

# ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

---

А.С. Никифорова

## КРИЗИС СИСТЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВИДОВ И НОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ РЕАЛЬНОСТИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

---

**Аннотация.** В статье рассматриваются процессы, происходящие в европейской культуре второй половины XIX – начала XX вв. Особое внимание уделяется различным проявлениям кризиса прежней системы художественных видов и постепенному поиску выходов за границы установленных способов передачи реальности. Художники-импрессионисты, французские писатели и поэты формируют новое понимание искусства и его роли в человеческой жизни. Именно в этот период эстетическое восприятие и творческая интуиция поднимаются на уровень ведущих средств познания действительности.

Исследование проводится методом последовательного отбора различных явлений культуры, которые помогают прояснить изменения не только в самом искусстве, но и в философской мысли, поскольку художественное творчество в этот период оказывается тесно связанным с проявившимся в философии интересом к сознанию, интуиции, новому осмыслению категории времени.

Новизна настоящей работы заключается в выявлении причин разрушения прежней модели восприятия реальности, когда сама реальность теряет свой неизменный и цельный статус, а граница между внутренними ощущениями и внешней действительностью оказывается все более размытой. При таком подходе философские концепции Э. Кассирера и М. Мерло-Понти можно рассматривать как завершающие стадии процесса, берущего свое начало в «импрессионистическом» видении мира.

**Ключевые слова:** европейская культура, искусство, философия культуры, реализм, импрессионизм, поэзия, интуиция, философия жизни, синтез искусств, субъективизация.

**Review.** The article considers the processes taking place in the European culture of the second half of XIX – early XX centuries. Particular attention is given to the various manifestations of the crisis of the old system of art forms and gradual search for other ways except for established ways of reality transmission. Impressionist painters, French writers and poets developed a new understanding of art and its role in human life. During that period aesthetic appreciation and creative intuition rose to the level of the leading means of knowledge of reality. The present study has been carried out through successive selection of various cultural phenomena that allowed to describe changes not only in the arts but also in philosophy as artistic creativity of that period was closely related to the interest demonstrated by philosophers towards consciousness, intuition and new understanding of the category of time. The novelty of this study is caused by the fact that the researcher has identified what caused the failure of the previous model of reality perception when reality lost its unchanging and solid status and the boundary between the internal feelings and external reality increasingly blurred. From this point of view, philosophical concepts of Ernst Cassirer and Maurice Merleau-Ponty can be considered as the final stages of the process that originated from the «impressionist» vision of the world.

**Keywords:** poetry, intuition, impressionism, realism, philosophy of culture, art, European culture, synthesis of the arts, subjectivization, philosophy of life.

С середины XIX в. в европейском искусстве выявляется тенденция к новой субъективности и новому переживанию объективности, а это требует значительных перемен

в самом пространстве культуры. Объективность связывается с трансцендентным миром таинственных смыслов, а сознание выступает местом встречи человеческого и трансцендентного. Начи-

ная с йенских романтиков (бр. Шлегели, Новалис, Тик, Шеллинг и др.), активно формируется идея синтеза искусств как попытка разрешения возникших противоречий. Постепенно возникают новые школы и направления, среди которых были такие значительные, как импрессионизм, символизм, модерн. Даже сам натурализм, от которого стремятся освободиться, становится более утонченным и в некотором роде сближается с символизмом (например, в прозе Золя).

Как раз к середине XIX в. относится целый ряд основополагающих работ Р. Вагнера. В 1849 г. он пишет «Искусство и революция», «Произведение искусства будущего», в 1851 г. – «Опера и драма». Свои идеи синтеза выдвигает друг и соратник Вагнера по Дрезденскому восстанию 1848 г. Готфрид Земпер [1]. Он говорит о создании гармоничной и целостной предметно-пространственной среды, что – заметим сразу – в будущем оказалось перспективным и характерным для модерна. Показательно также, что особенно большие надежды Земпер возлагал на прикладные искусства.

Эти же идеи развивает Уильям Моррис. Большое место в концепции создания организованной эстетической среды он отводит архитектуре, которая, согласно его взглядам, будет организовывать все внешнее окружение жизни человека с учетом новых явлений жизни [2]. Образцом художественной цельности для Морриса явился «Красный дом», построенный для него в связи с его женитьбой архитектором Уэббом в 1858 г. Это сооружение было выполнено по единому проекту, который предусматривал как общий замысел, так и соответствие ему мельчайших деталей, вплоть до платья хозяйки, посуды и дверных ручек. В дальнейшем «Красный дом» стал для модерна в некотором роде «архитектурным манифестом».

Многочисленные размышления о синтетическом искусстве не в последнюю очередь отображали изменения, происходившие в жизни самих искусств. Во второй половине XIX в. все отчетливее давало о себе знать чувство истощенности старых художественных форм: «Искусство, имеющее целью идеал Прекрасного, – отмечает В.И. Божович, – теперь должно склониться перед жизнью как таковой, признать ее в качестве высшей ценности, в то время как способы ее эстетического опосредования обнаруживают свою относительность» [3, с. 3].

Реальный мир столь привлекает художников бесконечным разнообразием, богатством форм, что искусство стремится стать его верным ото-

бражением и подобием. Обретая в этой тенденции свой творческий потенциал, реализм на протяжении XIX в. одерживал победу за победой, отбрасывая прежние правила и установки во имя постижения правды жизни. Закономерен тот факт, что ведущим жанром реалистической литературы XIX в. становится роман, по выражению М.М. Бахтина, «вечно ищущий, вечно исследующий себя самого и переосмысливающий все свои сложившиеся формы жанр», «жанр, строящийся в зоне непосредственного контакта со становящейся реальностью» [4, с. 482].

Во второй половине XIX в. романтическое противопоставление реального и идеального оживает себя. Современность властно влечет художников, несмотря на все её недостатки. В 1864 г. братья Гонкур публикуют роман «Жермини Ласерте». Предисловие к нему прозвучало как манифест. «Читатели любят лживые романы, – этот роман правдив. Они любят книги, притягивающие на великосветскость, – эта книга пришла с улицы... Читатели также любят книги утешительные и болеутоляющие, приключения с хорошим концом, вымыслы, способствующие хорошему пищеварению и душевному равновесию, – эта книга, печальная и мучительная, нарушит их привычки и повредит здоровью» [5, с. 29]. Авторы романа разрушают принятые литературные каноны, руководствуясь тем, что представляет для них наивысшую ценность – жизненной правдой. Под правдой они подразумевают право изображать, прежде всего, то, что ранее считалось слишком незначительным, мелким и низменным, чтобы быть предметом искусства. Согласно их взглядам, название «современного» может заслужить только тот роман, что соответствует запросам времени и его задачам.

От романа теперь ждут не просто достоверности и объективности – от него ждут документальной точности. Авторы на протяжении всего романа не позволяют себе ни комментариев, ни объяснений от собственного лица. Подобно Флоберу, они без подготовки вводят читателя в жизнь действующих лиц. «После Бальзака, – записывают братья Гонкур, – роман уже не имеет ничего общего с тем, что наши отцы понимали под этим словом. Современный роман создается по документам, рассказанным автору или наблюдаемым им в действительности, так же как история создается по написанным документам» [6, с. 479]. Цельность видения заботила писателей все меньше, а фрагменты и детали приобретали все большее значение.

Решающую роль стали играть непосредственные, сиюминутные впечатления, что вело к существенному преобразованию всей литературной техники.

Недаром излюбленным видом изобразительного искусства становится графика (гравюра и литография), в которой даже сами писатели пробуют свои силы. Ведь графика способствует выявлению временного начала, она способна передать процесс становления посредством быстрой фиксации мгновенных впечатлений.

Обостренная нервная возбудимость, скорость реакции характерны для литературного стиля Гонкуров. Они дают новой литературе своё ставшее крылатым определение как «литературы близорукых». Не случайно самым знаменитым произведением Гонкуров стал их «Дневник» – опыт фиксации каждодневных мыслей и впечатлений на протяжении многих лет. Фрагментарность была характерна не только для небольших по объёму и замкнутых в рамках частной жизни произведений Гонкуров, но и для внушительных, охватывающих различные аспекты жизни работ Золя. Выражение «une tranche de vie» («кусочек жизни») передает идею разрубания, отсечения, отделения части от целого. Размер «куска» мог быть разным: от небольшой новеллы Мопассана до романа Золя. Реальность постигается через фрагменты, целостный же взгляд становится невозможным. Стремясь к конкретности, Гонкуры дают нечто вроде серии параллельных картинок, которые располагались бы рядом или накладывались друг на друга. События и факты даются не ретроспективно, а в момент возникновения.

Особенности художественного видения и литературной манеры Гонкуров были присущи и другим писателям, их младшим современникам, таким, как Жюль Валлес, Альфонс Доде, Пьер Лоти и другие. Ф. Брюнетьер, знаменитый французский историк литературы и критик конца XIX в., первый выдвинул идею об «импрессионизме в литературе», понимая под ним систематическое перенесение средств одного искусства, живописи, в другое искусство и литературу. Эта мысль была сразу подхвачена в литературоведении и положена в основу многих исследований.

Импрессионизм видения, характерный для последней трети XIX в., часто связывают с полотнами известной группы пейзажистов – К. Моне, К. Писсаро, А. Сислея и группы примкнувших к ним мастеров разного склада, принимавших участие в шести выставках этого направления (Ренуар, Дега, Б. Моризо, Сезанн и др.). Однако в данном случае речь

идет о явлении более общем – о таком восприятии реальности, при котором причинно-следственные связи отходят на второй план, а все внимание сосредоточено на максимально непосредственном, мгновенном схватывании наличной данности – упоминавшегося выше «куска жизни».

Чем ближе мы подходим к концу века, тем более запутанной и сложной становится структура художественной прозы. Художественные особенности флорберовского стиля получили прямое продолжение в прозе его ученика – Мопассана. И здесь важно обратить внимание на то, как стиль Мопассана, особенно в его поздних произведениях, от максимальной конкретности и точности переходит в специфическую «дематериализацию» мира. Мопассан делает один из первых шагов по направлению к литературе потока сознания.

Сосредоточившись на накоплении и передаче непосредственных жизненных впечатлений, писатель начинает чувствовать, что жизнь ускользает от него. Он всегда считал себя частью школы, которую называл «реалистической, или натуралистической», которая «взялась показать нам правду, только правду, всю правду до конца» [7, с. 8]. Но чуть ли не каждый день он вынужден был констатировать невозможность осуществления поставленной задачи, ибо предметность вещей растворяется и исчезает во «впечатлениях», тонущих в деталях одномоментного, предельно пристального «схватывания».

Мопассан завершает линию высокого реализма. После распада натуралистической школы начинается погоня за необычным, странным, идет поиск новых форм произведения. Роман как большая литературная форма, с которой во многом были связаны успехи реалистической литературы XIX в., распадается.

В 1889 г. А. Бергсон противопоставит научному, логическому мышлению интуитивное познание реальности, и эта идея, подсказанная временем, окажет большое влияние на последующее развитие культуры. Однако прежде чем переходить к «философии жизни», мы остановимся вначале на тех процессах, которые происходили в живописи. Поскольку во всех европейских странах заметны схожие художественные тенденции, мы в качестве примера рассмотрим Францию, поскольку именно здесь зарождается импрессионизм, хотя его истоки можно найти и в работах мастеров других стран, например, в творчестве английских живописцев (Дж. Констебл, Р.П. Бонингтон, У. Тёрнер).

Подобно писателям, живописцы стремятся повысить остроту восприятия, расширить охват реальности, усовершенствовать средства отображения всех аспектов окружающего мира. К. Кору в некотором роде перебрасывает мост от классического пейзажа Клода Лоррена к пейзажам художников-импрессионистов. Принципиальное завоевание Коро состоит в передаче движения, изменчивого облика вещей. Ярким примером его творчества может служить картина «Воз сена»: «Все находится в этом пейзаже в движении: воз движется на зрителя, движутся облака, расчищается небо, колышутся ветви деревьев. Достигается это тем, что Кору кое-где очень четко и детально прорисовывает ветки, а листву дает в ряде мест смазанной; художник как бы не успел уловить её контур» [8, с. 78]. Однако в то же время он пишет и условно скомпонованные, вымышленные пейзажи.

Теодор Руссо гораздо более решительно порывает со старыми традициями. Его творчество значительно расширило диапазон пейзажной живописи. Как отмечал его младший современник Э. Фромантен, все времена года, все часы дня, вечера и утренней зари, все состояния погоды, все высоты над уровнем моря – от плоских морских берегов до холмов и горных вершин, деревни, луга, просеки – не было ничего, что не отразил бы он на своих полотнах.

Умение передать окружающую природу так, как ее воспринимает человеческий глаз, без классических установок и романтической чувствительности, – в этом заключалось главное достижение французской пейзажной живописи середины XIX в. Вместе с К. Кору и Т. Руссо основы новой живописи закладывали Ж.Ф. Милле, Г. Курбе.

Отказ от образной идеализации, стремление изобразить природу такой, как она есть, работа непосредственно на натуре под открытым небом – всё это вело к пониманию того, что облик вещей непрерывно меняется: освещенность, контуры, цвет, тональные соотношения.

Правдивая передача света, цвета и движения была главной художественной задачей. Однако работая на натуре, живописцы все чаще обнаруживали переменчивость, подвижность состояний природы. Малейшие изменения освещения влияют на все остальное: меняют цвет, соотношения предметов в пространстве, «настроение» пейзажа. Возникает новое понимание движения как всеобщей изменчивости мира, которое уже нельзя передать прежними средствами.

Так зарождалось импрессионистическое видение. Потребность передать «дыхание» жизни требовала от художников особого зрения. Они должны были избавиться от заранее данных, общепринятых представлений, которые лишь мешали непосредственному восприятию реальности. Б.Р. Виппер, исследовавший процесс изменения роли динамики в западноевропейском искусстве, начиная с эпохи Возрождения, писал: «Если в живописи Тинторетто динамика относится только к действию, к фигурам, то постепенно она начинает охватывать и среду, окружающую фигуры, наполняет воздух и свет, и всю поверхность картин своей эмоциональной энергией» [9, с. 328].

В импрессионизме движение пронизывает не только изображаемое, но и сам процесс восприятия. Художников интересуют не только сиюминутные состояния в природе, но и свои собственные мгновенные эмоциональные реакции на них. Например, в картине Эдуарда Мане «Музыка в Тюильри» (1863 г.) персонажи непринужденно расположены под деревьями, динамика светлых и темных цветовых пятен своими ритмами рождает звуковые ассоциации, и зритель чувствует себя случайным прохожим, мимолетно бросившим взгляд на окружающую толпу. Композиция картины подчеркивает ощущение сиюминутности: нет явного центра или главных персонажей, часто встречаются «срезы» предметов и фигур.

Еще до того, как состоялась первая выставка импрессионистов (1874 г.), примерно к началу 70-х годов, импрессионизм уже оформляется как направление. К этому времени были сделаны все основные технологические открытия: сформулирован закон одновременного контраста Шевреля, работа на пленэре, письмо отдельными мазками чистых цветов. Свое свободное, непосредственное восприятие художники старались перенести на холст. Ради этой цели они отказались от законченности, от выписывания деталей, стремились передать естественное освещение и цветовые соотношения. Для них важно было не внешнее сходство изображения с предметом, а верность в передаче впечатления, переживания.

Однако с середины 80-х гг. всё заметнее становится тенденция к разрыву с реальностью. Её истоки можно найти в самом импрессионизме, с его установками на мимолётность и сиюминутность. Позднее творчество Клода Моне дало яркий пример такого «миражного» видения. Если проводить параллели с литературой, то в начале своего пути

импрессионизм был тесно связан с литературным натурализмом и его активно поддерживал Золя, а в более поздние годы он сближается с поэзией Верлена и Малларме. Золя же разочаровывается в импрессионизме, поскольку тот не смог оправдать его надежд.

Внутренние противоречия в искусстве художников-постимпрессионистов (Сезанн, Ван Гог, Гоген) стали еще более острыми, чем у их предшественников. По словам В.Н. Прокофьева, «основное противоречие, как импрессионизма, так и постимпрессионизма коренилось как раз в том, что они (художники) вышли из сферы досягаемости зрительных способностей человека и попытались раздвинуть ее в незримое – в незримо мимолетное и в незримо длительное, – туда, куда достигает уже не столько непосредственное чувство, сколько опосредованное знание» [10, с. 28].

Передача движения, текучести времени становится не только целью, но и средством, благодаря которому художники стремятся достичь композиционной целостности. У Тулуз-Лотрека фигуры и группы образуют целое именно благодаря движению. Аналогичным образом искусство Ван Гога трудно представить без динамики мазка, которая превращает каждую его картину в процесс непрерывного становления. У Сезанна образы не возникают сразу, но лишь постепенно проявляются, по мере того как глаз зрителя начинает улавливать соотношения красочных пятен и их внутреннее взаимодействие.

Самым парадоксальным выражением импрессионистического мировосприятия являются, пожалуй, творения Родена. В своём стремлении передать развертывание пластических форм, преодолеть границы образов Роден впадал в неразрешимые для скульптуры противоречия. От этого подавляющее большинство его работ смотрятся как фрагменты так и не созданного целого.

Как мы уже отметили, к концу столетия искусство достигает необычайной точности в передаче реального, фиксации чувств и восприятий. Но, словно почувствовав невозможность достичь полноты чувственного постижения мира, оно уже намечает пути к символическому выражению. И ранее всего эти тенденции проявляются в творчестве французских поэтов.

В «Цветях зла» (1857) Шарля Бодлера соединились различные, казалось бы, несовместимые друг с другом художественные устремления. Пытаясь отстоять для поэзии особую сферу «абсолютного»

или «идеала», он учитывал и уроки художественной прозы, где «низменная» реальность уже завоевала свое право быть предметом драмы и даже трагедии. При этом автор «Цветов зла» ценил не только достижения художественной прозы, но и творчество современных ему художников. Если в картинах Делакруа и в полотнах великих живописцев прошлого его восхищали, прежде всего, сила и масштаб пластического видения, то в работах графиков, таких, как Гаварни, Домье или Гис – мастерство конкретных наблюдений. Мгновенное схватывание движения, живой контакт с природой Бодлер считал неотъемлемыми качествами современного искусства.

По своему мировосприятию Бодлер, несомненно, был преемником и продолжателем идей романтиков, однако он еще сильнее обострил конфликт с окружающим миром. Состояние повышенной нервной возбудимости, доходящая до болезненности обостренность восприятий – без этого Бодлер не мог творить. Его мысли постоянно переносятся от настоящего к прошедшему и будущему, пытаясь связать их в единое целое. Временное измерение в его поэзии связывается с состоянием души, тогда как предметный мир существует в объективном пространстве. Однако грань между ними становится зыбкой: пространство насыщается временем, а время начинает проявляться в формах пространства. Образуется своеобразный сплав «раньше», «сейчас», «скоро» и «всегда» («бесконечная мелодия» Р. Вагнера), соответствующий нерасчлененному психологическому времени – тому, что три десятилетия спустя А. Бергсон назовет «длительностью».

Однако закон «всеобщей аналогии» управляет не только взаимосвязью между явлениями природы и внутренними состояниями. Поэт, которому принадлежит знаменитый сонет «Соответствия» [11, с. 20], не видел ничего странного в том, чтобы музыкальные звуки вызывали зрительные образы, а краски и цвета звучали. Искусства не подменяют друг друга, а стремятся взаимно обогатиться, обрести новые силы. Поэтому Бодлер с таким восхищением отнесся к творчеству Р. Вагнера, опубликовав развернутое эссе под названием «Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже» (1861 г.) [12].

Поль Верлен в начале своего пути находился под сильным влиянием Бодлера. От него он воспринял «закатные» мотивы, обостренное восприятие жизни, умение соединять внешние впечатления и образы душевных состояний в единое целое.

Но Верлен пошел по этому пути дальше, достигнув тем самым особой музыкальности стиха. Стихотворный размер сливается с изменчивым ритмом текучих внутренних состояний. Верлен рассматривает «музыку» как внутреннюю мелодию и призывает отказаться от рифмы, одного из основных качеств стиха. Поэт хочет устранить все техники и расчеты, мешающие слушать музыку души. Как сказано в стихотворении «Поэтическое искусство» (1874) [13, с. 162], для ее выражения нужно искать приглушенные, тихие средства, не тон, а полутон, не цвет, а оттенок. Поэт должен полностью отдаться музыкально-поэтической волне, освободившись от всякого контроля и принуждения.

Если романтики утвердили во французской поэзии право на неповторимое и индивидуальное восприятие природы, а Бодлер обратил взгляд на внутренние состояния души, то Артюре Рембо довел до крайности обе эти тенденции: и повышенную восприимчивость, и обостренную субъективность. В его творчестве мы встречаемся с близким к Верлену видением «малых вещей», импрессионистическим выделением деталей. О поэте Рембо говорит как о «ясновидящем». В стремлении стать «ясновидящим» проявляется недоверие к эмпирической реальности, которое через некоторое время станет характерной чертой художественного развития. На этой основе расцветет символизм, который будет искать идеи, лежащие под оболочкой реальности.

Стихи Рембо постепенно все более «затемняются», логические связи в них разрушаются, заменяются свободными ассоциациями. В сонете «Гласные» (прижизненная слава Рембо во многом была связана именно с ним) поэт дает свои ряды ассоциаций некоторым буквам алфавита: «А» – черный цвет, «бархатный корсет на теле насекомых»; «Е» – чистая белизна холстов, туманов, палаток, «горных ледников»; «И» – пурпурная кровь, алые уста и т.д. [14, с. 85].

Заметна определенная связь между «Гласными» и «Соответствиями» Бодлера, когда запахи, звуки и краски «отвечают» друг другу. Но Рембо не стремится символически выразить единство мира, его восприятие наоборот дробит картину вселенной. В поэзии Рембо объекты срываются со своих мест, теряют свои очертания и границы, пространство становится подвижным, в нем могут возникнуть самые неожиданные метаморфозы.

Раньше Пруста Рембо ощутил потребность слить настоящее и будущее в одном непосред-

ственном переживании. Если Пруст в погоне за ускользящим временем будет использовать предложения-ловушки, втягивающие в себя все новые образы, впечатления и ассоциации, подсказанные памятью, то Рембо отдаст предпочтение короткой, меткой, образно насыщенной фразе. Постепенно его речь становится все более бессвязной, приближается к простым иступленным выкрикам, рамки стихотворного размера ломаются. Поэтические фрагменты, написанные прозой, «Одно лето в аду» и «Озарения», были последним, что он создал как литератор. В его творчестве субъективная деформация достигает своего апогея.

Стефан Малларме, видевший в природе знаки и соответствия, более чем кто-либо другой, сделал для оформления школы символизма. Если Верлен изменял значения слов ради стремления передать мелодию души, то Малларме пытается проникнуть в мир абсолютных идей, труднодоступных для художественного воплощения и прямого постижения. Утвердившийся в поэзии конца века интуитивизм не отменяет, а продолжает и усиливает интерес к непосредственным переживаниям. Поэтому Малларме так же, как и его предшественники, считает отправной точкой поэзии восприятия, какими бы трудноуловимыми и мимолетными они ни были. Стремление к универсальной системе вводит поэта в состояние тяжелого нервного срыва. Дойдя до этого предела, Малларме вынужден был отступить и вернуться к собственно литературным задачам. После себя он оставил множество зашифрованных, загадочных произведений и фрагментов, однако они не складываются в универсальную поэтическую систему, о которой он мечтал.

Попытки Малларме создать универсальное поэтическое произведение, были обречены на неудачу, как и аналогичные попытки его современника Огюста Родена в области синтеза пластических форм. Границы видов и жанров, времени и пространства можно преодолеть лишь до определенной степени, что осознавалось самими мастерами, однако ограничиться теоретическими размышлениями они более не могли, и каждый в меру своих сил и возможностей стремился уйти в сферу «невозможного».

В творчестве Марселя Пруста можно проследить, как черты существенного сходства с реалистической литературой XIX в., так и принципиальный отход от ее художественных принципов. По словам исследователя творчества писателя А.Д. Михайлова: «Весь предшествующий опыт, хотя

бы в области литературы, у Пруста не просто присутствует, он активно входит в его художественный мир, в поэтику его книг...можно сказать, что Пруст как писатель – завершающее звено определенной эволюции, не только ее блестящий итог, но и своеобразный символ» [15, с. 8]. Реальность в творчестве самого Пруста тесно переплетена с сознанием. Читая роман «В поисках утраченного времени», мы сталкиваемся со смешением образов, ассоциаций, впечатлений, фрагментов предметов, телесных ощущений. Такое слияние между внешним и внутренним напоминает состояние после пробуждения: с воссоздания моментов на грани между сном и явью М. Пруст и начинает свой роман [16].

Основополагающей для прустовского мировосприятия является идея несовпадения, разрыва между впечатлениями и предметами, их вызвавшими. Эта идея, так или иначе, присутствовала в очень многих литературных и философских произведениях конца века.

И если в «Дневнике» Гонкуров она появляется как мимолетная догадка, то Ипполит Тэн в своей книге «Философия искусства» (1880 г., выпущена на основе лекционных курсов, которые он читал в парижской Школе изящных искусств в 1864-1869 гг.) придает ей развернутое выражение. Согласно его взглядам, мы никогда не воспринимаем предмет непосредственно, а имеем представление о нем лишь благодаря группе ощущений, которые он вызывает в нас. Качество произведения напрямую зависит от умения художника распознать и свести в единое целое в своем сознании различные ощущения и впечатления: «все искусство заключено в двух словах: проявлять, сосредоточивая» [17, с. 115].

Похожие мысли мы находим в главном философском труде Эрнста Маха «Анализ ощущений и отношение физического к психическому» (1886 г.) [18]. Согласно Маху, мир является совокупностью опытных данностей, он сам называл их «элементами» или «ощущениями». Между ощущениями есть определенные зависимости, на основе которых формируются относительно устойчивые «комплексы элементов». Человек может выделять те или иные виды зависимости и абстрагироваться от других. Процесс выбора «точки зрения» придает элементам системы психологический смысл, хотя сами по себе они нейтральны.

Поэтому неудивительно, что единственно подлинная реальность для Пруста – это область его же собственных восприятий. Непосредственное восприятие внешнего мира не может быть принципом

искусства. Реальность постоянно ускользает, овладеть ею возможно только в воспоминаниях и в воображении. Подлинный художник не фиксирует впечатления, а переплавляет их. Он создает свой собственный мир, превращая реальность в факт искусства. Как пишет Пруст, «благодаря искусству мы вместо того, чтобы видеть только один-единственный, наш собственный, мир, видим мир множественный. Сколько существует самобытных художников, столько и миров открыто нашему взгляду, миров более отличных друг от друга, чем те, что развертываются в бесконечности космоса...» [19, с. 68-69].

Творчество Пруста тесно связано с проявившимся в философии интересом к интуиции, новым осмыслением категории времени, ее субъективизацией. «Философия жизни», возникшая в последней трети XIX в., перенесла акцент философской мысли с проблем гносеологии на проблемы самого мира, самой «жизни», которые постигаются в их основах интуитивным путём, а не путём логически-рациональных построений. Жизнь для философов этого круга (Ф. Ницше, В. Дильтей, Г. Зиммель, О. Шпенглер, А. Бергсон, Х. Ортега-и-Гассет) превращается во всеобъемлющую категорию – изначальную и фундаментальную. Дильтей трактует внешний мир лишь как реализацию жизни. Сама жизнь остается до конца непостижимой. Она подобна потоку человеческих переживаний, обусловленных культурой и историей [20, с. 133]. Только интуиция способна приблизить нас к ее постижению. В процессе этого постижения исчезают различия между субъектом и объектом, познающим и познаваемым.

А. Бергсон, который воспринимает концепцию «философии жизни» от своих предшественников, наиболее последовательно воплощает принципы этого философского направления. Вслед за Дильтеем Бергсон, отрицая возможность рационального познания мира, утверждает, что разум не в силах охватить сущность жизни, её подлинную природу. Лишь интуитивное, творческое познание ведет к постижению жизненных основ. Именно Бергсон находит наиболее серьезные аргументы в пользу взаимосвязи внутренней жизни человека со временем. Так как прошлое в сознании каждого человека ежесекундно присутствует в настоящем, как звенья одной цепи, длительности нанизываются друг на друга, и ни одна из них не пропадает безвозвратно.

Бергсон рассматривает время и в абсолютных, и в относительных качествах. Абсолютное время, измеряемое посредством пространственных изме-

нений, он называет «опространствленным» временем или «четвертым измерением пространства». Бергсон пытается определить и время «внутреннее», относительное, субъективное. Отправной точкой его рассуждений становится следующее: «Невозможно говорить о длящейся реальности, не вводя в свои рассуждения сознания» [21, с. 42].

Иначе говоря, не вводя памяти как элемента сознания, невозможно представить себе движение от «перед» к «после». Мир Бергсона – это непрерывный поток, в котором прошлое сохраняется в настоящем и не может быть вычленено из него. Сам процесс качественного изменения состояния сознания Бергсон называет «длительностью». Длительность – нерасчлененный на фазы, неуловимый переход из одного состояния в другое. Длительность точнее всего воспринимается интуицией, это не то, что можно измерить механическими часами. Интуиция у Бергсона охватывает «целое» того или иного явления в процессе познания. Из этого следует стремление к художественному освоению действительности, что обусловило большую популярность его философии среди теоретиков и практиков искусства рубежа веков.

Вопрос о степени прямого влияния философии Бергсона на замысел Пруста остается дискуссионным. Для нас важно то, что переключка между идеями философа и творчеством писателя возникает постоянно, они оба движутся в одном направлении. «Непрерывность изменения, сохранение прошлого в настоящем, истинная длительность во времени, – пишет Бергсон в «Творческой эволюции» (1907 г.), – все эти свойства, по-видимому, присущи как сознанию, так и живому существу. Быть может, можно пойти дальше, и сказать, что жизнь, подобно сознательной деятельности, является изобретением и непрерывным творчеством?» [22, с. 36-37]. Такое понимание «истинной длительности» не только предваряло прустовские поиски утраченного времени, но и отвечало потребности восстановить распавшуюся связь между человеком и миром.

Поль Валери также наделяет художественное творчество высоким статусом. Как и Пруст, он часто говорит об искусстве как способе приближения к сущности бытия. Искусство ведет к «прояснению», проявлению глубин бессознательного и стихийного, исходящих, благодаря ему и посредством его, на поверхность сознания. Однако способы проникновения и сам процесс творческого акта они объясняли по-разному. Если Пруст брал за основу интуитивные и произвольные действия памяти,

то Валери интересовали чувственные восприятия, их слияние в едином потоке, тесная связь поэта с предметами, которые возбудили его чувства и привлекли внимание: «Мыслить значит – почти всегда, когда мы отдаемся процессу мышления, – блуждать в кругу возбудителей, о коих нам известно главным образом то, что мы знаем их более или менее» [23, с. 43].

Говоря о новом восприятии реальности, можно привести философские концепции М. Мерло-Понти и Э. Кассирера, поскольку они представляют собой завершение процесса, который берет начало в «импрессионистическом» видении.

Кассирер в своём трёхтомном труде «Философия символических форм» предлагает рассмотреть культуру как символическую систему. Центральным понятием теории является «символическая функция, реализующаяся в имманентных законах искусства, в мифически-религиозном сознании, в языке и познании» [24, с. 117]. В культуре нет изолированных творений, все связано между собой. Нам следует искать основные функции речи, мифа, религии, искусства, науки, чтобы за их разнообразными выражениями и формами обнаружить общий источник.

Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия» (1945 г.), исходит из тезиса Гуссерля о том, что восприятие является главным феноменом познавательной деятельности, поскольку на его основе формируется память, фантазия, воображение и т.д. Он уточняет феноменологический призыв «назад, к вещам самим по себе», так как, согласно его взглядам, реальность дана нам уже до сознания в опыте собственного тела. Поэтому такое большое значение приобретают восприятия и телесные процессы: «Моё существование в качестве субъективности составляет единое целое с моим существованием в виде тела и с существованием мира и что, в конце концов, субъект, каковым я являюсь, если взять его конкретно, неотделим от этого самого тела и этого самого мира» [25, с. 518].

В сборнике эссе «Смысл и бессмыслица» («Sens et non-sens», 1948 г.) у Мерло-Понти есть работа «Сомнение Сезанна» [26]. Мерло-Понти высоко оценивает творчество Сезанна и его вклад в развитие искусства. Он отмечает, что предметы на картинах Сезанна явлены нам так, словно мы с ними вовсе незнакомы. Это мир до человека, сохранивший свою первозданную чистоту. Сезанн замечает эту открытость вещей и передает видение докультурной реальности.

В книге «Око и дух» (1960 г.) Мерло-Понти дает свое определение видимого: «Видение – это не один из модусов мышления или наличного бытия «для себя»: это данная мне способность быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия, и мое «я» завершается и замыкается на себе только посредством этого выхода вовне» [27, с. 51]. Как мы уже рассмотрели выше, процесс поиска объективной реальности завершился в искусстве фиксацией субъективного видения. Однако с точки зрения Мерло-Понти *невидимое* принадлежит этому миру, а не находится по ту сторону мира. В «Видимом и невидимом» читаем: «Мы касаемся здесь наиболее сложного момента, а именно связи плоти и идеи, видимого и того внутреннего остова, который и манифестируется и скрывается видимым» [28, с. 216]. Обращаясь к творчеству Пруста, Мерло-Понти показывает, что идея и *является* только в своем чувственном, «плотском» качестве. В первую очередь это относится к литературе, музыке, эмоциям и аффектам.

Однако начавшийся с культуры романтизма процесс высвобождения видения, воплотившийся наиболее ярко в творчестве художников и писателей второй половины XIX в., уже не мог давать никаких универсальных гарантий своего неизменного и цельного статуса. Поток, время и фрагментарность можно назвать одними из главных характеристик нового восприятия реальности.

Рассматривая эволюцию оптических устройств в XIX в., Джонатан Крэри следующим образом описывает процесс изменений, происходящих в культуре: «От фиксированных отношений внутреннего/ внешнего, предполагаемых камерой-обскура, к неразмеченному пространству, где различия между внутренним ощущением и внешними знаками окончательно размыты» [29, с. 42].

Отсюда понятно, почему параллельно с процессом разрушения привычного видения на первый план выходят разнообразные способы упорядочивания действительности, механизмы управления восприятием и усиления его концентрации. Сьюзан Бак-Морс в одной из своих статей [30] подробным образом исследует особенности нового функционирования чувственности, проводя прямые связи между отдельными сценами из постановок Р. Вагнера и их перенесением на организацию выступлений Гитлера. Розалинда Краусс в «Оптическом бессознательном» [31] будет обращать внимание читателя на то, что между концептуальным и визуальным в искусстве нет разницы, и сама реальность, прежде всего, часть нашего сознания. Таким образом, во второй половине XIX в. постепенно удалось выйти за рамки установленных способов передачи реальности и кардинальным образом поменять систему восприятия действительности, открыв тем самым новые механизмы её формирования.

### Список литературы:

1. Земпер Г. Практическая эстетика / Пер с нем. яз. В.Г. Калиша. М.: Искусство, 1970. 320 с.
2. Моррис У. Будущее архитектуры в условиях цивилизации // Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма / Пер. с англ. Р.Ф. Усмановой. М.: Искусство, 1973. С. 352-387.
3. Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция, конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987. 320 с.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
5. Гонкур Э. и Ж. де. Жермини Ласерте. Братья Земгано. Актриса Фостен / Пер. с франц. Э. Линецкой. М.: Художественная литература, 1972. 494 с.
6. Гонкур Э. и Ж. де. Дневник. Записки о литературной жизни. Избранные страницы. В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1964. 709 с.
7. Мопассан Г. де. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. 8. М.: Правда, 1958. 500 с.
8. Яворская Н.В. Пейзаж Барбизонской школы. М.: Искусство, 1962. 348 с.
9. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М.: Искусство, 1970. 591 с.
10. Прокофьев В.Н. Постимпрессионизм. М.: Искусство, 1973. 184 с.
11. Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. 479 с.
12. Бодлер Ш. Рихард Вагнер и «Тангейзер» в Париже // Музыкальная жизнь. 1988. № 12. С. 19-21.
13. Верлен П. Избранное / Пер. с франц. Г. Шенгели. М.: Моск. рабочий, 1996. 238 с.
14. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М.: Наука, 1982. 507 с.
15. Михайлов А.Д. Поэтика Пруста. М.: Языки славянских культур, 2012. 504 с.
16. Пруст М. По направлению к Свану / Пер. с франц. Н. Любимова. М.: Художественная литература, 1973. 464 с.
17. Тэн И. Философия искусства / Пер. с франц. А.Н. Чудинова. М.: Республика, 1996. 351 с.
18. Мах Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому. М.: Территория будущего, 2005. 304 с.
19. Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки / Пер. с франц. Е.Г. Соколова. СПб.: Алетейя, 1999. 190 с.
20. Дильтей В. Введение в науки о духе // Дильтей В. Собр. соч. в 6 т. Т. 1. М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. 760 с.

21. Бергсон А. Длительность и одновременность / Пер. с франц. А.А. Франковского. Пг.: Academia, 1923. 154 с.
22. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. 1408 с.
23. Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1993. 523 с.
24. Кассирер Э. Философия символических форм. В 3 т. Т. 1 / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.; СПб.: Университетская книга, 2002. 272 с.
25. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с франц. Д. Калугина, Л. Карягина, А. Маркова, А. Шестакова. Под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. М.: Ювента, Наука, 1999. 608 с.
26. Merleau-Ponty M. Le doute de Cézanne // Merleau-Ponty M. Sens et non-sense. P., 1996. P. 13-33.
27. Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с франц. А.В. Густыря. М.: Искусство, 1992. 63 с.
28. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое / Пер. с франц. О.Н. Шпараги. Мн.: Логвинов, 2006. 400 с.
29. Крэри Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке / Пер. с англ. Д. Потемкина. М.: V-A-C press, 2014. 249 с.
30. Buck-Morss S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. October 62, Fall 1992. MIT Press. P. 3-41.
31. Krauss R. The Optical Unconscious. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2003. P. 1-27.

### References (transliteration):

1. Zemper G. Prakticheskaya estetika / Per s nem. yaz. V.G. Kalisha. M.: Iskusstvo, 1970. 320 s.
2. Morris U. Budushchee arkhitektury v usloviyakh tsivilizatsii // Morris U. Iskusstvo i zhizn'. Izbrannye stat'i, leksii, rechi, pis'ma / Per. s angl. R.F. Usmanovoi. M.: Iskusstvo, 1973. S. 352-387.
3. Bozhovich V.I. Traditsii i vzaimodeistvie iskusstv. Frantsiya, konets XIX – nachalo XX veka. M.: Nauka, 1987. 320 s.
4. Bakhtin M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1975. 504 s.
5. Gonkur E. i Zh. de. Zhermini Laserte. Brat'ya Zemgano. Aktrisa Fosten / Per. s frants. E. Linetskoi. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1972. 494 s.
6. Gonkur E. i Zh. de. Dnevnik. Zapiski o literaturnoi zhizni. Izbrannye stranitsy. V 2 t. T. 1. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1964. 709 s.
7. Mopassan G. de. Polnoe sobr. soch. v 12 t. T. 8. M.: Pravda, 1958. 500 s.
8. Yavorskaya N.V. Peizazh Barbizonskoi shkoly. M.: Iskusstvo, 1962. 348 s.
9. Vipper B.R. Stat'i ob iskusstve. M.: Iskusstvo, 1970. 591 s.
10. Prokof'ev V.N. Postimpressionizm. M.: Iskusstvo, 1973. 184 s.
11. Bodler Sh. Tsvety zla. M.: Nauka, 1970. 479 s.
12. Bodler Sh. Rikhard Vagner i «Tangeizer» v Parizhe // Muzykal'naya zhizn'. 1988. № 12. S. 19-21.
13. Verlen P. Izbrannoe / Per. s frants. G. Shengeli. M.: Mosk. rabochii, 1996. 238 s.
14. Rembo A. Stikhi. Poslednie stikhotvoreniya. Ozareniya. Odno leto v adu. M.: Nauka, 1982. 507 s.
15. Mikhailov A.D. Poetika Prusta. M.: Yazyki slavyanskoi kul'tury, 2012. 504 s.
16. Prust M. Po napravleniyu k Svanu / Per. s frants. N. Lyubimova. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1973. 464 s.
17. Ten I. Filosofiya iskusstva / Per. s frants. A.N. Chudinova. M.: Respublika, 1996. 351 s.
18. Makh E. Analiz oshchushchenii i otnoshenie fizicheskogo k psikhicheskomu. M.: Territoriya budushchego, 2005. 304 s.
19. Delez Zh. Marsel' Prust i znaki / Per. s frants. E.G. Sokolova. SPb.: Aleteiya, 1999. 190 s.
20. Dil'tei V. Vvedenie v nauki o dukhe // Dil'tei V. Sobr. soch. v 6 t. T. 1. M.: Dom intellektual'noi knigi, 2000. 760 s.
21. Bergson A. Dlitel'nost' i odnovremennost' / Per. s frants. A.A. Frankovskogo. Pg.: Academia, 1923. 154 s.
22. Bergson A. Tvorcheskaya evolyutsiya. Materiya i pamyat'. Mn.: Kharvest, 1999. 1408 s.
23. Valeri P. Ob iskusstve. M.: Iskusstvo, 1993. 523 s.
24. Kassirer E. Filosofiya simvolicheskikh form. V 3 t. T. 1 / Per. s nem. S.A. Romashko. M.; SPb.: Universitetskaya kniga, 2002. 272 s.
25. Merlo-Ponti M. Fenomenologiya vospriyatiya / Per. s frants. D. Kalugina, L. Karyagina, A. Markova, A. Shestakova. Pod red. I.S. Vdovinoi, S.L. Fokina. M.: Yuventa, Nauka, 1999. 608 s.
26. Merleau-Ponty M. Le doute de Cézanne // Merleau-Ponty M. Sens et non-sense. P., 1996. P. 13-33.
27. Merlo-Ponti M. Oко i dukh / Per. s frants. A.V. Gustyrya. M.: Iskusstvo, 1992. 63 s.
28. Merlo-Ponti M. Vidimoe i nevidimoe / Per. s frants. O.N. Shparagi. Mn.: Logvinov, 2006. 400 s.
29. Kreri Dzh. Tekhniki nablyudatelya. Videnie i sovremennost' v XIX veke / Per. s angl. D. Potemkina. M.: V-A-C press, 2014. 249 s.
30. Buck-Morss S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. October 62, Fall 1992. MIT Press. P. 3-41.
31. Krauss R. The Optical Unconscious. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2003. P. 1-27.