” the cultural dominant of Western

*© A.E. Kapishin, 2024

The article was submitted on 04.06.2024. The article was accepted on 15.10.2024.

society was the “Enlightenment” trend expressed in classicist art and positivist science; by the end of the era of “high romanticism”, in the mid-20th century, the dominant changed and led to the development of postmodernism which also belongs to the romantic movement.

Key words: Romanticism; Modernism; decadence; art; culture; primitivism; avant-garde; “Enlightenment”; Renaissance; positivism; Apollonian principle; Dionysian principle; transgression

References

1. Andreev L.G. Zapadnoevropeyskaya literatura, XX vek [Western European literature, XX century]. *Voprosy Literatury*. 1983; 8. (In Russ.).
2. Andreev L.G. *Impressionism = Impressionnisme: Videt. Chuvstvovat. Vyrazhat* [Impressionism = Impressionnisme: To See. To Feel. To Express]. Moscow; 2005. (In Russ.).
3. Arkan Yu.L., Naumova E.I. Romantizm vs Prosveshchenie? [Romanticism vs. Enlightenment?]. *Vestnik SPbGU. Filosofiya i Konfliktologiya*. 2013; 2. (In Russ.).
4. Basinsky P. Imenno Baudelaire byl rodonachalnikom “moderna” v poezii [It was Baudelaire who was the founder of “modernism” in poetry]. *Rossiyskaya Gazeta*. 2021; 7. (In Russ.).
5. Weingartner M. Kolledzh sotsiologii i instituta sotsialnyh issledovaniy: Benjamin i Bataille [College of Sociology and Institute of Social Research: Benjamin and Bataille]. *NLO*. 2004; 4. (In Russ.).
6. Kondrakhina G.K. Traditsii primitivizma v graficheskom modernizme [Traditions of primitivism in graphic Modernism]. *Vestnik PGU. Rossiyskaya i Zarubezhnaya Filologiya*. 2009; 2. (In Russ.).
7. Krivykh E.U. Metafizika voli v irratsionalisticheskikh kontseptsiyah A. Schopenhauera, R. Wagnera, F. Nietzsche [Metaphysics of will in irrationalist concepts of A. Schopenhauer, R. Wagner, F. Nietzsche]. *Vestnik ChelGU*. 2009; 33. (In Russ.).
8. Lifshits M.A., Reingardt L.Ya. *Krizis bezobraziya: ot kubizma k pop-artu* [Crisis of Ugliness: From Cubism to Pop Art]. Moscow; 1968. (In Russ.).
9. Mann T. *Khudozhnik i obshchestvo. Statyi i pisma* [Artist and Society. Articles and Letters]. Moscow; 1985. (In Russ.).
10. Mikhaylovsky N.K. *Literaturnye vospominaniya i sovremennaya smuta* [Literary Memories and Contemporary Turmoil]. Vol. II. Saint Petersburg; 1900. (In Russ.).
11. Nalivayko D.S. *Iskusstvo: napravleniya, napravleniya, stili* [Art: Trends, Trends, and Styles]. Kyiv; 1985. (In Russ.).
12. Nietzsche F. *Rozhdenie tragedii* [The Birth of Tragedy]. Moscow; 2001.
13. Nordau M. *Vyrozhdenie. Sovremennye frantsuzy* [Degeneration]. Moscow; 1995. (In Russ.).
14. Paglia C. *Lichiny seksualnosti* [Sexual Personae]. Yekaterinburg; 2006. (In Russ.).
15. Plekhanov G.V. *Evangelie ot dekadansa* [Gospel of decadence]. Plekhanov G.V. *Literatura i estetika*: in 2 vols. Moscow; 1958. Vol. 2.
16. Pokidchenko I.M. *Fenomen desyatiletia v sfere kultury vtoroy poloviny XIX — nachala XX veka* [The Phenomenon of the Decade in the Cultural Sphere of the Second Half of the 20th — Early 20th Century]: Diss. k. kulturologii. Moscow; 2019. (In Russ.).
17. Saveliev K.N. *Literatura angliyskogo dekadansa: istoki, stanovlenie, samorefleksiya* [Literature of English Decadence: Origins, Formation, Self-Reflection]: Diss. d.f.n. Moscow; 2008. (In Russ.).
18. Tolstoy L.N. *Chto takoe iskusstvo?* [What Is Art]. Moscow; 1951. (In Russ.).
19. Khorolsky V.V. *Osnovnye napravleniya v angliyskoy i irlandskoy poezii rubezha XIX–XX vekov (problemy istoriko-tipologicheskoy differentsiatsii i khudozhestvennoy revolyutsii)* [Main Directions in English and Irish Poetry in the 19th–20th Centuries (Issues of Historical-Typological Diversity and Artistic Revolution)]: Diss. d.f.n. Moscow; 1995. (In Russ.).
20. Yakimovich A.K. *Rozhdenie avangarda. Iskusstvo i mysl* [The Birth of the Avant-Garde. Art and Thought]: Diss. d. iskusstvovedeniya. Moscow; 1998. (In Russ.).
21. *Entsiklopediya simvolizma: zhivopis, grafika, skulptura. Literatura. Muzyka* [Encyclopedia of Symbolism: Painting, Graphics, Sculpture. Literature. Music]. Moscow; 1998. (In Russ.).