

К. Н. САВЕЛЬЕВ

**Новые подходы
в осмыслении
понятия
«декаданс»**

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 не 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, культурологи рассматривают понятие «декаданс» 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 обществе и 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 он толкуется — «духовное или культурное разложение» («*moral or cultural decline*»), второе значение — это «аморальное поведение» («*immoral behaviour*»)¹.

Что же касается отечественных энциклопедических источников, то и здесь мы не встретим какого-либо единства. Так, в словаре Брокгауза и Ефрона отсутствует слово «декаданс», но зато представлено «декадентство», которое рассматривается как «особое литературное направление со вто-

рой половины XIX века»². В словаре «Культура и культурология», который был издан относительно

недавно, по сути, воспроизводятся дефиниции декаданса, которые были характерны для советского литературоведения полувековой давности. Составителю и редактору этого словаря А. И. Кравченко декаданс видится как «общее обозначение кризисных, упадочных явлений в философии, эстетике, искусстве и литературе конца XIX – начала XX века, характеризующихся оппозицией к общепринятой «мещанской» морали, культом красоты как самодовлеющей ценности, сопровождающимися нередко эстетизацией греха и порока, амбивалентными переживаниями отвращения к жизни и утонченного наслаждения ею и т. д.»³.

В. М. Толмачев в наиболее авторитетной на сегодняшний день литературной энциклопедии терминов и понятий определил декаданс как «суммарное наименование явлений западной и русской культуры XIX–XX вв., для которых свойственна мифологизация «конца века» (фр. *fin de siècle*) как эпохи глобального кризиса, переоценки ценностей, расставаний и ожиданий»⁴.

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. Эта категория ускользает от однозначных определений, изначально в ее природе заложен отказ от априорности и заданности.

Если все же попытаться отойти от устоявшихся стереотипов в отношении декаданса, в первую очередь присущих отечественной исследовательской традиции, и попы-

таться беспристрастно взглянуть на суть проблемы, то, по нашему мнению, декаданс это не кризис искусства, как многие пытались это представить, а искусство, отражающее кризисное состояние, в котором находится общество. Это особая модель художественного мира, некий сложный комплекс умонастроений, весьма разнородный, но не лишенный внутреннего единства. Прибегая к терминологии В. М. Толмачева, это скорее «символ переходности, воплощенной амбивалентности, парадоксальности культуры, разрывающейся между прошлым («конец») и будущим («начало»)»⁵.

Перефразируя слова У. Эко, говорившего о том, что «каждая эпоха знает свой постмодернизм», можно предположить с такой же долей уверенности, что каждая эпоха знает и свой декаданс. Декаданс — это понятие универсальное, в какой-то момент любое общество, а вместе с ним и культура заболевают болезнью пресыщения. Его нельзя однозначно свести к определенному году или десятилетию, в известном смысле, любой феномен, проявленный во времени, начиная с «золотого века», несет на себе печать упадка. И, тем не менее, пики декаданса, как правило, приходится на переходные периоды, когда одно столетие заканчивается и начинается новое.

Что входит в понятие переходный период? На наш взгляд, довольно убедительно на этот вопрос ответил В. А. Луков, который полагает, что переходные периоды отличает «необычайная пестрота культурных явлений, быстрые изменения «географии культуры», многообразие направлений развития без видимого предпочтения какого-либо одного из них, известная открытость границ художественных систем, экспериментирование, приводящее к рождению новых культурных явлений, возникновение пред- и постсистем, отличающихся от основных систем высокой степенью неопределенности и фрагментарности. Переходность — главное отличительное качество таких периодов. Причем лишь последующее развитие культуры позволяет ответить на вопрос, в каком на-

правлении произошел переход, внутри же периода он ощущается как некая неясность, повышенная изменчивость, заметная аморфность большого числа явлений»⁶.

Соответственно именно переходные периоды являют собой благодатную почву для декадентских настроений, которые, проникнув в общественную, философскую научную и религиозную мысль, способствуют переоценке устоявшихся ценностей. Потребность в декадансе человечество начинает испытывать в момент неопределенности, неуверенности, как правило, когда одна историческая эпоха исчерпала свои возможности, а другая еще не зародилась, или, говоря словами Бердяева, когда «старое, гнилое, живое еще не разрушено до конца, а новое, живое, правдивое еще не создано»⁷. Именно в это время возникает недоверие к общепризнанным ценностям, когда человек начинает осознавать себя свободным от прокрустова ложа догм и религий, социальных структур, от наивного деления на белое и черное, словом, от всего того, что «потеряло душу и сделалось безжизненной схемой»⁸.

Когда заходит речь о декадансе, то принято говорить о его «метаисторическом» характере, когда составляющие декаданса наглядно проявляются в различных культурно-исторических эпохах: в эллинистическом периоде греческой культуры, и на закате Римской империи, и в мировосприятии барокко. Русский публицист М. Меньшиков еще в самом начале XX века отмечал, что декадентство — «явление вечное», и хотя «оно только сейчас бросается в глаза, — на самом деле встречалось во все времена и во всех сферах духа». По его мнению, зачатки декадентства можно наблюдать в примитивизме первобытного искусства, в рисунках детей и дикарей, там, где проступает «наивность первоначального ощущения, непереработанность нервного материала», когда «сырая природа целиком в сырое восприятие, краски и тени ложатся кляксами, в которых уставшая или слишком слабая душа не хочет разобратся». Отсюда декадентство в его представлении — это «когда дух снимает

с себя тонкую одежду сознания и остается голый, не защищенный от материи, от грубых ее раздражений»⁹.

Волна декаданса в последние десятилетия XIX века прокатилась практически по всем европейским странам, включая Россию и Англию. Явления, показательные для декаданса, начали возникать во Франции со второй половины 1860-х годов, в Англии, в Германии и в России — в 1890-е. В каждой стране они, разумеется, имели свои особенности, но так или иначе были связаны с широко распространенным сомнением в концепции личности, получившей всестороннее обоснование еще в эпоху Просвещения: «В течение без малого четырех столетий европейское художественное сознание оставалось в рамках ренессансной системы, представлявшей собой рационализацию и универсализацию — антропоцентрической — точки зрения на мир. Однако убеждение, что создаваемая таким способом картина мира и есть реальность, постепенно слабело и в конце концов было подорвано окончательно. Все традиционные искусства вступили в стадию коренной перестройки своих образных структур»¹⁰.

Широкая география распространения декаданса обусловлена растерянностью перед глобальными изменениями в существующем мире, когда резко менялось мировосприятие человека, а общественные институты не в состоянии были объяснить происходящие перемены. Это было странное время, пишет З. Г. Минц, Европа находилась в ожидании своего конца: «Ощущение упадка и неизбежности крушения сочеталось с утонченностью вкуса, с обостренным чувством прекрасного. Современники называли это время «прекрасной эпохой», но и одновременно сравнивали его с периодом упадка Римской империи»¹¹. После рационалистического XIX века наметилась тяга ко всему мистическому и иррациональному, к тому, что не поддается строгому логическому объяснению.

Утверждение декадентских настроений в Европе хронологически совпало с таким понятием в истории мировой культуры, как рубеж веков, который всегда воспринимался

как особый период, концентрирующий в себе успехи и поражения, достижения и просчеты, старое и новое. Этот особый этап в социокультурной ситуации явился переломным моментом в истории европейского искусства, когда все отчетливее дает о себе знать ощущение исчерпанности старых художественных форм, когда ставится под сомнение традиционное понимание прекрасного, когда начинают колебаться основы художественного мироощущения. Именно на рубеже веков возникают различные учения (религиозные, философские, эстетические), пронизанные эсхатологизмом и отрицанием самого общества. Иначе говоря, декаданс актуализировал кризис в масштабе не только века, но и, по меньшей мере, Нового времени.

Безусловно, можно говорить о том, что изначально в основе декадентского мировидения лежит чувство отрицания, ниспровержения, желание пересмотреть устоявшиеся ценности — как раз все то, за что критика не раз упрекала декадентов. И все же в этом разрушительном акте не стоит видеть бунт только как самоцель, как «бунт ради бунта». Действительно, мы можем наблюдать, как на пути к оригинальности приверженцы нового искусства доходили до крайности, до скандала, до эпатажа в своем стремлении противостоять филистерской этике, мракобесному благоразумию, машинизации и рационализации жизни. Но необходимо помнить и том, что каждая фигура декаданса отмечена уникальным характером, каждая несет печать своей судьбы, пусть даже не отмеченной выдающимися событиями.

Декадансу присуще утонченно-чувственное восприятие мира, и, вследствие этого утончения, приверженцы искусства декаданса болезненно ощущали трагизм человеческого существования в современном мире. Все это позволило Г. Косикову даже ввести такое понятие, как «декадентская душа», представляющее собой «один из «изводов» той — сентименталистской и романтической — «прекрасной души», которая была хорошо известна уже столетием раньше». Но в отличие от своих предшественников де-

каденты безвозвратно утратили главное достоинство «прекрасной души» XVIII века — поддерживавшую ее веру в то, что «бог непосредственно присутствует в ее душе и сердце». И, как следствие, заключает Косиков, это «горделивое самолюбование, тайное восхищение даже собственными недостатками, столь свойственное, к примеру, Руссо, у декадентов уступили место совершенно безрадостному нарциссизму и самомучительству «несчастливого сознания», усомнившегося уже и в том, что оно является носителем идеального начала в мире, и оттого находящегося на грани отворачивания к самому себе»¹².

Декаданс предложил новый подход к жизни всем тем, кто в силу своего видения мира всецело стремился уйти от философии толпы. Его искусство никогда не стремилось подчинить себе массы, оно было уделом избранных. Это был, как правило, узкий круг маргиналов со своим образом жизни, нередко вызывающим, божественным взглядом на искусство и окружающий мир.

Отсюда еще одна составляющая декаданса — это его элитарность, когда идеал свободного духа сочетался с аристократическим презрением к обывательскому миру. Тем же, кто приобщился к искусству избранных, была предложена дорога спасения от невыносимого чувства погружения в массу. Но путь этот был усеян шипами, вступившего на него нередко ожидала судьба «проклятого поэта».

Поиск новизны любой ценой становится определяющим для той части интеллектуальной элиты, которая стремилась отрешиться от «мертвого груза культуры», сбросить с себя ее окаменевшие ценности, все забыть, стать «голым человеком на голой земле»¹³. Наиболее емко определил это ощущение М. Гершензон в переписке с Вяч. Ивановым: «В последнее время мне тягостны, как досадное бремя, как слишком тяжелая, как слишком душная одежда, все умственные достояния человечества, все накопленное веками и закрепленное богатством постижений, знаний и ценностей ... Мне ка-

жется: какое бы счастье кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии, и выйти на берег нагим, как первый человек, нагим, легким и радостным»¹⁴. Думается, что под этими словами М. Гершензона могли подписаться и многочисленные приверженцы декаданса.

Но в то же время декаданс утверждает не только разрыв с предшествующей культурой, когда утрачивается историческая «память», и на ее место воцаряется «забвение», несущее в себе «усталость и перерыв движения, упадок и возврат в состояние относительной косности»¹⁵, он же способствует «наведению мостов» к неизвестному будущему. Отрицая старое, декаданс открыл дорогу поиску нового, позволил сместить мироощущенческие акценты. Экспериментальность в жизни, в искусстве становится новой чертой декадентской эпохи. Ставят жизненные эксперименты над собой как сами авторы (Ш. Бодлер, А. Рембо, О. Уайльд, Э. Даусон), так и литературные герои (Дориан Грей, Дез Эссент). Это стремление к новизне, к новым ощущениям, желание постичь то, что находится за пределами человеческого сознания, нередко заканчивается печальными результатами для самих экспериментаторов.

Декадентское мироощущение проникло в самые различные виды творческого самовыражения: в первую очередь, это словесность — проза (Ж.-К. Гюисманс, Г. Д'Аннунцио, Дж. Мур), поэзия (А. Саймонс, Э. Даусон, Л. Джонсон), новый театр (О. Уайльд) и новая философия (Г. Ницше). Декадентские мотивы уловимы и в других видах искусства: изобразительное и декоративное, книжные иллюстрации, графический дизайн, музыка.

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 за-

числялись и разочаровавшиеся реалисты, и представители «чистого искусства», и, наконец, художники новых направлений (символисты, экспрессионисты и др.). 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 безобразия, даже аморализм, даже сатанизм...»¹⁶.

В связи с этим имеет смысл разграничить и идентифицировать такие, на первый взгляд, родственные декадансу понятия, как «символизм», «авангардизм», «модернизм», нередко обозначавшие сходные явления. Подмена этих понятий на рубеже XIX–XX вв., множественность литературных обозначений, в конечном итоге, привело к тому, что декаданс, утрачивая свою целостность, попросту растворялся в многочисленном хоре суждений.

Наиболее часто декаданс отождествляли с символизмом, причем это делалось не только в России (вспомним суждение А. Белого, считавшего в пору своей юности, что «декадентство синоним символизма»), но и в самой Франции, в которой порой одних и тех же авторов причисляли то к декадентам, то к лагерю символистов. Объясняется это тем, что «символизм, оказавшийся и идеей, и философией, и стилем, и, в конце концов, целой культурной эпохой, «захватил» многие явления, находящиеся в близком и отдаленном от него радиусе»¹⁷. Эта путаница проистекала еще из-за того, что значительная часть европейских символистов, среди которых можно выделить и так называемых «старших символистов» в России, прошли через увлечение декадентскими умонастроениями. С другой стороны, символисты, стремясь в своих творческих порывах «довоплотить мир», на практике, в своих грезах и приятных мечтаниях об экзотических эпохах и заморских странах, нередко отрывались

от него, значительным образом приближаясь к декадентской эстетике.

Декаданс и символизм это два полюса, обладающих как силой взаимного притяжения, так и отталкивания, по мнению Г. К. Косикова, были вхожены из одного источника, они в равной степени переживали «чувство неудовлетворенности миром, мучались ощущением того, что перед ними — превратная реальность, что подлинностью обладает какая-то другая действительность»¹⁸. Следующей точкой соприкосновения между декадентами и символистами служит «акцент на интуиции (а не на разуме) как подлинном источнике поэзии, равно как и представление о существовании особого, аффективного (символисты скажут: «суггестивного») языка поэзии, отличного как от рационально-логического языка науки, так и от языка повседневного общения»¹⁹. О том, что декаданс и символизм безусловно связаны друг с другом, пишет и В. А. Крюкова, но связаны они, по ее мнению, «не как направления преемники, а как определенная социально-духовная среда и ее отражение в художественном творчестве»²⁰.

Демаркационную линию между декадансом и символизмом пытался провести в свое время еще А. Белый, говоря о том, что символисты — это те, кто «разлагаясь в условиях старой культуры вместе со всею культурою, сияются преодолеть в себе упадок, его осознав, и, выходя из него, обновляются; в «декаденте» его упадок есть конечное разложение; в «символисте» декадентизм — только стадия; так что мы полагали: есть декаденты, есть «декаденты и символисты» (т. е. в ком упадок борется с возрождением), есть «символисты», но не декаденты; и такими мы волили сделать себя»²¹.

Достаточно убедительно, на наш взгляд, пыталась разграничить два этих понятия Н. В. Тишунина, говоря о том, что «декаданс», или «декадентство», — это не литературное направление, а определенное умонастроение, связанное с ощущением упадка жизненных сил, усталости, изнеможения, бессилия, безволия. При этом в декадент-

ской литературе подобное настроение эстетизируется, т. е. происходит своеобразное любование своей обреченностью, превращение настроения в некое подобие литературной игры. В декадентстве есть известная доля «ненастоящности», поэты, своеобразного литературного актерства. Символизм же — это специфический способ художественного философствования, а сама философия, воплощенная в искусстве символизма, явилась следствием трагического сознания эпохи»²².

Но все же не стоит забывать и тот факт, что символизм, в отличие от декаданса, — это прежде все литературное направление, которое в своем стремлении символизировать мир имеет дело с конкретными образами-символами. И, следовательно, подменить одно понятие другим в этих условиях вряд ли представляется возможным.

Что же касается авангардизма, то, в отличие от аполитичного в целом декаданса, он открыто заявил о «социальной ангажированности творчества» (А. М. Зверев) и часто был связан с левыми, часто даже революционными идеями. К тому же следует признать, что авангардистские течения оформились гораздо позже декадентских, и их доминирование в литературе и искусстве приходится на первые десятилетия XX века, на то время, когда идеи, образы декадентской культуры, утратив налет элитарности, постепенно уже израсходовали свой творческий потенциал.

И, наконец, термин модернизм, по мнению З. Г. Минц, необходимо использовать в наиболее общем смысле как родовое понятие для всех нереалистических направлений искусства конца XIX–XX в. Модернизм по сравнению с декадансом предстал более монолитным явлением с четко выстроенной системой философско-художественных постулатов, наличием определенных догм.

Подводя итог, следует отметить, что декаданс, являясь показателем духовной атмосферы переходных периодов, не только утвердил свое представление о творческих приоритетах, но и сделал попытку перестроить всю цепь традиции и заново провел чер-

ту, отделяющую «современное» искусство от наследия прошлого. Он стал своего катализатором, трагической констатацией об истощенности доставшейся ему в наследство традиции и соответственно поиском такого языка творчества, который бы решал задачи, органически диктуемые собственной природой.

¹ The Compact Edition of the Oxford English Dictionary. Vol. I Oxford: University Press, 1987. P. 658.

² Малый энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона : в 4 т. М., 1997. Т. 2. С. 1475.

³ Культура и культурология : словарь / сост. и ред. А. И. Кравченко. М., 2003. С. 286.

⁴ Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. Николюкина. М., 2001. С. 203.

⁵ 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.

⁶ Луков Вл. А. Эдмон Ростан. Самара, 2003. С. 7–8.

⁷ Бердяев Н. А. О «Литературном распаде» // Бердяев Н. А. Духовный кризис интеллигенции : сб. статей. М., 1998. С. 142.

⁸ Бальмонт К. Д. Декадентство и символизм // Литературные манифесты. М., 2001. С. 55–56.

⁹ Меньшиков М. О. Выше свободы : Статьи о России. М., 1998.

¹⁰ Божович В. И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века. М., 1987. С. 4.

¹¹ Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С. 346–347.

¹² Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993. С. 29.

¹³ Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. С. 173.

¹⁴ Иванов Вяч. и Гершензон М. О. Переписка из двух углов. Пг., 1921. С. 11.

¹⁵ Там же. С. 29.

¹⁶ Минц З. Г. Поэтика русского символизма. С. 349.

¹⁷ Ковалева О. В. Уайльд и стиль модерн. М., 2002. С. 12.

¹⁸ Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон. С. 31-32.

¹⁹ Там же. С. 30.

²⁰ Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994. С. 12.

²¹ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 128.

²² Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и русская литература последней трети XIX – начала XX века : (Драма, поэзия, проза). СПб., 1994. С. 64.