

Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |

Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

*Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск, Россия
Институт искусств и культуры, Кафедра теории и истории культуры
Кандидат филологических наук, Доцент**National Research Tomsk State University, Tomsk, Russia
Institute of Arts and Culture, Department of Theory and History of Culture
PhD in Philology, Associate Professor
bev0203@gmail.com***ФИЛОСОФСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИСТЕМЫ В ПРОСТРАНСТВЕ
КУЛЬТУРЫ XIX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ**

Вне общекультурного контекста сложная диалектика взаимосвязей философии и искусства (литературы) определенной исторической эпохи видится неявно и подчас оказывается искаженной. В этом плане можно выделить две противоположные крайности на примере культуры XIX века. Во-первых, позиция, когда эти связи выпрямляются, упрощаются; прямые и резкие линии прочерчиваются там, где имеет место более тонкий рисунок. Подобная прямолинейность существует в интерпретации отношений между позитивистской философией (О.Конт, Г. Спенсер и др.) и литературным натурализмом («физиологические очерки», романы Гонкуров, Золя и др.). Традиционно философская система представляется как методологическая основа системы литературной, хотя, если учитывать общекультурный контекст, отношения между ними предстают не в детерминистском ракурсе, а как аналогии или коннотации, которые порождены одним культурным импульсом, прорастают из одного корня и по-своему отражают тенденции и процессы в культуре XIX века – такие, как открытие специфики органического уровня материи, прогресс естествознания, редукционизм и «физиологизм» в интерпретации социальных явлений, кризис идеалистического сознания, спровоцировавший недоверие к умозрительным концептам «чистого разума» в философии и к фантазии в литературе. Было бы более точно говорить о едином позитивистском

мировоззрении эпохи, которое порождало конкретные, индивидуально окрашенные философские и литературные системы.

Во-вторых, это ситуация, когда связи совсем (или почти) не выявляются – например, между импрессионизмом в живописи и «философией жизни». Они могут быть имплицитно соотнесены в рамках единого целого европейской культуры последней трети XIX века, культуры «дионисийской», которая порождена кризисом рационализма. Не предложив развернутых программных экспликаций, импрессионизм объективно отразил рождение нового мировосприятия, которое предшествовало новому мировоззрению. Образ мира, который был намечен импрессионистами, в дальнейшем получил развитие в культуре того периода, был своеобразно интерпретирован в символизме и несколько позднее концептуализирован в «философии жизни». Именно вовлеченность в этот процесс (на его разных этапах) делает их созвучными друг другу.

Ключевые слова: культура XIX века, взаимосвязи, философия, искусство, позитивизм, натурализм, импрессионизм, «философия жизни».



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

| **Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей** / **Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations** |**PHILOSOPHICAL AND ARTISTIC SYSTEMS IN THE 19TH CENTURY CULTURE: TO THE PROBLEM OF INTERRELATIONS**

The complex dialectical relationship between philosophy and art can rarely be seen distinctly outside of the general cultural context. One can distinguish two different readings of such relationships on the example of the late 19th century. The first reading of such relationship suggests that links between art and philosophy should be drawn sharply and even simplistically. The example of such reading would be the usual interpretation of the connection between the positivist philosophy and the literary naturalism. Philosophical systems are traditionally understood as methodological foundations for the literary systems. Although given the general cultural context one can never determine the exact relation between them. This relation might rather be seen as a multitude of connotations created by a single cultural pulse. In other words, connotations

between the positivism and naturalism reflect their common ground - trends and problems of the late 19th century. In this way, it is more accurate to suggest that a single positivist worldview is the foundation for both positivism and literary naturalism.

The second reading of the philosophy and art relations is to the contrary focused on the non-detection of the interrelations and connections between them. One can think about usually omitted resemblance between impressionist painting and “philosophy of life”. They are both usually contextualized within irrational “Dionysian” culture. However, one can suggest that impressionism did reflect a birth of the new world perception. This perception was further developed in the symbolism and later conceptualized in the “philosophy of life”. In other words, here philosophy and art are involved in the different stages of the process which basically creates a new world view.

138

Key words: culture of the 19th century, interrelations, philosophy, art, positivism, naturalism, impressionism, “philosophy of life”.

Становится все более очевидным, что культурологический подход, позволяя выйти за пределы имманентных литературоведческих, искусствоведческих и проч. исследований, предлагает более емкое, многоаспектное видение явлений культуры. Они начинают рассматриваться во все более широком контексте – таковым оказывается уже не конкретная сфера духовной жизни, в которой эти явления осуществились, но культурная эпоха в целом. Единое пространство культуры выступает по отношению к ее отдельным феноменам как творчески продуктивный, развивающийся *гипертекст*, особенности бытия которого провоци-

руют порождение тех или иных текстовых образований – в литературе, искусстве, философии и т.д. Именно объединение большим текстом культуры позволяет прояснить их сложные взаимосвязи, не всегда с очевидностью проявленные, осознанные и маркированные программными заявлениями.

Это может относиться даже к известным философским и художественным системам прошлых веков, например, XIX столетия, которые воспринимаются как хорошо изученное классическое наследие, давно апробированное в научном сознании и уложенное в стереотипные модели представлений. Так, вне принципиального учета общих процессов, протекавших в культуре XIX



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |

века, подчас неявно просматривается сложная диалектика взаимосвязей философии и искусства (а также литературы как одного из его видов - искусства словесного). Здесь можно выделить две противоположные крайности. Во-первых, позиция, когда эти связи выпрямляются, упрощаются, прямолинейно и резко прочерчиваются там, где имеет место более тонкий рисунок, – подобная прямолинейность существует, на наш взгляд, в интерпретации отношений между позитивистской философией и литературным натурализмом XIX века. Во-вторых, это ситуация, когда связи совсем (или почти) не улавливаются – например, между импрессионизмом в живописи и «философией жизни», которые по-своему отразили общие культурные процессы последней трети века.

Традиционной для литературоведения и искусствоведения является детерминистская модель взаимоотношений между философией и искусством, когда некое философское учение объявляется методологической основой какого-то художественного течения (направления, школы). Таковой выступает, например, идеалистическая философия Шеллинга и Фихте – по отношению к романтизму, или философский позитивизм О. Конта по отношению к литературному натурализму. При этом выстраивается сомнительная конструкция: философия оказывается базисной платформой или почвой, на (из) которой произрастает художественное творчество. Реально такой прямолинейной проекции нет, если, конечно, говорить именно о художественной практике, а не о создании эстетических доктрин. Эстетическая программа может быть в большей мере соотнесена с определенным философским учением, входит в него как составная часть (эстетика как философия искусства), непосредственно произрастать из него. Но, как правило, живая художественная практика опережает ее теоретическое осмысление, искусство, чутко отражая мироощущение эпохи, предвосхищает будущие рациональные концепции. Процессы формирова-

ния философских и художественных систем могут протекать параллельно, в очень тесной близости, даже переплетаться, отражая, каждый по-своему, кристаллизацию нового типа мировоззрения. Это переплетение явно проступает, например, в иенской школе немецкого романтизма, когда одновременно и в почти неразрывном единстве формируются общие для искусства, эстетики и философии формы мышления: размытость (гибкость, текучесть) категорий, фрагментарность, отказ от строгой системности, антириторичность, диалектичность, прорыв к бесконечности и т.д.¹ Дружба иенских романтиков (Ф. Шлегель, Новалис и др.), действительно, пример очень близкой связи философии и искусства, очевидного влияния первой на последнее (как и, например, увлечение русских поэтов-символистов рубежа XIX-XX веков «софианством» В. Соловьева). Впрочем, пример немецкого романтизма может говорить и об обратном процессе – влиянии искусства на философию, которая в своей оппозиции рационализму, апеллирует к интуитивным, синтетическим формам художественного мышления. Искусство начинает восприниматься как высшая форма познания мира, способная схватывать его целостность и вбирающая в себя единство сознательного и бессознательного, теоретического и практического («Философия искусства» Шеллинга).

Конечно, в истории культуры нового и новейшего времени можно найти примеры непосредственного продолжения и иллюстрирования философских идей в художественных текстах, правда, такая прямая, тесная связь часто просматривается там, где автор совмещает в себе обе ипостаси – философа и писателя (поэта): Вольтер, Новалис, Ницше, Сартр и др. Однако примеры эти не под-

¹ См.: Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля / Российский государственный гуманитарный университет. Чтения по истории и теории культуры. Вып. 6. Историческая поэтика. - М., 1994.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |

тверждают непрременной зависимости искусства от современных ему философских идей. Связь между ними не лежит на поверхности культурных процессов эпохи, хотя иногда и обнаруживается на уровне культурного быта, кружковых и личных увлечений, непосредственных влияний, но по-настоящему она скрывается в глубинных слоях культуры, там, где под воздействием экономических, социально-политических и мировоззренческих смещений рождаются ее новые импульсы и тенденции.

Философские и художественные системы возникают как независимые смыслопорождающие тексты, по терминологии Ю.М.Лотмана, «семиотические монады», которые самостоятельно существуют («плавают») в пространстве культуры. Имплитная связь между ними проступает именно при рассмотрении их как проявлений (или составляющих) единого культурного процесса эпохи. Тогда отношения между ними предстают не как детерминистские, а как аналогии или созвучия (коннотации), которые порождены одним культурным импульсом, прорастают из одного корня и по-разному, в разных сферах культуры отражают ее тенденции.

Это можно отнести и к вопросу об отношениях философского позитивизма и литературного натурализма XIX века. Общим местом в работах о натурализме стало определять позитивизм как методологическую основу натуралистических течений в литературе. «Философской основой натурализма явился позитивизм О.Конта, заново осмысленный в свете недавнего исторического опыта, в том числе в эстетической теории И. Тэна», - таково репрезентативное мнение современного литературоведения². При этом позитивизм берется в широком хронологическом и методологическом диапазоне – от его ранней ипостаси – учения Конта, за-

тем развития в трудах Милля, Спенсера до его эстетической разработки у Ипполита Тэна, а натурализм, как правило, связывают с литературным направлением второй половины XIX века, маркированного программными заявлениями Э. Золя. Связь философского позитивизма и литературного натурализма подчеркивают все исследователи последнего, и нет смысла ее отрицать. Другое дело – природа этой взаимосвязи. Здесь тоже можно говорить скорее об аналогиях между явлениями, которые порождены общими тенденциями в культуре эпохи.

Какие тенденции в культуре XIX века отражает позитивизм, начиная с его обоснования в учении О.Конта? Можно выделить две основные. Во-первых, это процесс постижения специфики разных уровней материи. XIX столетие преодолевает механистический материализм и открывает специфику биологического уровня, мира живых организмов (по сравнению с миром минеральным), что обусловило стремительный прогресс естественных наук: появляется основанная Ж.-Б.Ламарком самостоятельная наука биология (от «биос» - жизнь), Ж. Сент-Илер и Ж. Кювье выделяют биологические типы и обосновывают единство организма, Ч. Дарвин разрабатывает эволюционную теорию, Л. Пастер изучает бактерии, Г.И. Мендель открывает законы наследственности. Открыв органический мир, культура XIX века подошла к проблеме специфики еще более сложно организованных миров - социального и психического. Неизбежным становится развитие общественных наук, а затем, во второй половине века, - все большая актуализация психологии.

В своих сочинениях 1830-40-х годов («Курс позитивной философии», «Дух позитивной философии. Слово о положительном мышлении») О. Конт, излагая основные принципы своего учения, определял его особое место по отношению к предшествующей философской традиции. Поскольку вся философия в своем прежнем качестве

² Новиков А.В. От позитивизма к интуитивизму. - М., 1976. - С. 130.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |

– как отвлеченная «метафизика» - им отрицалась, позитивное знание выходило за рамки как идеализма, так и материализма и помещалось как бы в иной плоскости. Не в плоскости мучительного и безнадежного поиска конечных истин и первопричин, как это было на теологической и метафизической стадиях интеллектуального развития, но в плоскости прагматического выявления с помощью конкретных наук «доступных нам знаний, разумно приспособленных к нашим реальным потребностям»³. Но если идеализм в его различных ипостасях вызывает у основателя позитивизма безусловное отторжение, то к естественнонаучному материализму предшествующих эпох, к трудам Р. Декарта, Т. Гоббса, Б. Спинозы, он проявляет интерес, что логично для человека, провозгласившего культ науки и «реального знания». Но в учениях материалистов XVII-XVIII веков Конта не устраивает именно механистическая интерпретация явлений органического мира, стремление Рене Декарта, автора «Учения о методе...», положить математический метод в основу исследования всей природы и попытки Т. Гоббса и Б. Спинозы распространить его на изучение общественных и моральных явлений.

Постижение специфики и законов общественного бытия оставалось острой проблемой на протяжении всего XIX столетия, проблемой, до конца не разрешенной. О.Конт отразил в своем учении именно тот этап, когда общественное сознание вплотную подошло к специфике мира социального, но пока не способно было ее постичь в полной мере. Поэтому основанная им наука «социология» оказывается «социальной физикой», а в предложенной им классификации наук биология и социология включены в один – социологический - цикл. Аналогия – мир социальный и мир биологический – укореняется в европейском сознании того

времени. Здесь ранний французский позитивизм созвучен английскому. Основатель органической школы в социологии Г. Спенсер видит в обществе аналог живого организма.

Здесь важен нюанс. Проступивший у Конта редуционизм в интерпретации социальных явлений не был неким «грехом» буржуазной социологии, в котором можно обвинить более поздний позитивизм, но не создателя позитивной философии, а такие обвинения встречаются. Так, В. В. Прозерский замечает, говоря об учении Конта: «сциентизм» (или «сайентизм») позитивизма – это идеологический принцип буржуазного сознания (аналогичный «техницизму»), исключающий *собственно человеческий фактор* из общественной жизни и стремящийся деидеологизировать науку об обществе⁴. Перенесение законов существования органической природы на жизнь общества (подобно тому, как раньше законы механики экстраполировались на биологический мир) было во времена раннего позитивизма действием не преднамеренным, а скорее невольным и на каком-то этапе неизбежным – своеобразной «болезнью роста» общественного сознания XIX века, не сразу овладевшего диалектикой объективного и субъективного в социальной жизни. Кроме того, меньше всего Конта, увлеченного идеей создания новой «религии человечества», можно упрекнуть в деидеологизации и дегуманизации.

В то же время основатель позитивизма предчувствует более сложные интерпретации социального и психического уровней бытия, ощущает некоторую неудовлетворительность исследования их только естественнонаучными методами. С их помощью невозможно раскрыть достаточно полно все сферы человеческой жизни. Поэтому пока не достигнута необходимая гармония между наукой и искусством, которое имеет дело с непред-

³ Конт О. Дух позитивной философии. Слово о положительном мышлении. - Спб., 1910. – С.17.

⁴ Прозерский В.В. Позитивизм и эстетика. - Л., 1983. – С. 8.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |

сказуемыми сферами сознания и поведения людей. О. Конт признает «невозможность сделать когда-либо искусство чисто рациональным». Достижение этой гармонии замедляется из-за «недостаточного расширения естественной философии, которая еще остается чуждой наиболее важным и наиболее трудным исследованиям, касающимся человеческого общества»⁵.

Другой культурный процесс, отразившийся в раннем позитивизме – это переживаемый в 30-40-е гг. мировоззренческий кризис, который определял доминанту социокультурной ситуации того времени. Основным трудом Конта «Курс позитивной философии» создавался в 1830-1842 гг., в период Июльской монархии во Франции, эпохи интенсивной капитализации, серьезных тектонических сдвигов в социально-экономической жизни и сознании общества. Это был кризис идеалистического сознания, торжествующего в предшествующую эпоху. В философии он проявился в переходе от идеализма Гегеля, Фихте, Шеллинга к материализму и позитивизму. В искусстве – в переходе от романтизма к реализму и натурализму. На смену умозрительным отвлеченным концепциям приходит «трезвомыслие» как наиболее репрезентативная особенность все более утверждающегося буржуазного сознания. Конт пишет об «интенсивно освобождающемся уме» и уничтожении всех «теолого-метафизических иллюзий», спекуляций и суеверий⁶.

С точки зрения развития культуры здесь интересна *маятниковая ситуация*. Позитивизм представляется как ее порождение. Все крайние сентенции Конта, его агностицизм, недоверие к метафизике, к априорному знанию и апелляция к знаниям положительным, доставленным конкретными науками, являются оппозицией умозрительным построениям «чистого» разума, некоей усталостью

от отвлеченных фантазий, избыточно представленным предромантическим и романтическим этапами в европейской культуре. Это было противоположное отклонение маятника, отталкивание от идеализма, от романтической эпохи в целом. Оно во многом объясняет гносеологические ограничения в философии Конта, т.е. ограничение процесса познания феноменами и отказ от поиска сущностей и первопричин. Позитивизм останавливается перед безднами метафизических глубин – и за этим не только программный агностицизм, но и недоверие к устаревшим методам познания и системам представлений, объективно назревшая потребность выйти за их рамки.

Здесь тоже важно подчеркнуть нюанс. С точки зрения прогресса сознания и развития культуры в постромантический период важны не только конструктивные аспекты учения Конта (его позитивная программа), но и деструктивные, отрицающие. Они были, возможно, наиболее репрезентативными для кризисной эпохи, для того микроэтапа в развитии культуры, который был эксплицирован философией Конта. Принципиальное значение имело осознание неточности, ненаучности, неправдивости прежних форм знания и стремление к достоверности, строгости и реалистичности. Пусть даже это стремление приводило к спорным результатам, к ограниченности и релятивизму. Попытки Конта найти научную, объективную основу представлениям о мире, обществе и человеке в какой-то (пусть краткий) момент отражали магистральную линию развития познающего сознания, хотя довольно быстро перетекали в собственно позитивизм в его классической, более зрелой ипостаси, намечали путь к сенсуализму Милля и Спенсера, к идеализму, к психологической эстетике Э.Верона, Т.Рибо, Сюлли-Прюдома, «физиологической эстетике» Г.Аллена, «теории вчувствования» Г.Фехнера и т.д. Возможности феноменологизма, сенсуализма, субъективного идеализма, психологизма если и представлены в раннем кон-

⁵ Конт О. Дух позитивной философии. – С. 27.

⁶ Там же, с. 16.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |

товском позитивизме, то только как наметившиеся тенденции. Они получают развитие в дальнейшем, определив разные позитивистские течения, но нередко о ранней ипостаси позитивизма судят именно сквозь призму его более поздних, развитых форм.

В каком-то смысле учение Конта еще не было тем позитивизмом, каким мы знаем его в более зрелой форме, которая и становится основанием для суждения об этом философском направлении. О. Конт задает вектор – уйти от отвлеченных построений, умозрительных суждений, от неправды, от искажений в познании в сторону научной строгости, точности и максимальной (в пределах доступного) правдивости. Как всегда, раскачивающийся маятник проскакивает «золотую середину». Предложенный Контом путь гносеологических ограничений мог парадоксальным образом привести к субъективно-идеалистическим течениям, хотя самый ранний позитивизм на какой-то краткий миг сливался в своем порыве к правде и научной точности с современными материалистическими тенденциями в культуре. Затем (и очень быстро) их пути разойдутся.

Таким образом, позитивизм О. Конта (причем, именно раннего периода его творчества, а не периода создания его «Системы позитивной политики», 1851-54) интересен с точки зрения развития европейской культуры XIX столетия как отражение определенного этапа в ее развитии, маятниковой ситуации в постромантический период. В этом смысле более точно говорить не только о позитивизме как конкретной, индивидуально окрашенной философской системе, но как о позитивистском крене в мировоззрении данной эпохи.

Это позитивистское мировоззрение, утверждающее торжество трезвого духа и строгий научный взгляд на мир и не доверяющее вольной игре «чистого разума» и фантазии, находило отражение в искусстве, в литературе. И если в философии оно порождало гносеологические ограничения, агно-

стицизм, недоверие к метафизике, к априорному знанию, то в искусстве - недоверие к художественному вымыслу, обобщениям, субъективной авторской позиции. В эпоху кризиса романтизма и перехода к реализму (1830-40-е годы), в ситуации маятникового отклонения, неизбежно появляются натуралистические тенденции в литературе. Они появились задолго до того, как натурализм был эксплицирован в школе Золя, основные теоретические работы которого («Экспериментальный роман», «Романисты-натуралисты», «Натурализм в театре») появились в начале 80-х гг., т.е. уже в период уже достаточной зрелости реализма.

Речь идет пока именно о тенденциях, не вылившихся в самостоятельное течение (школу) со своей эстетической программой. Они подчас сливались с ранним реализмом, который только постепенно будет осознавать свою специфику по отношению к натурализму. В чем они проявились? Во-первых, в развитии очеркистики, в распространении многочисленных нравоописательных очерков, поверхностного бытописания, зарисовок, сценок с натуры, избегающих углубленного проникновения в суть вещей, серьезного концептирования действительности. Во-вторых, в описательной стихии в литературе раннего реализма, обилии эмпирического материала в произведениях, подробной детализации предметно-вещной среды. Наконец, в-третьих, в проступившей в искусстве этого времени наукообразности, предвосхитившей «экспериментальные романы» Э. Золя. Примером такой наукообразности в литературе 30-40-х годов могут служить так называемые физиологические очерки, или «физиологии». Они появляются во Франции (сб. «Французы в их собственном изображении», «Бес в Париже» и др.) и распространяются в литературе других стран. В «физиологиях» представлялись социальные типы по аналогии с типами биологическими, при их рассмотрении использовались методы естественных наук – наблюдение, классификация, точные, доскональные описания. Прин-



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |

ципы классификации не были слишком строгими: сословные (буржуа, аристократы, крестьяне), профессиональные (адвокаты, торговцы, биржевики, прачки, няньки, дворники), по роду увлечений (театралы, бильярдные игроки), географические, этнические и т.д. Очерки представляли позитивистски упрощенную концепцию человека как фигуранта среды, носителя только ее типических черт⁷. Этот упрощенный детерминизм был преодолен в зрелом реализме, сумевшем освоить диалектику типического и индивидуального в человеке и представить ее в сложном художественном синтезе. Но важно, что «физиологии» осуществили первые попытки представить научно достоверную, правдивую картину социальной жизни и позднее их опыт на ином уровне использовали большие писатели-реалисты. Влияние их ощущается даже в названиях произведений О. Бальзака - «Сельский врач», «Сельский священник», «Физиология брака». В «Предисловии» к своему большому реалистическому циклу «Человеческая комедия» (1842) писатель проводит аналогии между миром живых организмов и человеческим обществом: «Идея этого произведения родилась из сравнения человечества с животным миром»⁸. Конечно, опыт физиологических очерков присутствует у Бальзака в снятом виде, включен в реалистическую образную систему, но важно признать, что натуралистические тенденции оказались продуктивными для данного этапа литературного развития.

Они возникали вне зависимости от учения О. Конта. Да, собственно, оно и не предполагало развернутой эстетической программы. Вопросы эстетики занимали в нем не самое важное место. Помимо сближающих с натурализмом замечаний о

⁷ См.: Цейтлин А.Г. Становление реализма в русской литературе. (Русский физиологический очерк). - М., 1965; Якимович Т.К. Французский реалистический очерк 1830-1848 гг. - М., 1963.

⁸ Бальзак О. Собрание сочинений: в 15 т. - Т.1. - М.: ГИХЛ, 1951. - С.1.

том, что искусство должно быть соотнесено с наукой и что в познании необходимо «постоянное подчинение воображения наблюдению»⁹, в трудах Конта обнаруживаются в основном рассуждения о высокой социальной роли искусства, призванного популяризировать достижения современной науки и предлагать идеал гармоничного общества, процветающего на основе научно-технического прогресса. Истинный гений, по мысли философа, должен воспевать «дивные творения человека, покорение природы, чудесную организацию общества»¹⁰. В сущности, это предложение перейти от столь дорогих позитивистам точности и правдивости к идеализации. Эти сентенции не только недостаточны для создания натуралистической программы, но во многом противоречат ей, так же как отмеченный выше вывод Конта о невозможности искусства быть «чисто рациональным».

Натуралистические явления в литературе были аналогом философского позитивизма в европейской культуре XIX века. Здесь надо различать позитивизм как мировоззрение и как философское течение. В первом смысле он является, действительно, основой литературного натурализма – и раннего, и более позднего, а также его эстетики (концепции И. Тэна, теоретической программы Э. Золя и т.д.). Во втором значении позитивизм и литературный натурализм созвучны друг другу как порождения этого позитивистского мировоззрения в разных сферах духовной культуры.

Другая ситуация - с отношениями между импрессионизмом как художественным течением и современной ему «философией жизни». Связи между ними с очевидностью не просматриваются, но эти явления могут быть имплицитно соотнесены в рамках единого целого европейской культуры по-

⁹ Конт О. Дух позитивной философии. – С. 19.

¹⁰ История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. - Т.3. - М., 1967. – С. 730.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |

следней трети XIX – начала XX вв., культуры дионисийской, порожденной кризисом рационализма.

Импрессионизм, как известно, предстал в различных ипостасях – изобразительной (К.Моне, Э.Мане, К.Писсаро, Э.Дега, О.Ренуар), литературной (П.Верлен, А.Рембо, С.Малларме), музыкальной (К.Дебюсси, М.Равель). Все они достаточно хорошо изучены (Л. Андреев, К. Богемская, Л.Вентури, М. Герман, Д.Ревалд, О.Рейтесверд, А.Чегодаев, С. Яроцинский и др.)¹¹, при этом общепризнанно, что литературный импрессионизм смыкается с символизмом. Соотнесенность «философии жизни» (Ф.Ницше, А.Бергсон, В.Дильтей, Г.Зиммель, О.Шпенглер) и литературного символизма более привычна и даже традиционна в науке, поскольку символистская эстетика предложила уже развернутые экспликации нового художественного мышления (начиная с выступлений Ж.Мореаса и П.Верлена в 80-е годы), которые были связаны с углублением миропонимания и созвучны философской рефлексии эпохи. Таким образом, с «философией жизни», как правило, соотносится только одна из ипостасей импрессионизма, причем не самая репрезентативная. По справедливому замечанию В.М.Толмачева, «...импрессионистическая манера, спроецированная на литературные произведения, теряет свою отчетливость»¹². Но что общего может быть между живописными полотнами Э. Мане, К. Моне,

О. Ренуара и философскими сочинениями Ф. Ницше, Г. Зиммеля, О. Шпенглера?

Как известно, наиболее последовательно и ярко импрессионизм явил себя именно в живописи. Представление о нем начинается с того радостного всплеска красок, который поразил европейскую публику на знаменитых парижских выставках 1874-1886 гг., когда и произошло терминологическое оформление нового течения и сложились основные модели его рецепции. Эта самая ранняя и яркая модификация импрессионизма (импрессионизм в «чистом виде»), на первый взгляд, достаточно удалена от формирующихся философских концепций своего времени. Здесь соотнесенность художественных явлений с современной философией еще менее очевидна, чем, например, в эпоху романтизма, когда кристаллизация романтической эстетики происходила на основе постоянных апелляций к философским идеям Шеллинга и Фихте.

Художники-импрессионисты, далекие от философии (и философствования), актуализировали моменты интуитивного, непосредственного восприятия мира. Поразив свежестью и новизной своих художественных открытий, они не тяготели к их рациональному осмыслению. Эстетика импрессионизма была во многом реконструирована современной ему критикой, затем философией и наукой. В этом отторжении импрессионистов от теоретизирования, рефлексии по поводу своего творчества довольно ярко проступила духовная ситуация кризисной эпохи.

Не предложив развернутых программных заявлений, импрессионизм объективно отразил рождение нового мироощущения («мирочувствования», по Шпенглеру). Речь идет именно о мироощущении, которое было первым импульсом к формированию нового миропонимания, предшествовало новому мировоззрению. Искусство, чутко уловив изменения в духовном состоянии Европы во второй половине XIX столетия и отреагировав на них образными новациями, предвосхитило их

¹¹ См.: Андреев Л.Г. Импрессионизм. М., 1980; Богемская К.Г. Клод Моне. М., 1980; Вентури Л. От Мане до Лотрека. М., 1956; Герман М.Ю. Импрессионисты. Судьбы, искусство, время. М., 2004; Ревалд Д. История импрессионизма. М., 1984; Рейтесвердт О. Импрессионисты перед публикой и критикой; М., 1974. Чегодаев А.Д. Импрессионисты. М., 1971; Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1972 и др.

¹² Толмачев В.М. Типология символизма // Зарубежная литература конца XIX – начала XX века. Учебное пособие для студентов вузов. - М., 2003. - С. 109-137. - С. 125.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |

философское осмысление. Образ, как всегда, опережал понятие.

Импрессионизм начинается с сомнения в рационально завершенной картине мира объективных вещей, когда «разрушаются чары их материальных границ» (О.Шпенглер). Для художественного воссоздания нового образа мира - иррационального, изменчивого, с вечно ускользающей тайной бытия,- вырабатывается известная импрессионистическая манера отражения (предполагающая легкость, фрагментарность образов, размытость их очертаний, подвижность и тонкую нюансировку состояний внешнего мира и настроений человека), которая становится инвариантным признаком всех модификаций импрессионизма - живописной, литературной, музыкальной.

Импрессионизм снимает прямолинейную объективность и тяжеловесную материальность реализма и натурализма, преодолевает диктат природы, категорическую зависимость искусства от нее. Поэтическое слово, звук, цвет обретают статус самоценных миротворящих феноменов. Схватывая зыбкие, неустойчивые лики меняющейся жизни, искусство соперничает с ней в способности эмоционально-чувственного воздействия на человека, то есть способности производить впечатление самодостаточного бытия.

Живописный импрессионизм, разрушив веру в устойчивость и завершенность материальных форм жизни, истончив до предела ее внешний слой и показав его хрупкость, не ставил задачу проникнуть сквозь него к ее глубинным смыслам. Он ограничился первым впечатлением, предложив новый ракурс видения и отражения жизни. На полотнах художников нет ее завершенного образа, только остро ощущается ее дыхание, ее трепетное присутствие. Характерная для импрессионистов незавершенность, фрагментарность письма предопределяется (или дополняется) незавершенностью, неразработанностью художественной концепции.

Мирообраз, только намеченный художниками-импрессионистами, получит развитие в культуре эпохи и несколько позднее будет отрефлектирован «философией жизни». Переходным звеном между ранним живописным импрессионизмом и новой философией окажется импрессионизм литературный, который, перетекая в символизм, уже программно провозгласит прорыв сквозь верхнюю оболочку жизни к ее смутным тайным глубинам. Но осуществить это окажется возможным только на основе ее импрессионистической дематериализации, истончения ее внешнего слоя, которое продолжится и в поэзии (см. П.Верлен: «Почти бесплотность предпочти всему, что слишком плоть и тело»¹³). В литературе последней трети XIX-начала XX вв. широко представлены импрессионистические по своей манере, легкие, фрагментарные зарисовки меняющихся состояний природы и души. Наряду со словесным живописанием в этих картинах используются фонетические и музыкальные эффекты, магия звука, ритма, и интонации. Материальные формы мира обретают в них хрупкость, неустойчивость, текучесть, как «пески на отмелях прибрежных» (А.Ренье). И могут подвергаться *символизации*. Так, плывущая по реке Офелия А.Рембо – не просто изящная зарисовка, здесь образ-картина перерастает в эстетствующий символ гибнущей в современном мире красоты.

Таким образом, импрессионистическое видение и отражение оказывается не просто частным аспектом символизма, но той почвой, на которой выстраивается его художественная модель мира. *Мирообраз* в символизме становится стереоскопическим, сквозь прозрачный внешний слой просвечивают, мерцают тайные глубинные смыслы. Перетекание импрессионизма в символизм, их взаимопроникновение в рамках культуры последних десятилетий XIX-начала XX вв. связано с посте-

¹³ Французские стихи в переводах русских поэтов XIX-XX вв. - 2-е изд. - М., 1973. – С. 487.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |

пенным развитием нового миропонимания, процессом миромоделирования, проходящим несколько этапов. В этом плане импрессионизм интересен не только тем, что художественно запечатлел нюансы, оттенки, полутона в проявлениях жизни, но и тем, что сам объективно отразил в своей эволюции нюансы, грани, микроэтапы процесса становления новой картины мира в европейском сознании.

Рассматриваемая эпоха вообще оказывается благоприятной для синтеза различных художественных языков. Так, очевидно размывание границ между разными ипостасями импрессионизма: живопись и поэзия музыкальны, интонационно насыщены, литература же и музыка живописуют, имитируя визуальные образы. Возможен также синтез между художественным мышлением и мышлением философским. Та концепция мира, которую предлагает «философия жизни», близка концепции художественной, образному мировидению. Новое философское понятие жизни как интуитивно постигаемой целостной реальности, творческой, развивающейся стихии органично перетекает в образ, континуально схватывающий эту целостность.

В своем развитии и творческом осуществлении жизнь подчас прорывается в дионисийском неистовстве, разрушая и сметая откристаллизованные формы культуры. Эти сковывающие формы, по выражению Георга Зиммеля, «только леса для творческой стихии жизни и для ее набегающих потоков»¹⁴. Противопоставляя философское осмысление мира рациональному научному дискурсу, актуализируя интуитивные прозрения и художественный символ как форму познания, философия сближается с искусством. Это сближение проявляется даже в стиле и жанре философских повествований (например, эссеистическая форма произведений Ф.Ницше «Утренняя заря», «Веселая наука»,

«По ту сторону добра и зла», его поэтические опыты, обращение к мифу, легенде). Представление о продуктивности образного постижения мира опирается на идею «прафеномена», или первообраза, реализующего себя в любой живой структуре. Художественное творчество помогает приблизиться к прадуше, лежащей в основе каждой культуры.

«Философия жизни» сама обращает внимание на свое созвучие современному искусству. К нему апеллирует в своих размышлениях Ницше и Шпенглер. Ф.Ницше, осмысляя музыку Вагнера, видит в ней возвращение к пракультурной, первозданной, творчески необузданной стихии, разрушающей все сложившиеся нормы музыкальной гармонии. Эта продуктивность хаоса, обновляющей творческой мощи проявлялась в древних дионисиях, стоящих у истоков античной трагедии. То же дионисийское, иррациональное начало с неизбежностью рока все больше прорывается в современной Ницше культуре.

Освальд Шпенглер проецирует то, что говорил Ницше о Вагнере, на живопись Эдуарда Мане. В творчестве обоих создается мир, противоположный греческой пластике, лишенный четкой оформленности: «Все тонет в бестелесной бесконечности»¹⁵. Мане и Вагнер в своих произведениях растворяют последние «остатки телесности» - рисунок и мелодию. В художественной манере Э.Мане и близких ему живописцев Шпенглер видит не реализацию одной лишь линии в искусстве, не отдельное течение, но отражение общих тенденций в развитии европейской культуры, клонящейся к своему закату («скрытый александризм»). Импрессионизму философ придает универсальное для своей эпохи значение: «Импрессионизм есть широкое выражение определенного мироощущения, и этим объясняется тот факт, что им проникнута вся физиогномика нашей поздней культу-

¹⁴ Зиммель Г. Конфликт современной культуры // Культурология. XX век: Антология. - М., 1996. - С. 378-398. - С. 378.

¹⁵ Шпенглер О. Закат Европы. - Новосибирск, 1993. - С. 383.



Елена Вячеславовна БАРНАШОВА / Elena BARNASHOVA

| Философские и художественные системы в пространстве культуры XIX века: к проблеме взаимосвязей / Philosophical and artistic systems in the 19th century culture: to the problem of interrelations |

ры»¹⁶. Шпенглер выделяет импрессионистическую *математику*, импрессионистические *физику*, *этику*, *трагику*, *логику* – все науки, которые, опираясь на современное *мирочувствование*, выходят за рамки конкретно ограниченного, способны повести от малого видимого к бесконечному воображаемому. Так, изощренный в своих открытиях художественный импрессионизм умеет «при помощи трех штрихов и пятен» создать картину, воспроизведя «в воображении действительность мирового пространства посредством крайне легкого, бестелесного намека на нечто видимое»¹⁷.

Таким образом, выстраивается линия от импрессионизма XIX века к «философии жизни» – линия постепенного построения нового образа мира, в котором совмещены мирочувствование и миропонимание. Импрессионизм и «философия жизни» отражают разные этапы одного процесса – формирования нового мировоззрения, характерного для культуры рубежа веков, постепенную кристаллизацию его ведущих концептов. Именно вовлеченность в этот процесс делает их созвучными друг другу.

¹⁶ Шпенглер О. Закат Европы. - Новосибирск, 1993. - С. 373.

¹⁷ Там же, с. 373-374.

