

Попов Денис Александрович

ЭМИЛЬ ЗОЛЯ КАК ОСНОВАТЕЛЬ НАУЧНО ОРИЕНТИРОВАННОГО ИСКУССТВА

В статье рассматривается влияние творчества Эмиля Золя на искусство XX века. Автор считает, что значение Золя не ограничивается созданием натурализма как художественного течения. Более важными являются идеи Золя об ориентации искусства на достижения науки, воспринятые социалистическим реализмом, беспредметным авангардом, сюрреализмом. Полемизируя с натурализмом, эти художественные течения сохраняли его ориентацию на науку, следовательно, Золя может считаться их родоначальником и предшественником.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/11-3/35.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 11 (61): в 3-х ч. Ч. III. С. 130-132. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/11-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.036.1:929

Искусствоведение

В статье рассматривается влияние творчества Эмиля Золя на искусство XX века. Автор считает, что значение Золя не ограничивается созданием натурализма как художественного течения. Более важными являются идеи Золя об ориентации искусства на достижения науки, воспринятые социалистическим реализмом, беспредметным авангардом, сюрреализмом. Полемизируя с натурализмом, эти художественные течения сохраняли его ориентацию на науку, следовательно, Золя может считаться их родоначальником и предшественником.

Ключевые слова и фразы: натурализм; Эмиль Золя; наука; искусство XX века; художественные течения XX века.

Попов Денис Александрович, к. филос. н., доцент

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

pvden@yandex.ru

ЭМИЛЬ ЗОЛЯ КАК ОСНОВАТЕЛЬ НАУЧНО ОРИЕНТИРОВАННОГО ИСКУССТВА[©]

В истории искусства XIX века Золя остался прежде всего как основатель натурализма – художественного течения, ориентированного на максимально точное воспроизведение действительности и трактовавшего сущность человека в духе модных тогда биологических теорий. При этом сам натурализм представляется в настоящее время скорее теоретической программой, чем реальным движением, и даже в произведениях самого Золя его принципы нашли лишь ограниченное воплощение. Уже ближайшие соратники остерегались употреблять термин натурализм для обозначения своего творчества, а за пределами Франции он или вообще не употреблялся, поскольку сходные явления в художественной жизни обозначались иными терминами (реализм, веризм), или в него вкладывался совершенно иной смысл. Строго закономерно, что натурализм «исчез» сразу же после смерти Золя, и в качестве натурализма художественная критика стала обозначать излишнюю фактографию или пристрастие к низменным подробностям.

В этой общепризнанной схеме развития искусства Золя занимает довольно скромное место. Вместе с тем представляется, что значение писателя на самом деле шире и его можно считать одним из родоначальников не только натурализма, но и всех многочисленных художественных течений XX века, так или иначе ориентированных на науку. В данной статье мы попробуем обосновать этот тезис.

Крупнейшим из «научно» ориентированных художественных движений в XX веке был социалистический реализм, опиравшийся на марксистскую теорию развития и общества и поддерживаемый в качестве официального искусства в Советском Союзе. Для марксистски ориентированных авторов всегда было характерно критическое отношение к творчеству Золя. Оно основано прежде всего на негативном высказывании о нем Ф. Энгельса, который заявил, что считает Бальзака «более крупным мастером реализма, чем всех Золя прошлого, настоящего и будущего» [11, с. 36], а подобное высказывание, естественно оказывалось непрекращаемым указанием для всех авторов, придерживающихся марксизма.

Негативное отношение к Золя со стороны Ф. Энгельса вызвано, по-видимому, его очевидным равнодушием к марксистским идеям, которые к концу XIX века уже получили широкое распространение и о которых Золя, безусловно, знал. Более того, в романе «Деньги» исповедующий марксизм Сигизмунд Буш выведен как «недалекий, путанный человек» [6, с. 52], что свидетельствует как минимум о критическом отношении Золя к марксизму. Поэтому Поль Лафарг, одним из первых попытавшийся оценить Золя с позиций марксизма, поставил ему в вину именно поверхностное «перелистывание» Маркса и неспособность оценить глубину марксистской теории [Там же, с. 51]. Играло свою роль и то, что в марксистских схемах вся послемарксовская культура, оказавшаяся невосприимчивой к марксизму, трактовалась как буржуазная и упадочническая, как следствие, попадал туда и Золя. Поэтому в отличие от Бальзака, которому посчастливилось жить раньше и пользоваться благосклонностью классиков, Золя постоянно находился под градом критических стрел.

Тем не менее не следует воспринимать это критическое отношение к Золя слишком серьезно. В 1960-1967 гг. в СССР вышло 26-томное собрание сочинений Эмиля Золя, свидетельствующее о том, что идеи Золя не воспринимались советской идеологией как враждебные, и, следовательно, могли быть представлены советскому читателю как перекликающиеся с марксистским мировоззрением и неопасные для него. Затем в 1969 году в серии «Жизнь замечательных людей» появилась его биография [9], представляющая собой даже некоторую канонизацию образа Золя, поскольку в данную серию включались лишь деятели, чья жизнь и творчество могли служить образцом для подражания юношеству.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что Золя пользовался скрытой благосклонностью практически всех марксистских авторов, писавших о нем, и критиковался только за отдельные недостатки, а в целом его творчество рассматривалось, скорее, благожелательно. В критических работах, посвященных ему, постоянно подчеркивается демократизм Золя, его сочувствие рабочему классу, антиклерикализм, оппозиционность по отношению к властям Второй империи и Третьей Республики. Дежурные упреки в натурализме

и непонимании марксизма сопровождалось вполне искренним признанием таланта даже у столь критично настроенного по отношению к Золя автора, как Г. Лукач [8], который признавал его значимость и считал, что его собственные критические оценки когда-нибудь будут заменены на более объективные.

Такая благосклонность к Золя объяснялась, по-видимому, не только названными причинами. В статьях о данном писателе постоянно подчеркивалась его реалистичность, стремление к объективной передаче действительности, которой, в свою очередь, гордился и социалистический реализм. Тем самым обнаруживалось глубинное единство целей, притом что первенство в формулировке данных целей оказывалось принадлежащим все-таки Золя. Хотя натурализм, как представлялось, не давал Золя правильно осмысливать реальность, но интуитивно на пути к истине он поднимался выше своих собственных идей. Поэтому необходимо было лишь отбросить ставшие «антинаучными» биологические теории Золя и заменить их правильной марксистской теорией, чтобы превратить искусство Золя в искусство социалистического реализма, остальные же установки натурализма (достоверность, верность фактам) оставались неизменными. Фактически Золя воспринимался как один из предшественников, на которых ориентировалась советская литература и искусство, а его творчество – как «живое, жгучее, поучительное, нужное народам наших дней» [1, с. 75].

Беспредметный авангард, или неизобразительное искусство, также обнаруживает эту скрытую перекличку с идеями Золя и даже зависимость от них при внешнем с ним противостоянии. На первый взгляд, он предстает перед нами как полный антипод натурализма, восстание против натуралистического стремления к максимальному жизнеподобию. Сам принцип отказа от изобразительности, казалось бы, есть радикальное отрицание искусства как наукоподобного исследования реальности.

Однако и здесь обнаруживаются скрытые зависимости. Историю беспредметного авангарда обычно отсчитывают с творчества позднего Сезанна, начавшего трактовать натуру посредством простейших геометрических форм [7, с. 488]. Но редко обращают внимание на тот факт, что Сезанн был другом детства и юности Золя, вместе с которым они вместе задумывали борьбу за «новое искусство», притом что в этом тандеме роль теоретика и генератора идей принадлежала именно Золя, а не Сезанну, не склонного к теоретизированию. Позднее их пути разошлись, но было бы по меньшей мере бесосновательно считать, что интеллектуальное воздействие Золя не оставило никаких следов в творчестве и личности позднего Сезанна.

Противоречие между Сезанном и Золя оказывается на поверхности – это отрицание в творчестве позднего Сезанна искусства как жизнеподобия, хотя в свой «импрессионистический» период Сезанн этот принцип вполне разделял. Но и поздний Сезанн сохранил на более глубоком уровне все ту же нацеленность на некую пропагандируемую Золя научность, только направленность этой научности оказалась другой. Реальность теперь не воспроизводится в искусстве, а исследуется с помощью аналитического подхода, разлагается на простейшие элементы с целью изучения их художественных возможностей. У Сезанна ценность пятна, тона, цветонасыщенности плана, ритм очертаний формы становятся самодовлеющими [5, с. 60], что напоминает распад реальности в произведениях Золя на отдельные бесстрастно фиксируемые детали. Эта вера в аналитический подход является очевидным развитием на новом этапе того влияния, которое оказывал на Сезанна Золя, внушавший ему идеи необходимости создания нового искусства, ориентированного на науку и ее методы. Теперь эта вера в «научное искусство» нашла иное воплощение, но в своих истоках осталась прежней верой в возможность заимствования из науки идей, способных обновить искусство.

Если мы вспомним, что принципы Сезанна нашли затем свое развитие в творчестве Пикассо, который, в свою очередь, превратился в признанного мэтра беспредметного авангарда, то следует признать, что вся беспредметная традиция в авангардном искусстве, с ее стремлением исследовать первичные художественные элементы и их возможности, оказывается косвенным образом обязанной своим возникновением идеям Эмиля Золя.

Еще одно авангардное движение, сюрреализм, внешне враждебное всякой реалистичности, обнаруживает довольно неожиданное отношение к основателю натурализма. Сюрреализм также утверждал себя в острой полемике с реалистическим искусством, притом что полемика эта велась с особой скандальностью. Это, на самом деле, не свидетельствует о какой-то особой бескомпромиссности сюрреалистов, просто, по мнению исследователей, в то время эпатаж был наиболее удачным способом громко заявить о себе и утвердиться в качестве заметного явления художественной жизни [4, с. 12].

Сюрреализм активно дискредитировал своих предшественников, в том числе и авторов, считавшихся наследниками Золя. Уже в первом манифесте сюрреализма А. Бретон заявил, что «реалистическая точка зрения, вдохновлявшаяся – от святого Фомы до Анатоля Франса – позитивизмом, представляется мне глубоко враждебной любому интеллектуальному и нравственному порыву» [3, с. 42], в дальнейшем сюрреалисты опускались даже до грубых оскорблений, характеризуя, к примеру, творчество А. Франса [10]. Однако во втором манифесте сюрреализма А. Бретон внезапно упоминает Золя в совершенно неожиданном контексте. Обрушиваясь на последователей Золя, он пишет, что «они размахивают перед нами ссылками на призрак Золя, – того самого Золя, которого они беспрерывно потрошат, так и не умея ничего путного из него извлечь» [2, с. 318]. Сам Золя, таким образом, неожиданно выводится из-под огня критики главного теоретика сюрреализма, обычно не жалевшего черных красок для своих оппонентов-реалистов. Что же такого «путного» могли бы извлечь сюрреалисты из Золя, чего не извлекли его последователи?

Можно предположить, что это тот самый научный подход к искусству, пропагандистом которого выступал Золя. Конечно, к 20-м гг. XX века ситуация радикально изменилась, как изменилась сама наука: устарели теории Золя, трансформировались принципы взаимодействия науки и искусства и даже представления

о том, что из обширного инструментария науки могло быть полезно искусству. Но само представление о некоей необходимости для искусства опираться на достижения науки осталось в неприкосновенности у нового поколения художников. Поэтому сюрреалисты действительно могли воспринимать в большей степени наследниками Золя себя, чем его прямых продолжателей. Их отличие от «реалистов» и «натуралистов» в том, что они творчески развили и переработали выдвинутые Золя идеи о необходимости научного искусства, а не остановились на представлениях, характерных для XIX века.

Это доказывается тем, что сюрреализм вовсе не являлся движением чисто иррациональным, как его иногда воспринимают. На протяжении всего периода своего существования он желал выглядеть «научно» и последовательно работал над своим научным имиджем. Об этом свидетельствуют и интерес сюрреалистов к наукам, хотя бы нетрадиционным, и самообоснование с помощью психоанализа как особого научного направления, и требование придерживаться строгих, обоснованных методик при создании художественных произведений. Некоторое время сюрреализм пытался даже вести нечто вроде специальных научных исследований бессознательного с помощью созданного Андре Бретоном Бюро научных исследований. И эта постоянная апелляция к научности удивительным образом перекликается с точно такими же ссылками на научность своего искусства у Эмиля Золя.

Таким образом, влияние Золя оказывается шире, чем влияние созданного им натурализма как художественной программы. Ориентация на биологическое понимание природы человека и социальных явлений, безусловно, устарела уже в начале XX века, как устарела и установка на жизнеподобие. Однако в натурализме было нечто, что надолго пережило сам натурализм: это понимание искусства как деятельности, следующей в своем развитии за развитием науки. Наука дает точный и исчерпывающий образ человека, объяснение его мотивов и характера, разрабатывает методы и создает инструменты для исследования реальности. Дело искусства – уметь использовать ее достижения для создания наглядных художественных образов. Поскольку развитие науки представляет собой смену одних теорий другими, как следствие, и сциентистски ориентированное искусство меняет свои предпочтения, следуя за марксизмом или психоанализом, используя аналитические методы или структурный подход. Но установка на научность остается неизменной, и здесь такое искусство точно следует заветам Золя: сверять свою деятельность с новейшими достижениями научной мысли. А потому Золя с полным основанием может считаться одним из родоначальников и предшественников многочисленных художественных течений первой половины XX века, ориентированных на достижения науки (от социалистического реализма до беспредметного авангарда), и значение его падает лишь с приходом эпохи постмодерна и исчезновения «научно» ориентированного искусства.

Список литературы

1. **Анисимов И. И.** Золя и наше время // Анисимов И. И. Французская классика со времён Рабле до Ромена Роллана. М.: Художественная литература, 1977. С. 50-75.
2. **Бретон А.** Второй манифест сюрреализма // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1994. С. 290-342.
3. **Бретон А.** Первый манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 40-73.
4. **Вирмо А., Вирмо О.** Мэтры мирового сюрреализма. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996. 278 с.
5. **Герман М. Ю.** Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2005. 480 с.
6. **Лафарг П.** «Деньги» Эмиля Золя // Литературное наследство. М.: Журнально-газетное объединение, 1932. Т. 2. С. 24-54.
7. **Линдсей Дж.** Поль Сезанн. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. 544 с.
8. **Лукач Г.** Творческая лаборатория Золя // Литературное обозрение. 1940. № 22. С. 49-57.
9. **Пузиков А. И.** Золя. М.: Молодая гвардия, 1969. 271 с.
10. **Труп:** памфлет // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1994. С. 80-83.
11. **Энгельс Ф.** Письмо к Маргарет Гаркнесс // Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений: в 50-ти т. М.: Изд-во политической литературы, 1965. Т. 37. С. 35-37.

EMILE ZOLA AS A FOUNDER OF SCIENTIFICALLY ORIENTED ART

Popov Denis Aleksandrovich, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Saratov State University named after N. G. Chernyshevsky
pvden@yandex.ru

The article examines the impact of the creative work of Emile Zola on XX-century art. The author believes that the significance of Zola doesn't restrict itself to the creation of naturalism as an artistic movement. Zola's ideas about art orientation on science achievements conceived by socialistic realism, non-figurative avante-garde, surrealism are more important. Having polemized with naturalism, these artistic movements kept its orientation on science; consequently, Zola may be considered as their founder and predecessor.

Key words and phrases: naturalism; Emile Zola; science; XX-century art; artistic movements of the XX century.