

## ДЕКАДАНС В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ XIX ВЕКА: ОПЫТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

В статье сделана попытка теоретически осмыслить такое понятие как европейский декаданс, определить его место в системе художественных ценностей XIX века. Автор, рассматривая генезис самого этого феномена, пытается показать предвзятость распространенного взгляда на декаданс как на явление упадка в искусстве.

*Не есть ли девятнадцатый век, особенно  
в своем конце, лишь усиленный, заглубивший  
восемнадцатый век, т.е. век decadence?*

Ф. НИЦШЕ

С тех пор как Ф. Ницше написал эти строки, прошло уже больше столетия, но споры по поводу значимости самого явления «декаданс» в европейской культуре второй половины XIX века не утихают, и по сей день. Казалось бы, о декадансе было сказано так много, как самими участниками декадентского движения, так и теми, кто пришел им на смену, что не раз возникало ощущение о «преодолении» декаданса, о том, что произошла его систематизация и каталогизация. Но это впечатление слишком обманчивое. Исследование декаданса как явления культуры имеет свою долгую историю. Но эта история не позволяет говорить ни только о четко очерченной дефиниции, но даже о преемственности и корректности использования термина. И хотя он давно и прочно вошел в культурологический обиход, его смысловое наполнение оказалось слишком размытым.

Как правило, само понятие «декаданс» преподносится в двух ипостасях: в широком смысле под декадансом понимают кризис и упадок культур и народов (латинский декаданс); в более узком значении этот термин применяют для обозначения кризисных проявлений в искусстве на рубеже XIX – XX вв. Но, как в одном, так и в другом случае все вращается вокруг таких составляющих декаданса, как упадок, кризис, закат и т.д. Отчасти это объяснимо, ведь буквально термин «декаданс», который восходит своими корнями к латинскому слову «*decadentia*», обозначает упадок. В Оксфордском словаре оно толкуется – «*духовное или культурное разложение*» («*moral or cultural decline*»), второе значение – это «*аморальное поведение*» («*immoral behaviour*»). И лишь только, начиная с XIX века, само понятие «декаданс» начинает обрести соответствующими современному восприятию предикатами.

Обратимся к наиболее авторитетным современным энциклопедическим изданиям, и попытаемся выяснить, как они толкуют это явление. Так, согласно Российскому гуманитарному энциклопедическому словарю, «декаданс» – «*общее понятие, означающее довольно распространенное во второй пол. 19 – нач. 20 вв. явление в общественном сознании и психологии, вызванное кризисом традиционных гуманитарных идей и представлений, позитивистской философии, разочарованием в «земных» ценностях*» (14).

В.М. Толмачев в наиболее авторитетной на сегодняшний день литературной энциклопедии терминов и понятий определил «декаданс» как «*суммарное наименование явлений западной и русской культуры 19-20 вв., для которых свойственна мифологизация «конца века» (фр. fin de siecle) как эпохи глобального кризиса, переоценки ценностей, «расставаний и ожиданий*» (6).

В словаре «Культура и культурология» декаданс рассматривается как «*общее обозначение кризисных, упадочных явлений в философии, эстетике, искусстве и литературе конца 19 – начала 20 в., характеризующихся оппозицией к общепринятой «мецанской» морали, культом красоты как самодовлеющей ценности, сопровождающимися нередко эстетизацией греха и порока, амбивалентными переживаниями отращения к жизни и утонченного наслаждения ею и т.д.*» (5).

Но даже небольшая часть приведенных выше определений, а любое определение (как и всякое сравнение) хромает, ибо не в силах объять многоликую текучесть предмета, не позволяют нам до конца прийти к единому пониманию того, что же собой представляет декаданс. Сами культурологи проявляют некий дуализм в подходе к проблеме декаданса, акцентируя внимание на сознании художников-декадентов, они подчеркивают либо активно-творческое состояние, либо полный тупик, победу скепсиса, нигилизма и творческого бессилия.

Если все же отойти от традиционных стереотипов, особенно в тех случаях, когда доминировали идеологические установки, то дека-

данс, если прибегнуть к терминологии В. М. Толмачева, это скорее «символ переходности, воплощенной амбивалентности, парадоксальности культуры, разрывающейся между прошлым («конец») и будущим («начало»)» (15).

Выступив сокрушителем всех устоявшихся форм, врагом всех освященных привычкой традиций, декаданс полемически заострил разрыв с предшествующим искусством. Появление декаданса в Европе во второй половине XIX века обусловлено растерянностью перед глобальными изменениями в существующем мире, когда резко менялось мировосприятие человека, а общественные институты не в состоянии были объяснить происходящие перемены. Декадентские настроения, проникнув в общественную, философскую, научную и религиозную мысль, как правило, начинают доминировать в переходные периоды, в момент переоценки устоявшихся ценностей, когда одна историческая эпоха исчерпала свои возможности, а другая еще не зародилась.

И хотя декаданс наиболее зримо проявил себя в литературе, не стоит говорить о нем, как о литературном направлении, поскольку он не был связан с определенными стилистическими характеристиками, а лишь исключительно с темами и даже настроениями упадка. Поэтому в лагерь декадентов нередко зачислялись и разочаровавшиеся реалисты, и представители «чистого искусства», и, наконец, художники новых направлений (символисты, экспрессионисты и другие). По мнению З. Г. Минц, это представляется вполне логичным, так как поначалу «*декаденты воспринимались как продолжатели направления «чистого искусства», с той, однако, существенной оговоркой, что эстетизм декадентов носит крайний, даже болезненный характер. Если для «чистого искусства» характерен культ прекрасного, то декаденты эстетизируют все — даже безобразие, даже аморализм, даже сатанизм...*» (8).

Хотя сам термин «декаданс» и вошел в широкое употребление, только начиная с XIX века, нельзя сказать, что до этого времени это понятие было неведомо европейцам. Так в трактате «*Рассуждения о причинах величия и падения римлян*» (1734) Ш. Л. Монтескье, установив связь между состоянием законов Римской империи и гибелью гражданских добродетелей римского общества, придал декадансу определенную научную респектабельность. Французские просветители (Ж. Ж. Руссо, Ф. Вольтер) заговорили об упадке вкуса, об утрате истинных ценностей, о приоритете античных образцов перед современными авторами.

Так Вольтер в одном из своих писем, адресованных Лагарпу, советует ему позабыть об утверждении хорошего вкуса: «Мы во всех смыслах живем во время ужасного упадка». Последовавшая французская революция 1789 года лишь подтвердила правоту этих умозаключений.

Изначально «декаданс» использовался в исторической литературе применительно к эпохам упадка и ассоциировался с «латинским» или, как его еще называли «римским декадансом», который прочно увязывали с крушения вселенской империи, когда в небытие ушел державный Рим, разом и повсюду опрокинулись все верования, все представления о жизни, все ее опоры.

Аналогичные суждения можно усмотреть и в отношении эллинизма, который характеризуется как век упадка классической строгости греческой культуры, век политического и общественного разложения. Хотя понятие «декаданс» как синоним упадка и оказалось довольно устойчивыми по отношению к последним векам античности, не все исследователи смогли его воспринять. Так А. Ф. Лосев в критическом обзоре античной эстетики говорит об его несостоятельности в отношении эллинистически – римского периода. Он сомневается в целесообразности его использования, говоря о том, что термин «упадок» во многих отношениях не выдерживает ровно никакой критики, и вряд ли с «современной точки зрения может что-нибудь объяснить», так как сам «требует для себя объяснения и обоснования». Дело в том, по мнению А. Ф. Лосева, что смысл самого термина «упадок» не научно-объективный, а оценочный, в основе которого лежит субъективно-личное отношение к тем или иным фактам истории, то есть изначально «предполагается, что у вас есть свой вкус к одним фактам и свое отвращение к другим». Хотя общеизвестно, что для историка-философа все эпохи совершенно одинаковы ценны. Отсюда, делает вывод А. Ф. Лосев, едва ли удобен термин «упадок» в отношении столь огромного периода философии, периода который длится почти тысячу лет, начиная от завоеваний Греции Александром Македонским и кончая падением римской империи. И далее продолжает философ: «*Эпоху эту, если угодно, можно назвать периодом разочарования, когда вся цель философии виделась только в ограждении личности от зла, мирового и социального. Дело тут не просто в разочаровании как таковом, но в отказе от некоторых объективистических установок ради внутренне-личного самосознания*» (7).

Концепция декаданса тесно увязано с таким явлением как исторический пессимизм. Дело в том, что кризисность мировосприятия, как наглядно это показывает Д. Затонский, «не уникальный исторический акт, а неизменно себя повторяющая стадия коловращения человеческого духа, то алчущего рая, то омраченного его недоступностью» (2). Идея о том, что тому или иному поколению суждено жить в период политического и культурного упадка, в эпоху «декаданса» витала в воздухе задолго до XIX века.

Сославшись на анализ К. Свот, можно утверждать, что «концепция декаданса превалировала во многих религиозных космологиях древности» (18). Почти все древние цивилизации уверовали в некое райское блаженство изначальное дарованное человеку, пребывающему в своей невинности, но затем в процессе падения или деградации первобытные добродетели были попросту утрачены. Такие предположения были, как правило, одной из составляющих частей так называемой теории циклической истории, допускающей, что мир обречен на бесконечные повторения модели вырождения. По мнению Д. Затонского, представление о жизни как о прохождении неизменно повторяющихся циклов, «является не только наиболее древним, но и наиболее естественным, ибо имманентно самой природе» (2). Концепция циклического времени и периодического возрождения истории преобладала в работе Гераклита «Фрагменты»; она прозвучала в платоновском «Тимее», в «Исповеди» св. Августина; над «мифом о вечном возвращении» задумывались Ф. Ницше и М. Элиаде. Ее философское обоснование наглядно продемонстрировал О. Шпенглер.

В классическом мире декаданс был расценен как естественный закон природы, и поскольку представлялось невозможным остановить центробежную тенденцию разрушения, то и сам «факт вырождения не порицался с таким моралистическим усердием и негодованием, как в настоящее время» (18).

Интерес к теории о циклическом развитии мира вновь был проявлен на рубеже XIX и XX века, когда заговорили о закате западной цивилизации, о крушении гуманизма, о надвигающемся «средневековье», о современном декадансе. Французские декаденты, возомнившие себя новыми каллигулами, неронами, мессалинами, будут сравнивать свою эпоху с погрязшими в излишестве последними веками Римской Империи, с декадансом Петрония. Эти ассоциации

еще более усилятся, когда разразится катастрофа 1870 года, и французы станут свидетелями падения Парижа под натиском «варваров-пруссак». Все это позволит П. Верлену произнести поистине сакральную фразу «*Je suis l'Empire à la fin de la decadence ...*» («Я римский мир периода упадка...», пер. Б. Пастернака). Вяч. Иванов увидит в этом возвращение даже не римский, а александрийский период истории: «Истинно александрийским благоуханием изысканности и умирающего, цветов и склепа дышит на нас искусство, ознаменовавшее ущерб прошлого века, бледнее в других странах, остро и роскошно во Франции, и недаром в Париже вместило оно тончайшие яды времени, под знаменательным и горделивым ... лозунгом «*decadence*» (4). Незадолго до этих событий Э. Золя в статье «Жермини Ласерте» (1866), вошедшей в сборник «Что мне ненавистно», напишет: «У меня, если угодно, извращенный вкус: мне нравятся острые литературные блюда, произведения, возникающие в эпохи упадка, когда грубое здоровье эпох расцвета сменяется болезненной чувствительностью. Что ж, я — сын своего века» (3).

Если в древности, в эпоху античности люди, обращая свой взор к «золотому веку», буквально «находились во власти прошлого» (17), стремясь именно там отыскать свой идеал, то уже в XIX веке, особенно ближе к его закату, возникнет новый тип ностальгии — тоска по далекому будущему. Это настроение, полагает А. Пайман, проявлялось в различных формах — «апокалипсических предчувствиях, национальном мессианстве всех цветов и оттенков, рождении таких понятий как «раса господ» и «сверхчеловек», тяготении к новой, более жизнеспособной культуре, которую можно будет создать вслед за катастрофой» (13).

Ближе к концу XIX века дискуссия о декадансе приобретает все более острый характер. П. Бурже в книге «Этюды по современной психологии» (1883-86) говорит о том, что декаданс — это, прежде всего состояние общества, когда у отдельного индивида со своими устремлениями явно отсутствует желание стать одной из клеток общества, подчиниться «органической цели», что в конечном итоге и порождает опасную дисгармонию.

В терминологической системе Ф. Ницше — понятие «декаданс» приобретает статус ключевого, при этом оно получает особое эмоциональное и смысловое наполнение. Диапазон его использования в трудах немецкого философа,

как правило, очень широк: от традиционного понимания самой сути этого явления, увязывая его с распадом, нервозностью, тихим загниванием до специфического, присуще только самому философу его понимания. «Во что я глубже всего погрузился, так это действительно в проблему *décadence*, – у меня были все основания для этого» (9), – подчеркивал автор «Заратустры». В его интерпретации декаданс как явление культуры представляет собой эстетизацию процессов угасания и упадка, это «болезнь своего времени», это путь, ведущий в тупик, к вырождению человечества. Болезнь – это вообще ключевое понятие, своего рода метафорический образ, помогающий Ницше глубже проникнуть в самую суть проблемы. Все плоды «декадентской западной культуры» (а здесь и религия, и искусство, политика) в трактовке Ницше предстают «прежними идеалами» и объявляются «жизневраждебными». В их низвержении и дискредитации немецкий философ прибегает к самым различным способам. По мнению А. Белого, «три признака характеризуют для Ницше декадентство: ложная возвышенность, выдуманность и наивничанье» (1).

Проблема декаданса в ницшеановском понимании этого термина своими корнями восходит к историческому противопоставлению двух начал в искусстве: дионисическому и аполлоническому. Причем такие признаки как вырождение, богатство, расчетливость, корыстолюбие, власть вещей над человеком, – органично связывались в нигилистической концепции Ницше с проявлением аполлонического духа: «Отчего страдаю я, страдая от судьбы музыки? – Оттого, что музыка лишена миропрославляющего, утверждающего характера, – оттого, что сделалась она музыкой *décadence* и уже перестала быть свирелью Диониса ...» (10).

У истоков декаданса, по мнению Ницше, стоят «великие мудрецы» – Сократ и Платон, которые предстают как «симптомы гибели», как «орудия греческого разложения». Главное обвинение, выдвинутое в отношении Сократа – это победа «черни над аристократическим вкусом»: «На *décadence* указывает у Сократа не только признанная разнузданность и анархия в инстинктах; на это указывает также суперфетация логического и характеризующая его злоба рахитика. Не забудем и о тех галлюцинациях слуха, которые были истолкованы на религиозный лад, как «демония Сократа» (11). Первым же «декадентом стиля» предстает Платон, беспорядоч-

но смешивающий все формы стиля: «Чтобы платоновский диалог, это ужасающе самодовольный и детский вид диалектики, мог действовать возбуждающе, для этого надо быть совершенно незнакомым с хорошими французскими авторами» (11). Именно в возврате к идеалам досократовской Греции усматривает мыслитель восстановление смысла истории.

В разные периоды своей жизни, помимо Сократа и Платона, Ницше к числу своих оппонентов-декадентов относил Эпикура, Христа апостола Павла, Гегеля, Канта, Шопенгауэра, Г. Спенсера и, конечно же, Р. Вагнера (проtagonист европейского декаданса, его величайшее имя), последнему, этому «типичному декаденту» в музыке полностью была посвящена работа «Казус Вагнер» (1888).

С помощью «воли к власти» Ницше стремится положить конец декадансу и разложению традиционных форм жизни и искусства, чтобы создать новую жизнь, новое искусство, нового человека, новый космос, где все будет направлено на усиление и на рост воли к власти.

А. Белый напоминает, что последующее поколение так и не смогло внять предостережениям Ницше: «мы поклонники «декадента», и только «декадента» Ницше, просмотревшие его призывы к здоровью, поступаем как раз наоборот: 1) превращаем театр в храм революцией на сцене: взрыв бутафорских огней, 2) падаем ниц перед режиссером, 3) раздираем себе уши лживой музыкой, хорошо еще, если Вагнером или Скрябиным (в чуме есть своя красота); нет мы, – мы раздираем уши Регерами, Штраусами, Дебюсси, способными симфонию превратить в кавалерийский марш» (1).

Таким образом, на основе уже упомянутого, мы можем сделать выводы о том, в каких именно чертах духовной жизни находит свое выражение ницшеанский декаданс. Во-первых, декаданс – это некий символ духовной усталости от жизни, от общепризнанных норм и правил. Во-вторых, – это болезненность: физическая и духовная, часто – это патология, граничащая с гениальностью. В третьих, – это эпатаж, попрание все тех же общепризнанных норм и правил. Парадокс заключается в том, что Ницше, активно критиковавший декадентское искусство, впоследствии, сам был причислен к «крестным отцам» декаданса.

Гораздо более тенденциозно проблему декаданса в русле проблемы «больное» – «здоровое», попытался разрешить М. Нордау, автор

нашумевшего трактата «Вырождение» (1892). Сам термин «вырождение» он заимствовал из работ по судебной психиатрии своего учителя, Чезаре Ломброзо, профессора Туринского университета, которому собственно и посвятил свой труд. Если до Нордау, процесс вырождения распространяли на маргиналов общества, к которым относили преступников, проституток, анархистов и умалишенных, то отныне его стали увязывать с представителями творческой профессии – писателями, художниками, музыкантами. Главная угроза, исходящая от этих «выродившихся субъектов», как полагает Нордау, заключена в том, что они, используя технику и приемы, подсказанные своим больным сознанием, заражают здоровый организм опасными мечтами и стремлениями.

Задачу, которую поставил перед собой автор исследования, была в духе времени, – подвергнуть анализу модные течения и показать всю несостоятельность творцов нового искусства, удовлетворяющих с помощью пера и кисти свои болезненные наклонности, а также изучить разнообразные формы, принимаемые вырождением в искусстве, поэзии и философии. Проявление нездоровых тенденций в искусстве во второй половине XIX века, как это увидел Нордау, совпало с утверждением во Франции настроения «конца века» (*«fin de siècle»*), хотя более точно, по мнению критика, это должно было звучать как «конец расы» (*«fin de race»*). Составляющие того смутного настроения – «лихорадочная неутомимость», «тупое уныние», «безотчетный страх», но все же самое главное – это ощущение гибели, вымирания, когда «развитые умы испытывают опасение надвигающихся сумерек, постепенного исчезновения небесных светил и «гибели народов» со всей их цивилизацией» (12).

Взгляд Нордау на современную эпоху, сродни взгляду врача, занимающегося изучением нервных и душевных болезней, и, которому не составит особого труда в самом настроении «fin de siècle», в новомодных направлениях современного искусства и поэзии, в склонностях и вкусах модного общества уловить всю картину патологических состояний. Отсюда форма исследования, избираемая автором, которая по своей сути очень напоминает историю болезни пациента, со всеми вытекающими отсюда атрибутами – «симптомы болезни», «диагноз болезни», «причины болезни», «прогноз» и «терапия». Симптомы болезни под названием «вырождение», в представлении Нордау, мы можем

наблюдать в трех проявлениях: это мистицизм как «результат неспособности к сосредоточенному вниманию»; это эготизм как «результат ненормального состояния чувствующих нервов, извращения инстинктов, желания доставить себе достаточно сильные впечатления»; и, наконец, это ложный реализм, «вызванный туманными эстетическими теориями и выражающийся пессимизмом и непреодолимой склонностью к скабрёзным представлениям и самому пошлому, непристойному способу выражения» (12, 313).

Автор «Вырождения» довольно часто прибегал к понятиям «декаданс» и «декадент» применительно к творчеству Ж. К. Гюисманса, М. Барреса, О. Суинберна, О. Уайльда, усматривая в литературном наследии этих «лжепророков» многочисленные признаки болезни, поразившей современное искусство. Так Нордау, вкладывая в слово «декадент» свое негативное отношение, напоминает, что впервые к нему стали прибегать французские критики еще в середине века, чтобы подчеркнуть своеобразие Готье и Бодлера, а сегодня «ученики этих писателей и их прежних подражателей присваивают себе эту кличку, как почетное название» (12, 203).

В русле идей вырождения декаданс у Нордау был отнесен к такому болезненному проявлению как эготизм, для которого свойственно отвращение ко всему естественному, пристрастие к искусственному, мания величия, чрезмерное возвеличивание искусства. Упрощенная трактовка декаданса Нордау сводится лишь к вырождению искусства; в его представлении декаденты это лишь «антиобщественные существа», мечтающие только об «удовлетворении своих дурных инстинктов».

Не смотря на то, что «Вырождение» претендует на целостность концепции и тотальное объяснение феномена декаданса, все же приходится констатировать, что эта цель так и не была достигнута. Исследование Нордау дает нам обширнейший материал, но не более того. Слишком субъективный и тенденциозный его взгляд на происходящие процессы, крайне натянутые аргументы из области психиатрии, не позволили автору отстраненно взглянуть на проблему декаданса.

Не претендуя на полноту освещения проблемы, мы в своей статье остановились на двух вопросах: это декаданс в различных измерениях культуры и анализ базовых концепций декаданса. Подводя итог, следует отметить, что декаданс, являясь важнейшим пока-

зателем духовной атмосферы конца XIX века, не только утвердил свое представление о творческих приоритетах, но и сделал попытку перестроить всю цепь традиции и заново провел черту, отделяющую «современное» искусство от наследия прошлого. Он стал сво-

его рода катализатором, трагической констатацией об исчерпанности, доставшейся ему в наследство традиции и соответственно поиском такого языка творчества, который бы решал задачи, органически диктуемые собственной природой.

**Список использованной литературы:**

1. Белый А. Фридрих Ницше // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 193.
2. Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // «Вопросы литературы», 1996, №3. С. 186.
3. Золя Э. Жермини Ласерте // Золя Э. Собр. соч. в 26 т. М., 1966. Т. 24. С. 23.
4. Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 68.
5. Культура и культурология: Словарь / Сост. и ред. А. И. Кравченко. М., 2003. С. 286.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. Николюкина. М., 2001. С. 203.
7. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Т. 5. М., 1979. С.
8. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 349.
9. Ницше Ф. Казус Вагнер // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 526.
10. Ницше Ф. Эссе Homo // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 757.
11. Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 564.
12. Нордау М. Вырождение. М., 1995.
13. Пайман А. История русского символизма. М., 2000. С. 11.
14. Российский гуманитарный энциклопедический словарь в 3-х т. – М., 2002. Т. 1. С. 688.
15. Толмачев В. М. «Рубеж веков как историко-литературное и культурологическое понятие» // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: Учеб. пособие / под ред. В. М. Толмачева. – М., 2003. С. 20.
16. Энциклопедия символизма: живопись, графика, скульптура. Литература. Музыка / Пер. с фр. – М., 1998. С. 385.
17. Groningen B. A. In the Grip of the Past: Essay on an Aspect of Greek Thought. Leiden, 1953. P. 124.
18. Swart K. W. The Sense of Decadence in the Nineteenth-Century France. The Hague, 1964. P.3.