ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Pan-Art

2025. Том 5. Выпуск 2 | 2025. Volume 5. Issue 2

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть IV

Хренов Н. А.

Аннотация. Данная статья является продолжением публикаций: Хренов Н. А. Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть I // Pan-Art. 2024. Т. 4. Вып. 3; Хренов Н. А. Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть II // Pan-Art. 2024. Т. 4. Вып. 4; Хренов Н. А. Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть III // Pan-Art. 2025. Т. 5. Вып. 1. В этой части рассматривается переход от «истерической» к «неврастенической» фазе в истории эмоций. Большое внимание уделяется идеям Н. Васильева, М. Нордау. Рассматриваются такие явления, как вырождение, декаданс, духовный прогресс и духовный регресс, упадок искусства. Приводится биологическая интерпретация культурных процессов. В статье даются характеристики истерической и неврастенической фаз, определяется их связь с городским и сельским образом жизни. Поднимается вопрос исчезновения цивилизаций. Подробно рассмотрена проблема вырождения римской цивилизации, проводятся параллели между этим явлением и падением Российской империи. Также автор исследует вопрос отсутствия новых направлений и течений искусства в наше время. Рассматриваются процессы, происходящие в сфере театра, начиная с античности. Определяется влияние цирка на театр и кинематограф. Опираясь на исследование истории древних цивилизаций, автор предпринимает попытку выяснить причины и признаки вырождения культуры, а также найти ответ на вопрос, каким способом можно избежать регресса.

EN

Art at the turn of the 20th and 21st centuries in the context of recurring epochs: new sensitivity in the artistic sphere as a challenge. Part 4

N. A. Khrenov

Abstract. This article is a continuation of the publications: Хренов Н. А. Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть I // Pan-Art. 2024. Т. 4. Вып. 3; Хренов Н. А. Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть II // Pan-Art. 2024. Т. 4. Вып. 4; Хренов Н. А. Искусство рубежа XX-XXI веков в контексте повторяющихся эпох: новая чувствительность в художественной сфере как вызов. Часть III // Pan-Art. 2025. Т. 5. Вып. 1. This installment examines the transition from the “hysterical” to the “neurasthenic” phase in the history of emotions. Significant attention is given to the ideas of N. Vasiliev and M. Nordau. Phenomena such as degeneration, decadence, spiritual progress and regression, and the decline of art are considered. A biological interpretation of cultural processes is provided. The article characterizes the hysterical and neurasthenic phases, defining their connection to urban and rural lifestyles. The issue of the disappearance of civilizations is raised. The degeneration of Roman civilization is examined in detail, and parallels are drawn between this phenomenon and the fall of the Russian Empire. The author also investigates the absence of new artistic movements and trends in our time. The processes occurring in the realm of theater, starting with antiquity, are examined. The influence of the circus on theater and cinema is determined. Drawing on research into the history of ancient civilizations, the author attempts to ascertain the causes and signs of cultural degeneration, as well as to find an answer to the question of how to avoid regression.

Научная статья (original research article) | **https://doi.org/10.30853/pa20250041**

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

От «истерической» к «неврастенической» фазе в истории эмоций: к чему может привести отсутствие творческого ответа культуры на изменения чувствительности как на Вызов?

Вернемся снова к трактату Н. Васильева, пытающегося объяснить зафиксированные на рубеже XIX-XX веков такие проявления эмоциональной жизни, как истерия и неврастения. Так, Н. Васильев обращает внимание на потребность обитателей Рима во времена декаданса в усилении эмоциональных раздражителей, но, в том числе, и в европейском театре последних десятилетий XIX века. Но излагая свои идеи, он претендует на нечто большее, а именно, на заявленную им концепцию философии истории, а это, можно сказать, направление, интересовавшее, как мы уже успели отметить, и Шпенглера. В связи с этим Н. Васильев предпринимает экскурсы в другие и уже угаснувшие культуры, например, в античность, пытаясь там отыскать подтверждение своим гипотезам, а также он ставит вопрос о том, как зафиксированный им процесс будет развиваться в будущем. Иначе говоря, его интересует то, какая же новая фаза последует за неврастенической фазой и последует ли? У него получается, что наблюдаемые в настоящем процессы уже позволяют прогнозировать будущее. Оно получается неутешительным и беспокоящим, поскольку человечеству грозит биологическое вырождение, что, собственно, и означает антропологическую катастрофу. Ожидаемый прогресс сменяется регрессом.

По этому поводу Н. В. Васильев вступает в дискуссию с немецким врачом и психологом Вильгельмом Вундтом, который, в соответствии с идеями философов XVIII века верит в перманентный в истории духовный прогресс. В. Вундт исходил из того, что прогресс мысли и наук будет способствовать прогрессу. Такую оптимистическую точку зрения Н. Васильев не разделяет. «Такая страшно нервная жизнь, такое трепетание нервов, такая утонченность всех отправлений, которая разовьется в будущем человечестве – пишет Н. Васильев, – будет биологическим регрессом, ибо она ослабит организм» (1921, с. 130). Опираясь на исследование французского философа М. Гюйо «Иррелигиозность будущего» (1909), переведенное социологом В. Фриче и изданное в России в 1909 году, Н. Васильев подхватывает мысль этого философа и с ее помощью подводит к тому, к чему уже в наше время придет уже процитированный нами Э. Каннети. Согласно М. Гюйо (1909), иррелигиозность не является синонимом «нерелигиозности». Это промежуточная форма религиозности, обладающая разрушительной для религии силой. Эта сила связана с независимостью индивидуального сознания, что присуще тем культурам, в которых одним из самых значимых признаков является индивидуализм. Но какой бы смысл в это понятие не вкладывался, индивидуализация как комплекс европейской культуры основы религии подрывал, о чем уже свидетельствовали Реформация и протестантизм.

Как доказывал М. Гюйо (1909), с утратой веры современный человек потеряет и способность спокойного созерцания жизни. Иррелигиозность лишит человека надежды на будущую жизнь, послужит способом его включения в интенсивный ритм городской жизни, а также разбудит жажду острых и еще ему не известных земных наслаждений и разрушительных влечений, что приведет к увеличению душевнобольных и к возрастанию числа самоубийств, но в нашем случае – к усилению эмоциональных раздражителей. Вместо обещанного духовного прогресса возникнет исчерпанность творческого напряжения, т. е. произойдет упадок искусства. Ситуация с переутомленностью и перецивилизованностью людей, в особенности в среде интеллигенции, порождает художников нового типа, воспринимаемых массой как разрушителей традиционных ценностей. Но, несмотря на непонимание их творчества, они предстают первооткрывателями новой эпохи. Пожалуй, сочинение французского психиатра Макса Нордау (1894) является первой работой, в которой начали обсуждаться проблемы вырождения. Французский исследователь решительно выступал против распространяющегося в Европе декаданса, в том числе в искусстве. Это от М. Нордау идет обозначение декаданса как «дегенеративного искусства», которым потом воспользуются идеологи национал-социализма в Германии и предпримут решительное наступление против художественного авангарда. В качестве опасных художников, представляющих, по мнению М. Нордау, декаданс, он называет Ф. Ницше, Р. Вагнера, Г. Ибсена, О. Уайльда, С. Малларме, П. Верлен, М. Метерлинка, Э. Золя и даже Л. Толстого.

Называя произведения этих художников, М. Нордау (1894) ставит им медицинский диагноз. Оказывается, они представляют такие аномалии, как истерия и неврастения. Этим утверждением он обязан ранее появившейся книге Ломброзо «Гениальность и помешательство», в которой тот доказывал, что гений имеет и другую сторону – медицинскую, т. е. отклонение от нормального органического состояния, а значит, в процессах вырождения человечества и, в первую очередь, европейского человека среда художественной интеллигенции стоит в первых рядах. Касаясь фильма Феллини «Сладкая жизнь», мы показали, что это значит. Именно с этой среды и начинается вырождение во все более расширяющихся масштабах. Для общества это представляет опасность, поскольку гении, как и создаваемые ими шедевры, обладают мощной суггестивной силой, приводящей к тому, что аномалия начинает распространяться и в среде здоровых людей. Расшифровывая смысл вырождения, под ним М. Нордау (1894) понимает даже не физическое, а психологическое вырождение. О вырождении свидетельствовали такие психологические проявления, как легкая возбуждаемость, бессилие, уныние, пессимизм, отвращение к деятельности, склонность к мечтательности, мистицизм, неспособность сопротивляться навязчивым представлениям и влечениям, склонность к преступлению, к самоубийству, вообще к поведению, отклоняющемуся от нравственных норм. Короче говоря, все эти признаки предстают в образе, который Крафт-Эббинг назвал «психопатом».

М. Нордау (1894) доказывал, что процесс вырождения распространяется не только на преступников и анархистов, но и на художников. Они дают волю своим болезненным наклонностям не при помощи меча

и динамита, а при содействии пера и кисти. Его беспокоит то, что их произведения влияют на массы, но, в особенности, на молодежь, отличающуюся впечатлительностью, несдержанностью и увлекающуюся всем новым. При этом М. Нордау (1894) поворот в сторону «дегенеративного искусства» связывает с так называемым “fin de siècle”, выражающим новое умственное настроение. Преобладающей чертой этого настроения является чувство гибели, вымирания. Это страх перед надвигающимися сумерками, исчезновением небесных светил, закатом цивилизаций, т. е. перед тем, о чем говорит в своем фильме «Меланхолия» Л. Фон Триер. Это уже, как считает М. Нордау (1894), не меланхолия Фауста. Герой Гете был еще оптимистом. Предсмертный крик персонажа пьесы Г. Ибсена «Привидения» – «Солнца… солнца» как нельзя лучше характеризует новое настроение. М. Нордау дает такую развернутую характеристику этого настроения. Оно «заключается в отречении на практике от традиционной первичности, которая в теории еще вполне признается. В распутном человеке это настроение выражается разнузданностью инстинктов, в черством эгоисте – полным пренебрежением к ближнему и к его интересам, разрушением всех преград, которые сдерживают грубое корыстолюбие и жажду наслаждений; в скептике – беззастенчивым проявлением низменных стремлений и побудительных мотивов, которые до сих пор если не подавлялись, то лицемерно скрывались; в верующем – ослаблением веры, полным материализмом, в эстетике – отрицанием идеала в искусстве и бессилием производить впечатление старыми формами; во всех же людях вообще – несоответствием прежним порядкам, удовлетворяющим в течение целых тысячелетий требованиям логики, сдерживавшим преступные порывы и содействовавшим появлению прекрасных художественных произведений» (Нордау, 1894, с. 100).

Удивительно, как некогда осужденные в свое время идеи М. Нордау и, казалось бы, все опасения и страхи, возникшие в fin de siècle, преодоленные и забытые, в наше время вновь возрождаются. Оказывается, в этих «старых формах» и «прежних порядках» было много ценного и конструктивного для существования человечества. И вот уже К. Лоренц в связи с утратой современным человеком традиции, напоминая об угрожающем Апокалипсисе, говорит о нашем современнике следующее: «Отдельный человек, у которого выпали некоторые способы социального поведения и нарушена способность к сопровождающим их чувствам, вполне заслуживает нашего сострадания; это и в самом деле несчастный больной. Но само по себе выпадение – просто зло. Это не только отрицание и попятный ход творческого процесса, превратившие животное в человека, но нечто гораздо худшее, поистине жуткое. Неким загадочным путем при нарушении морального поведения очень часто не только пропадает все, что мы воспринимаем как хорошее и привычное, но и возникает активная враждебность к добру и порядочности» (2008, с. 50). Приводя это суждение современного биолога К. Лоренца, мы не только пытались отыскать рациональное зерно в том, о чем писал в свое время М. Нордау, который, ощутив проблему, не смог ее верно объяснить, но и задуматься о том, почему наша критика, когда она пытается передать смысл таких фильмов, как «Нелюбовь» А. Звягинцева и «Астенический синдром» К. Муратовой, до конца не договаривает, поскольку это требует объяснения уже на ином уровне.

В этой истории рефлексии по поводу декаданса самое интересное то, что Л. Толстой (1964), объявленный М. Нордау художником, представляющим декаданс, сам, подобно М. Нордау, громил выдающихся поэтов и писателей XIX века, например, Ш. Бодлера, П. Верлена, Ж. Пеладана, М. Метерлинка, С. Малларме, уподобляясь тем самым в своем отношении к искусству М. Нордау. Кроме обозначенных авторов Л. Толстой также называет и уже знакомого нам Гюисманса, представляющих живопись Беклина, Штука, Клингера и т. д., а также музыку Вагнера, Листа, Берлиоза, Брамса и Р. Штрауса.

Что касается Н. Васильева (1921), то у него получается, что не затронутых городской культурой народов на планете уже не осталось. Соприкосновение с городом не приобщенных к цивилизации лишь способствовало их исчезновению. Исключением из этой логики могут служить лишь сельские жители. Начав в XIX веке активное передвижение в города, они на какое-то время оказываются в культурном вакууме и нередко теряют нравственные устои. Касаясь обращающих на себя внимание медицинских явлений последнего времени и рассматривая при этом статистику, Н. Васильев приходит к выводу о том, с чем сталкивается на рубеже XIX-XX веков Запад, а вместе с ним и Россия. Например, с этим имели дело древние греки и римляне. Н. Васильев (1921), хотя он и обращается к биологической интерпретации культурных процессов, все же настаивает на историческом аспекте своего исследования, т. е. в сопоставлении разных культур он видит рациональное зерно и в выявлении в них аналогичных процессов, происходящих в эмоциональной жизни, улавливает разрушительные процессы. Но сначала Васильев пытается выстроить теорию вопроса, а именно стремится объяснить, что он под эмоциями понимает.

Основной тезис Н. Васильева касается изменчивости человеческой природы. Эта изменчивость доказывается с помощью выявления в истории двух фаз – истерической и неврастенической. Обратим внимание на то, что философия истории, в русле которой он размышляет, у него напрямую связывается не столько со становлением науки и знанием, сколько с формами проявления эмоциональной жизни. Понятия истерии и неврастении позднее будут использоваться, например, в психоанализе. Характеризуя истерическую фазу, Н. Васильев говорит, что она возникает в результате монотонности жизни и недостатка впечатлений. Для этой фазы характерна чрезмерная внушаемость. Все эти особенности присущи человеку средних веков и вообще человеку в традиционных обществах. В качестве примера можно было бы сослаться на коллективные эпидемии одержимости в средневековых монастырях, имеющие своей целью изгнание дьявола, которые позволяли не только изживать одержимость, но и усиливать эпидемии. Польский автор исследования об истерии А. Якубик (1982) в связи с этим ссылается на эпидемию одержимости монахинь из монастыря урсулинок в Лодене, которая продолжалась несколько лет. В этих истерических акциях принимала участие и игуменья – мать Иоанна от Ангелов. Польский режиссер Е. Кавалерович в 1960 году поставит один из лучших своих фильмов, воспроизводящий эту эпидемию, назвав его «Мать Иоанна от Ангелов».

Что касается неврастенической фазы, то она начинается с появлением и развитием капитализма, а также с тем, что сегодня называют городской революцией. Если иметь в виду европейскую культуру, то это эпоха Нового времени. Она связана с предельной активностью человека, с усиленной предпринимательской деятельностью, а следовательно, с переутомлением, максимумом раздражений и захватывающих впечатлений. Вот этот клич в театральном зале XIX века «еще!» был задан именно эпохой, когда в России впервые появились «новые русские», т. е. индивиды, начавшие период первоначального накопления капитала. Рождалось третье сословие. Это превосходно показано в фильме А. Вайды «Земля обетованная» (1975) (аналогия с русской «Бригадой»). На неврастенической фазе ритм деятельности и даже жизни задан человеку машиной, и сам он предстает придатком этой машины. Получается, что каждой из этих двух фаз соответствуют и типы культур. Истерической культуре соответствует мышечная, неврастенической – нервная культура. По утверждению Н. Васильева (1921), то, что называют прогрессом, связано с уменьшением работы мышц и усилением мозговой деятельности, внимания. Удивительно, что спустя почти столетие, в России эти выводы Н. Васильева повторяет Б. Додонов (1978). Так, в своей книге «Эмоция как ценность» он излагает ситуацию, когда эмоции уже не удовлетворяются служебными функциями в каких-то действиях, а обособляются, эмансипируются и оказываются самоценными. Подчас людям, стремящимся к осуществлению какой-либо деятельности, эта деятельность интересна не сама по себе, а именно тем, что с ней связано насыщение эмоциями, которые желательны.

Собственно, это обстоятельство как раз и показывает, что в истории началась другая эпоха и соответствующая ей новая форма организации эмоций. Вот это освобождение эмоций от разных проявлений жизни и порождает явление гедонизма, обозначающее превращение эмоции в единственный и определяющий мотив поведения человека. Когда-то в античности первым, кто заметил и позитивно оценил гедонизм, был Эпикур. О действии этого механизма вспомнил Кант, разрабатывающий в XVIII веке вопросы эстетики. Гедонистическая теория аргументирует эмоцию как основной смысл человеческой жизни. В нашей литературе по эстетике достаточно сказано о том, что Кант, разрабатывая вопрос, касающийся и эстетической эмоции, и предмета эстетики вообще, исходил именно из гедонистического взгляда на вещи. Однако не было сказано о том, что, обращаясь к понятию гедонизма, Кант, по сути дела, возвращался к концепции гедонизма Эпикура, которая была предана остракизму уже в раннем христианстве, но начала возрождаться в эпоху Ренессанса в элитарной среде гуманистов, затем, с наступлением Реформации, тем более Контрреформации, снова вытеснялась и так до XVIII века. С этих пор возрождение гедонизма уже выходило за границы отдельных социальных групп и субкультур в массовую среду, становясь слагаемым того, что мы называем массовой культурой, разумеется, в вульгарных, а не в рафинированных эстетических формах.

По сути, в своей книге Б. Додонов (1978) говорит и о мускульном, и об эмоциональном голоде. Если мускульный голод преодолевается в процессе деятельности, а также с помощью, например, спорта, то эмоциональный голод – с помощью искусства. Такой сенсорный голод возникает, когда потребности человека в эмоциональном насыщении не удовлетворяются. Однако рассмотрение эмоций Б. Додонов ограничивает лишь ситуацией, когда возникающая сенсорная депривация, порождаемая ограниченным притоком раздражителей, преодолевается или естественными, или же искусственными средствами. Но дело в том, что с некоторых пор, а если точнее, то с развертыванием «городской революции», человечество сталкивается с другой тенденцией – не с недостатком впечатлений и раздражителей, а совсем наоборот, с их перенасыщением, что может привести к негативным последствиям. Некоторые уже угаснувшие культуры с такими ситуациями, ощутив их разрушительные последствия, сталкивались. Что же касается европейского мира, то пока речь идет лишь о предчувствиях, смутных ощущениях и попытках осмыслить происходящее.

Понятно, что истерическая культура, согласно Н. Васильеву (1921), связана с сельским образом жизни, а культура неврастеническая – с городским. Опираясь на эти выводы, можно попытаться ответить на вопрос: какой фактор продиктовал потребность театрального зрителя и читателя романов в XIX веке в повышенных эмоциональных раздражителях, которого не заметили ни театроведы, ни филологи? Этот фактор – городской образ жизни, каким он был в этом столетии, интенсивное развитие городской жизни и городской культуры в ситуации возникновения и эволюции индустриального или массового общества. Ведь именно город не только понижает роль мышц, но и освобождает от мышечной деятельности. В отдельных случаях отсутствие этой деятельности компенсируется лишь спортом, который по мере становления городской культуры занимает в ней все больше места. Ситуация, когда мозг постоянно раздражается, а человек переутомляется, порождает то, что можно было бы назвать психологией города. Поскольку городской зритель пытается освободиться от напряженной мозговой деятельности, он нуждается в отдыхе, который у него ассоциируется с театром. Но ведь и постижение искусства тоже требует напряжения и труда. Тем более, что рецепция спектакля развертывается и на уровне мысли, а не только эмоций. Хроническое переутомление нервной системы приводит человека в театр, и он требует все большей интенсивности эмоций. Тогда и появляется этот клич в зрительном зале – «еще!».

Так врачи начинают фиксировать болезнь, не находя ее среди уже известных болезней. Эту болезнь заново открыл в 1880 году американский врач Берд. Это событие состоялось явно по причине того, что число больных неврастенией увеличилось. Отныне она будет известна как неврастения. Это как раз и есть та аномалия, которая фиксируется в эмоциональных переживаниях реципиента. Потом откроют, что эту болезнь знали уже римляне, но в средние века, когда в городах еще действовали в соответствии с сельским образом жизни, о ней забыли. Таким образом, возникает ситуация, когда городской житель оказывается во власти все новых и все более сильных эмоциональных наслаждений. Следовательно, это перманентное, беспокоящее

и напряженное состояние духа, жажда острого, необыкновенного возбуждения. А что же произошло, если смотреть на это с биологической точки зрения? Произошло то, что в нервной системе, расходящейся с мышечной системой, образовались самостоятельные потребности. Это в истории происходило незаметно и постепенно, достигнув на рубеже XIX-XX веков высшей точки/ Эмоции уже не оказываются зависимыми от мышц и удовлетворяются в ходе самой жизни естественным образом. Они эмансипируются вместе с эмансипацией нервной системы.

Вместе с этим спровоцированным городом биологическим сдвигом возникает особая культура, которую (что мы добавим от себя) прекрасно начал выражать появившийся именно в это время кинематограф, ставший сразу же снова демонстрировать все, что было открыто в мелодраме и в готике. Так, Н. Васильев (1921) предлагает биологическую формулу культуры. Эта культура основывается на возникающих потребностях нервной системы и заключается в накоплении средств для их удовлетворения. Неслучайно, когда возникло телевидение, М. Маклюен, воспользовавшись существующим в философии пониманием техники как органопроекции, новое коммуникативное средство представил как проекцию нервной системы. Но ведь эти изменения также констатировали в XIX веке театроведы, о чем свидетельствовало, например, появление в традиционной системе амплуа такого нового амплуа как неврастеник. Таким образом, переутомление человека в городе и потребность в ее изживании связывается с утратой нервной системой ее служебной роли и с ее функционированием по принципу паразита. «Таким образом, в культурном человеке нервная система, которая прежде являлась только регулятором мышечных движений и растительной и животной жизни, приобретает – пишет Н. Васильев, – самостоятельное значение. Она начинает быть как бы “организмом в организме”, который свои потребности ставит выше потребностей организма. Нервная система становится гигантским паразитом в организме или безжалостным эксплуататором» (1921, с. 129).

Так, как мы убеждаемся, под функционирование культуры в том ее виде, в каком она существует в XIX веке, Н. Васильев подводит биологическое основание. По сути, такой подход дает возможность утверждать, что у искусства появляются новые функции, а именно функции преодоления в развитии того, что Н. Васильев (1921) называет неврастенической фазой в истории культуры крайностей. Однако эти функции приходят в противоречие с логикой самодвижения искусства, с логикой истории искусства как историей стилей, которая пытается не только закрепить, сохранить ранее возникшую традицию, но и, не жертвуя ею, ее развить. Однако давление публики в новой ситуации усиливается. Разрешение приходит вместе с возникновением и распространением того, что мы и будем называть «массовой культурой». Конечно, отвечая на потребность публики, театр находил средства для подъема нервной деятельности, но этот подъем уже имел место за стенами театра в самой жизни, городской жизни. Во многом именно это обстоятельство и определяет поведение реципиента, в том числе и в зале театра. Театр этот подъем лишь усиливал. Но к чему этот подъем приводил? Как мы помним, В. Вундт утверждал, что происходящие с эмоциями зрителя трансформации будут способствовать развитости и утонченности человека, а вместе с этим и культуры. Собственно, такое суждение выглядит вполне современно. Его можем разделять и мы. Все это должно способствовать духовному прогрессу.

Однако, вступая с В. Вундтом в спор, Н. Васильев (1921) утверждает, что, по сути, это свидетельствует вовсе не о прогрессе, а скорее о регрессе. Он пишет: «Такая страшно нервная жизнь, такое трепетание нервов, такая утонченность всех отправлений, которые разовьются в будущем человечества – будет биологическим регрессом, ибо она ослабит организм» (Васильев, 1921, с. 129). Именно поэтому человечество постепенно двигается к своему биологическому вырождению. Ведь если даже ограничиться наблюдением над восприятием театра, то подъем нервной деятельности, усиление утонченности оказываются все же только временными. После этого наступает слабость, свидетельствующая об еще большей истощенности нервной системы. А вот этот вывод касается уже не только воздействия спектакля, но и вообще, культуры. Понятно, что в этой ситуации неопределенности недостаточно осознанности ситуации. Пытаются отыскать причины в тех областях, в которых связанные с эмоциями метаморфозы предстают в чистом виде. Такой областью является искусство, как и его создатели. А это означает, что в художественном творчестве тоже присутствует биологическая аномалия. Но ее находят и в подражателях, и в единомышленниках конкретных художников.

Как же избавиться от аномалий, как предотвратить дегенерацию и вырождение, что способны привести к распаду и исчезновению культур и цивилизаций, как это произошло с Древним Римом? Где искать противоядие против распространения вырождения? В ранние эпохи таким бастионом против вырождения были нетронутые цивилизацией так называемые «варварские» народы. В европейских странах такие резервы связаны с крестьянством. Но XIX век – это эпоха, когда деревня двинулась в города. А в них дитя природы, чтобы адаптироваться к новому образу жизни, постепенно приобретает те же особенности, что присущи и горожанину. Из наиболее любопытных причин упадка Древнего Рима некоторые мыслители, а к ним примыкает и Н. Васильев (1921), называли ошибочное отношение к среднему классу. Ведь именно он оказывается в каждой культуре естественным резервом, предохраняющим социальный организм от вырождения и распада. В тех культурах, в которых по каким-то причинам развитие среднего сословия сдерживается, аномалии как раз и возникают. Инициативность и предприимчивость, характерные для среднего класса, здесь не приветствовались. Впервые в истории такая ситуация возникает в Древнем Риме. Здесь среднее сословие не получило развития, сдерживалось, и общество лишилось энергии, что была необходима для эволюции и предотвращения распада.

Более того, слабая общественная активность этого сословия, его неспособность к революционным сдвигам привели к усилению бюрократизации Рима и к усилению государства, сдерживающего движение к демократии,

о которой в императорском Риме уже не вспоминали. Но, с другой стороны, несостоятельность среднего сословия продлила упадок аристократического сословия, продолжавшего по инерции культивировать утонченность и эстетические вкусы, что и вело к декадансу. Этот слой постепенно отходил от общественной жизни, развивал частную жизнь, что способствовало и ослаблению этого сословия, а вместе с этим и всей культуры в целом. Во Франции XVIII века этот этап совпал с предреволюционной атмосферой. Однако, переставая интересоваться общественной и государственной жизнью, этот аристократический слой продолжал сохранять за собой важные должности в Римской империи, следовательно, необходимость в обновлении людей, занимающих важные государственные посты, игнорировалась, что вело к застою, а застой вел к катастрофе.

Таким образом, апатия и вырождение римской аристократии, в частности, привели к упадку воинственности и военного дела вообще. Героическая эпоха в истории античности заканчивалась. Армию стали составлять выходцы из так называемых «варварских» стран. Этому общему процессе развития декаданса власть пыталась противостоять. Так, император Траян старался разбудить угасающий патриотизм эхом прошлой военной славы. Как бы выразился Л. Гумилев, на этой фазе римской империи пассионарии перерождались и исчезали. Их место стали занимать субпассионарии. А это человеческие особи, которые являются жадными до денег, ленивыми и тщеславными коррупционерами. Единственное, что они делали, это проживание того, что было достигнуто предшествующими героическими поколениями. Удивительно, что в современной истории мы находим много фактов, с помощью которых можно продолжать проводить параллели с угаснувшими культурами.

В аристократии Рима исчез вкус к деятельности, развивались лень, разнузданность, стремление к наслаждениям и роскоши. Эти разрушительные процессы императоры не могли не ощущать, предпринимая усилия для исправления нравственности. Они ставили вопрос о скрепах. Так, императора Августа не случайно называли реставратором прошлого. Таким в России XIX века был, например, Александр III. Тит Ливий пропагандировал любовь к старине, т. е. к традиционным ценностям. В слоях римской аристократии появились денди и щеголи (Васильев, 1921). В европейской культуре они появятся в XVIII веке. В эти эпохи придавали значение эстетике и искусству. Неоплатоников не случайно называли декадентами. Таким декадентом и эстетиком считался император Адриан. Так утрачивалась жажда жизни и возникал интерес к мистике. В Европе это произойдет, начиная с масонов, и продолжится в романтизме. Римское общество эпохи Цицерона в качестве властителя дум сделало лидера гедонистической философии Эпикура. Эпикуреизм распространялся, а общественная индифферентность повышалась. Религия разлагалась, и в ней тоже стали искать острых ощущений и эмоций. В ней пытались найти экстаз как самоцель. Говоря о Плотине, Н. Васильев сравнивает его с Гюисмансом. Знакомая волна чувствительности.

На многих императорах, как утверждает Н. Васильев, лежала печать вырождения. Она проявилась в исключительном цинизме Калигулы, мрачности Тиверия, эстетической мании Нерона, в патологии получающего удовольствие от издевательства над другими и в гомосексуализме Калигулы, в прославившемся обжорством Клавдии. Это все разновидности дегенерации. Распространяется утрата воли к жизни. У Сенеки, как мы убедились, встречается одобрение воли к смерти. Все, что ассоциировалось со смертью и воспринималось крайним средством, провоцирующим возбуждение, приветствовалось. В конце концов, реальная смерть, о чем свидетельствовала популярность цирка, здесь стала обязательным элементом зрелищного представления. Наконец, не может не обращать на себя внимание и скученность в городах, перенасыщенность их населением, прибывающим из разных мест. Все жаждали развлечений и зрелищ. Так, в римской империи впервые в истории появилось то, что стало обращать на себя внимание в Европе на рубеже XIX-XX веков.

Власть предпринимает усилия очистить города от пролетариата, отсылая его в колонии. Одной из самых популярных философских систем Римской империи является эпикуреизм. Ей противостоит стоицизм как идеальная философия. Но между этими философскими системами, как утверждает Н. Васильев (1921), можно уловить и сходство. Во-первых, они индивидуалистичны, а во-вторых, по отношению к религии и государству индифферентны. Эпикуреизм культивирует наслаждения, в том числе эстетические. Но, по мнению Н. Васильева, стоицизм – такая же философия декаданса, как и эпикуреизм. В нем обращает на себя вынимание отрицание жизни и утверждение смерти. Человек, перепробовавший все наслаждения, жизнь не ценит. В сочинениях декадента Сенеки можно обнаружить суждения о самоубийстве. Н. Васильев сравнивает Сенеку с Гюисмансом. Погоня за наслаждениями расшатывает половую мораль. В Риме пошатнулась женская стыдливость.

Констатируя в качестве значимых эти причины и признаки распада римской цивилизации, Н. Васильев (1921) позволяет себе параллель с характерной для российской империи ситуацией. В отношении к среднему сословию эти империи уподобляются друг другу, что приводит и ту, и другую империю к распаду. Если иметь в виду римскую империю, то в ней такие императоры, как Юлиан, пытаются повернуть историю вспять, в том числе вернуть утрачиваемые языческие ценности и сопротивляться распространению христианства. Это послужило основой романа Д. Мережковского «Юлиан отступник». В России обращают на себя внимание возвраты к прежним временам и к возникшим тогда скрепам и традиционным ценностям. Сегодня мы можем констатировать очередную такую вспышку. Однако не все в русской истории совпадает с тем, что имело место в римской империи. В Риме деградация высших слоев в ситуации застоя успела перейти в низшие слои, и это ускорило катастрофу. В России резервом развития и бастионом против биологической катастрофы оказался мощный слой крестьянства, длительное время сохраняющий сформированные еще в средние века нравственные и религиозные скрепы. Из него постепенно выходили социальные слои, составляющие средний класс. Но в ситуации коллективизации этот процесс был прерван. Большевики опасались, что эти слои окажутся основой для продолжения развития в России капитализма. С точки зрения Ленина, этого

допустить было невозможно. Исторической фазы в развитии всех народов, связанной с капитализмом, в России, по мысли Ленина, просто не могло быть. Он был убежден в том, что из Средневековья можно сразу прыгнуть в социализм. К сожалению, этот слой в 30-е годы был по этой причине искусственно сокращен. Но, несмотря на это, сохраняемые у крестьян традиционные ценности смогли задержать биологическую и антропологическую катастрофу, а сегодня она по-прежнему актуальна.

Итак, человечество входит в XX век вместе с многочисленными художественными направлениями и течениями. Конечно, искусство все еще ориентируется на универсальные стили, исходят из них, их продолжает. Но они созданы в культурах прошлого. Новых универсальных стилей человечество к жизни уже не вызывает, хотя некоторые течения и направления на это претендуют. Из этого следует, что стили как формы организации эмоциональной жизни, причем, жизни, во многом изменившейся и не совсем соответствующей используемым стилям прошлого, эти функции больше не осуществляют. Да и сам романтизм под воздействием процессов становления массового общества дробится на две ветви – на серьезное искусство с опорой на философию, создающее новый, весьма сложный и противоречивый образ личности по сравнению с образом, создаваемым, например, классицизмом, и на то, что мы сегодня называем «массовой культурой», а она, видимо, и начинается с готического романа и того нового пласта, в котором готика – лишь один из эпизодов.

Собственно, мы приблизились к исчерпанию интересующей нас проблематики, связанной с тем, как в искусстве проявляется новая форма чувствительности, соответствующая массовому обществу, а также той новой фазе проявления эмоций, которую мы отождествили с неврастенической фазой. Но мы отдаем себе отчет в том, что еще не все сказано о том, как как культура в XX веке отвечает на крик «еще!», что раздавался на рубеже XIX-XX веков в зрительных залах и что нам представляется для культуры Вызовом. Как это характерное для ранних процессов, развертывающихся в этот период неврастенической фазы, противоречие преодолевалось? Это ведь происходит в то время, когда массовое общество уже окончательно определилось. Так появляется основа для возникновения и эскалации того, что мы знаем как «массовая культура». Но этот процесс уже не укладывается ни в какие стили. Очевидно, что этот вопрос решался, во-первых, с помощью разного рода зрелищ – спортивных, цирковых, эстрадных, театральных, даже массовых представлений на площадях. Но, конечно, прежде всего, при содействии тех из них, что возникали, продолжали возникать и, конечно, еще возникать будут на технологической основе. Разрешение происходило, в частности, с помощью кино, что заслуживает специального подробного исследования именно с точки зрения эволюции эмоций и реакции на это реципиентов. Это имело продолжение с появлением телевидения и в еще большей степени компьютера.

Однако можно завершить изложение нашей проблематики примерами, подтверждающими сдвиги в искусстве, развертывающимися под воздействием чувствительности, соответствующей неврастенической фазе. В данном случае имеются в виду те процессы, что происходили в театре. Эта фаза свидетельствует о том, что параллели с античностью можно продолжить. Но следует иметь в виду уже римский театр. Здесь можно было бы снова вспомнить известный манифест, написанный в 20-е годы классиком кино – кинорежиссером С. Эйзенштейном, когда он еще работал в театре. Этот его текст назывался «Монтаж аттракционов». Смысл его заключался в использовании в театре приемов, известных по истории цирка. Высказанную С. Эйзенштейном идею часто вспоминают и не случайно. Ведь именно идеи классика помогают понять, как крик «еще», раздававшийся в театральных залах XIX века, выражая настроения зрителей периода неврастенической фазы, получил разрешение в новом опыте театра. Это особая и важная тема для исследования нашего предмета, позволяющая усматривать в экспериментах театра начала XX века еще одну стратегию – уже не эллинскую, т. е. греческую, а эллинистическую, ту, что возникла и получила развитие в Древнем Риме. Для нашей темы это весьма любопытный экскурс в начало этой традиции, поскольку именно с его помощью можно продемонстрировать, как театральное представление, отделяясь от цирковой программы, обретает самостоятельность, затем, уже в XX веке, вновь к нему обращается, что предстает еще одним вариантом выхода из кризиса. Но прием, связанный со спектаклем, смонтированным в соответствии с цирковой программой, иллюстрирует не только выход из кризиса, но, конечно, и сам этот кризис, возникший в массовых обществах.

Представляя новую, более соответствующую ритму жизни форму театра, А. Арто пишет: «Практически мы хотим воскресить идею тотального спектакля, взяв у кинематографа, мюзик-холла, цирка и самой жизни все, что испокон веков принадлежало театру. Раскол между аналитическим театром и пластикой нам всегда казался страшной глупостью. Нельзя отделить ни дух от тела, ни чувства от ума, тем более, когда в результате постоянного переутомления органы чувств нуждаются в резкой встряске, чтобы восстановить свою способность к восприятию» (2000, с. 178).

Дело еще и в том, что в театре этого времени не только возрождалась традиция римской комедии, представленная Плавтом, но на сцене появился и сам Плавт, т. е. его комедии. Но что было характерным для построения комедии Плавта? Чем много столетий спустя, уже в XX веке, воспользовались театральные режиссеры. Применительно к Плавту речь идет о распаде целостной структуры греческой трагедии на римской сцене и ее превращении в некий текст, в который включены самые разные сцены и фрагменты, не объединяемые по сюжетному принципу. Спектакль начинает выстраиваться по принципу или концерта, или цирковой программы. «Давно замечено, что для комедий Плавта часто не удается строго сформулировать единую сюжетную основу: отдельные эпизоды или группы эпизодов выпадают из состава событий, – пишет Д. Трубочкин. – Как правило, подобная непоследовательность действия объясняется контаминацией – сочетанием сюжетов и мотивов, взятых из нескольких источников новой комедии» (2005, с. 350).

Таким образом, ясно, что объединяющей основой для всех эпизодов пьесы является не сюжет. Исследуя этот вопрос, Д. Трубочкин (2005) заключает, что сценическое действие, как оно выглядит у Плавта, представляет пеструю мозаику из отдельных номеров, напоминающих вид зрелища фольклорного типа. «И теперь, – пишет Д. Трубочкин, – интересно задаться вопросом: какой род театральных представлений состоит из отдельных номеров, каждый из которых содержит в себе собственную сюжетную линию и “вмонтирован” в единое зрелище? Ответ очевиден: это цирковые выступления (чередующиеся номера фокусников, акробатов и дрессировщиков), площадные зрелища (в том числе театр вещей и изображений и выступление передвижных трупп), гладиаторские бои или театрализованные шествия» (2005, с. 357). Называя такой принцип «сборкой» аттракционов, «монтажом», Д. Трубочкин утверждает, что для фольклорных зрелищ он является универсальным. Понятно, что такой принцип требует ведущего, который бы объединял разрозненные эпизоды. В качестве примера спектакля, выстроенного по принципу монтажа, исследователь приводит представление, описанное Ксенофонтом и состоящее из нескольких номеров: «Вначале в сопровождении кифаристки плясала танцовщица, кувыркаясь и подкидывая обручи, потом плясал мальчик, после этого выступил шут и повторил те же самые пляски, придавая им подчеркнуто карикатурный характер, а после всех этих номеров была показана пантомима» (Трубочкин, 2005, с. 357). Любопытно, что, когда Д. Трубочкин пытается искать аналогии между римским театром и русским театром начала XX века, он называет в этом смысле показательные спектакли режиссера Анненкова «Первый винокур» по Толстому (1919) и «Виндзорские проказницы» по Шекспиру (1920). Римская комедия законсервировала в своей структуре распад той сюжетной целостности, что определяла жанр древнегреческой трагедии. Но тот же распад целостности на уровне сюжета мы обнаруживаем и в театре первых десятилетий XX века.

Таким образом, в случае реабилитации структурного построения римской комедии в театре начала XX века мы имеем еще один вариант выхода театра из кризиса. Он связан с получающими необычайное распространение в первые десятилетия XX века приемами мюзик-холла и эстрады. Когда Н. Форрегер (1922) пишет о перспективах театра в настоящем и в будущем, он пытается аргументировать трансформацию того, с чем привыкли ассоциировать театр, а именно с изменившимися в городах этого времени ритмами жизни. Этот ритм обязывал театр радикально изменяться. Чтобы соответствовать потребности зрителя нового времени, театр должен привлекать сжатостью, темпом и скоростью. Но именно это и отличает мюзик-холл от театра.

Н. Форрегер (1922) не противопоставляет мюзик-холл театру. Он убежден, что мюзик-холл – это и есть обновленный театр, современный театр, адаптировавшийся к ритмам городской культуры. «Мы можем очень ценить Шекспира, стоящего на книжной полке, любить Мольера как самого живого и подлинного автора XVII века, восхищаться Гоголем, но все они, даже эти величайшие мастера прошлого, не нужны современности такими, какими подносят нам полные собрания их сочинений. Сжатость, а не расплывчатость речи. Код и дельные точные слова, быстрота темпа, разнообразие и острота ощущений, действие, доведенное до преувеличенного правдоподобия, иллогический реализм в трактовке образов – вот требования современности к театральному искусству» (Форрегер, 1922, с. 6).

Представая новой формой театра, этим требованиям мюзик-холл соответствует. А кроме того, именно мюзик-холл демонстрирует то, что традиционный театр делать не может. Он реализует идею синтеза разных форм. «Мюзик-холл задолго до футуризма восхваляет красоту города и машин, учится у них, выявляя насущность механизации, порядка и точности в сценическом действии; до Бергсона открывает природу смешного в театре, творчеством Дебюро, бр. Танпон Ли и гения наших дней Чарли Чаплина, утверждая значение эксцентризма, экстравагантного абсурда, механической нелепости и иллогического реализма в комедии будущего. Он первым понял величие небоскребов, радость ускоренной жизни, нашел музыку в перебоях моторов, поэзию в рекламе и кино. Он первым взамен рамолического дрыганья вальсов и полек указал на танцевальность нашей походки и красоту прочно свинченных пар. Он заставил музыку синкопой ответить на удары рычагов, стук пулеметов и треск мотоциклов, он создал кэк-воки, раг таймы, шимми, в нем много черпают и Дебюсси (кэк-вок), и Стравинский (раг тайм), и целая группа композиторов Франции (Сати, Орик, Милво и др.). Его восхищает шум улиц, и он нарушает спокойствие квинтетов – «Джаз-Бандом» – барабанами, трещотками, клаксонами» (Форрегер, 1922, с. 125).

Удивительно, но театр интенсивных поисков языка не прошел и мимо цирка. Впрочем, из него черпал не только театр, но и эстрада, и кино. Вот как, например, об этом отзывался Г. Козинцев: «Я не ошибусь, – писал он, – утверждая, что почти у всех людей советской кинематографии первой любовью в искусстве был цирк. Мы любили мужество и ловкость, сияние блесток, размалеванные лица, яркий свет и духовой оркестр. Мы ощущали вековую традицию народного искусства в “рыжем” и учились ритму и чувству формы у жонглеров, фокусников, акробатов. Литературные и живописные реминисценции преследовали нас. Мы вспоминали трагическую гибель Земгано, голубой вальс четырех чертей и готические фигуры бродячих комедиантов Пикассо. Полетчик Руденко был ближайшим помощником Эйзенштейна, клоуны Фернандес и Фрико были первыми моими учителями в искусстве. Серж, Арманд и Череп активно участвовали в организации и работе ФЭКСа [Фабрики эксцентрического актёра. – *Н. Х.*]. Клоун Жорж привел в ФЭКС пятнадцатилетнюю Жеймо. Цирковое прошлое обеспечило ей немедленный прием, внимание, любовь» (1983, с. 49).

Приводя конкретные примеры и имена и ставя вопрос о воздействии цирка на театр и кино, Г. Козинцев (1983) приходил к любопытному заключению: «Мы еще до сих пор не занялись как следует историей кинематографии и историей кинематографического актерского искусства. Когда займемся, то выясним, что не на голом месте возникла кинематография, что игра лучших американских актеров возникла как продолжение вековых

традиций. Через мюзик-холл, цирк и бульварные театры опошленные и загрязненные в конце XIX и начале XX века традиции народного театра подхватил кинематограф. Воскресли в комических Мак Сеннета пантомимы театра Funambules; образы Пиксерекура, Деннери и Дюканжа еще раз заиграли в мелодрамах Гриффита, и, наконец, в блистательных работах Чаплина нашел свое последнее завершение великий мим Гаспар Дебюро» (Козинцев, 1983, с. 6).

В связи с влиянием цирка на театр периода поисков нового языка в еще большей степени заслуживает внимания опыт С. Эйзенштейна, начинающего свою творческую деятельность в театре. Эта его деятельность протекала под сильным воздействием цирка, и в этом проявились уроки, полученные им от театрального экспериментатора В. Мейерхольда. Приемы цирка В. Мейерхольдом были продемонстрированы в спектакле «Мистерия буфф». Эти приемы были показательны для разработки теории и практики в театре В. Мейерхольда. Спектакль «Смерть Тарелкина» режиссер выстраивал на основе биомеханики с использованием клоунады. С. Эйзенштейн мог наблюдать это, поскольку на этом спектакле он был режиссером-лаборантом. «Сращение театра с цирком составляло отличительную черту ранних эйзенштейновских постановок, – пишет Вяч. Вс. Иванов. – Эйзенштейн и в этом был верен духу своего времени, когда цирк стал едва ли не одним из самых часто упоминаемых видов искусства, в которых не только Эйзенштейну, но и многим другим художникам виделся прообраз других искусств. Цирковые увлечения великих мастеров живописи конца прошлого и начала XX века – Тулуз-Лотрека, Дега, Пикассо голубого и розового периодов – были словно преддверием той роли, которая отводится цирку у крупнейших режиссеров – Чаплина, Феллини (начиная с “Дороги” и кончая финалом “Восьми с половиной”, построенным как цирковое шествие в конце представления, и последним его телефильмом “Клоуны”), Бергмана (особенно в его “Вечере шутов”)» (1976, с. 127).

Источники | References

1. Арто А. Театр и его двойник. СПб. – М.: Симпозиум, 2000.
2. Васильев Н. Вопрос о падении Западной Римской империи и античной культуры в историографической литературе и в истории философии в связи с теорией истощения народов и человечества // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. 1921. Т. XXXI. Вып. 1-4.
3. Гюйо М. Иррелигиозность будущего. М.: Типо-литография русского товарищества печатного и издательского дела, 1909.
4. Додонов Б. Эмоция как ценность. М.: Политиздат, 1978.
5. Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976.
6. Козинцев Г. Собрание сочинений: в 5 т. Л.: Искусство, 1983. Т. 2.
7. Лоренц К. Так называемое зло. М.: Культурная революция, 2008.
8. Нордау М. Вырождение. СПб.: Издание Ф. Павленкова, 1894.
9. Толстой Л. Собрание сочинений: в 20 т. М.: Художественная литература, 1964. Т. 15.
10. Трубочкин Д. «Все в порядке! Старец пляшет…»: Римская комедия плаща в действии. М.: ГИТИС, 2005.
11. Форрегер Н. Авангардное искусство и мюзик-холл // Эрмитаж. 1922. № 7.
12. Якубик А. Истерия: Методология. Теория. Психопатология. М.: Медицина, 1982.

Информация об авторах | Author information

RU **Хренов Николай Андреевич**[1], д. филос. н., проф.
[1] Государственный институт искусствознания, г. Москва

EN **Nikolai Andreevich Khrenov**[1], Dr
[1] State Institute for Art Studies, Moscow

[1] *nihrenov@mail.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.05.2025; опубликовано online (published online): 20.05.2025.

Ключевые слова (keywords): истерическая фаза культуры; неврастеническая фаза культуры; вырождение цивилизаций; духовный прогресс; духовный регресс; упадок искусства; hysterical phase of culture; neurasthenic phase of culture; degeneration of civilizations; spiritual progress; spiritual regression; decline of art.