

Рыков Анатолий Владимирович, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. anatoliy.rikov.78@mail.ru ORCID ID 0000-0002-5799-3010

Rykov, Anatolii Vladimirovich, Dr. Habil. in Philosophy, PhD in Art History, professor. Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. anatoliy.rikov.78@mail.ru ORCID ID 0000-0002-5799-3010

ИЗОБРЕТАЯ МОДЕРНИЗМ. ЭМИЛЬ ЗОЛЯ И ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

INVENTING MODERNISM. EMILE ZOLA AND ISSUES OF ART THEORY

Аннотация. Статья посвящена проблемам интерпретации теории и практики искусства модернизма. Корпус текстов Эмиля Золя (литературно-художественные и теоретические работы) рассматриваются в связи с возникновением модернистского дискурса. Особое внимание уделяется сравнительной характеристике текстов Золя и Фридриха Ницше как двух основоположников современного искусства и авангардистской теории. Дается оценка сложившейся терминологической номенклатуре (реализм, натурализм, символизм, декаданс) в области изучения модернистского искусства и литературы XIX в. Центральное место в статье занимает проблема бессознательного и анализ биологического дискурса, позволяющего связать между собой различные направления модернистского искусства. Автор приходит к выводу, что литературное и теоретическое творчество Эмиля Золя имеет большое значение для реконструкции философских и иконологических программ модернизма. Более того, без полноценного обращения к работам Золя невозможно изучение источников и основных мифологем философии и теории искусства постмодернизма (Бодрийяр, Делез, Гваттари).

Ключевые слова: Эмиль Золя; Фридрих Ницше; Поль Сезанн; Жан Бодрийяр; модернизм; реализм; биологический дискурс.

Abstract. The article is devoted to the problems of interpretation of the theory and practice of modernist art. The researcher examined the corpus of texts by Émile Zola (literary, artistic, and theoretical works) in connection with the emergence of modernist discourse. The author paid special attention to the comparative description of the texts by Zola and Friedrich Nietzsche as two founders of contemporary art and avant-garde theory. The researcher assessed the existing terminological nomenclature (realism, naturalism, symbolism, decadence) in the studies of modernist art and literature of the 19th century. The central place in the article is occupied by the problem of the unconscious and the analysis of biological discourse, which makes it possible to connect various areas of modernist art. The author concluded that the literary and theoretical work of Émile Zola is of great importance for the reconstruction of the philosophical and iconological programs of modernism. Moreover, without a full-fledged reference to the works of Zola, it is impossible to study the sources and main mythologemes of philosophy and theory of art of postmodernism (Baudrillard, Deleuze, Guattari).

Keywords: Émile Zola; Friedrich Nietzsche; Paul Cezanne; Jean Baudrillard; modernism; realism; biological discourse.

Эмиль Золя был одним из самых известных романистов, художественных критиков, теоретиков искусства и общественных деятелей своей эпохи. Ему посвящено бесчисленное количество исследований. Тем не менее в современных философских и искусствоведческих реконструкциях генезиса модернизма его голос звучит все слабее. Сравнение с Фридрихом Ницше кажется особенно поучительным и невыгодным для Золя в сложившихся условиях. Причины этого относительного забвения — интереснейшая тема, которая станет предметом теоретического рассмотрения в данной статье. Можно с уверенностью сказать, что не только разгадки многих иконологических секретов живописи от Эдуарда Мане до Пабло Пикассо следует искать в творчестве французского романиста. Изысканная интеллектуальная эквилибристика Фридриха Ницше также не может быть понята без сравнения с «Человеком-зверем» и «Радостью жизни» («радостью зловония», по Ницше [4, с. 581]). Золя был одним из основоположников и «святых отцов» модернизма, но его вклад может быть правильно оценен лишь в контексте сложнейшего комплекса теоретических и социальных противоречий модернизма, актуальных и неразрешенных по сей день.

Некритическое противопоставление реализма модернизму — одна из причин сложившейся ситуации. И Золя с его теорией экрана [8, с. 455–462], и Ницше прекрасно понимали, что «простое подражание природе» — миф, а искусство — условно и искусственно по определению. Ницше был не только теоре-

тиком реализма (натурализма, позитивизма), но полноправным представителем этих направлений художественной и философской мысли, несмотря на собственные попытки откеститься от слишком приземленных и прозаических трактовок искусства. В «Веселой науке» (книга вторая, раздел 57 «Реалистам») сформулирована программа радикального реализма, под которой подписались бы и Гюстав Курбе, и Поль Сезанн: «Взгляните на эту гору! Или на то облако! Где в них “действительность”? Снимите-ка с них слой фантазий и очистите от всякой шелухи человеческих выдумок, вы, трезвые! <...> Если бы вы сумели забыть ваши корни, ваше прошлое, все то, чему вас учили в детстве, — все то, что есть в вас от человека, — всю вашу человеческую человечность, и то, что есть в вас от животного, — вашу звериную животность!» [4, с. 319–320].

Эта имеющая романтические корни интерпретация теории «чистого зрения» (забвение всего человеческого и животного, культурного и природного) проливает новый свет на диалектическое единство реализма и романтизма. Задолго до Эмиля Золя или Фридриха Ницше этот симбиоз был представлен, к примеру, в творчестве Жюльетты Жанен («Мертвый осел и гильотинированная женщина») и Теодора Жерико («Натюрморты с отсеченными конечностями»). Важно не только трактовать Золя как писателя-фантаста, сюрреалиста и абсурдиста, но и продемонстрировать, что подобные интерпретации не противоречат общей логике развития «реалистического дискурса» в XIX в.

Развитие естественно-научной мысли в этот период, определяющее для реалистической/натуралистической эстетики, также обеспечивало выходы в мистику, романтику, светскую и традиционную религиозность, различные формы символистского искусства. Характерны сложные и противоречивые отношения Золя и Ницше с формализмом, эстетизмом и теориями «искусства для искусства»: все эти компоненты присутствуют в сочинениях этих авторов в контексте многозначительных социальных и философских рассуждений, что также указывает на нерелевантность прямолинейных противопоставлений реализма и эстетизма, натурализма и формализма. Эволюция Гюстава Флобера — лишь один из многих примеров подобного «примирения» реалистической эстетики «объективно-бесстрастного» с эстетизмом.

О диапазоне возможностей Золя в плане интерпретации современности свидетельствует его «Дамское счастье» (1882–1883, одиннадцатый роман цикла «Ругон-Маккары»), предвосхищающее «Общество потребления» (1970) Жана Бодрийера. На примере больших универсальных магазинов Парижа своего времени Золя описывает знакомую нам, уже вполне современную медиа-среду, пространство желаний и фантазмов, искусственно вызываемых к жизни и управляемых ловкими манипуляторами. Золя интересуется мифо-дизайн, трансформация обыденного в сакральное: автор показывает, как эстетика универсальных магазинов вытесняет религиозные пространства традиционного типа. Данная тема искусственной реальности, созданной рекламой, нашла отражение в семиотической природе синтетического кубизма и поп-арта. Художники этих направлений самым активным образом использовали в своем творчестве рекламные объявления. Эротическая природа капиталистического «соблазна» покупателя (у Золя, прежде всего, женщины: романист акцентирует гендерный аспект) прекрасно раскрыта в «Дамском счастье». Обращает на себя внимание описание циркуляции толпы во внутренних пространствах универмага в духе эстетики возвышенного Эдмунда Берка.

В этом произведении Золя не склонен к излишней моруализации. Формула искусства, которая дается здесь: гезамткунстwerk, в котором вагнеровские романтические коннотации мутируют и сливаются с биологическими и функционалистскими дискурсами. Искусство как универсальный дизайн среды создает наши желания и одновременно удовлетворяет их. Это «матрица», но лишенная однозначной прямолинейной оценки-приговора. Интересно, что важным приемом острашения в романе является описание интерьерного пространства как романтического пейзажа, стихийной игры природных сил [6, с. 291–292]. В целом категория возвышенного, центральная для эстетики современного искусства («Возвышенное и авангард» Жан-Франсуа Лиотара), используется здесь в прагматическом, манипуляционном контексте. Романтические и квазирелигиозные аспекты модернизма демистифицируются, им отводится роль аккомпанемента в выстраивании симфонии общества потребления. Тем самым вагнеровская эстетика возвышенного идентифицируется с массовой психологией и традиционной эстетикой ритуала, массовой истерии.

Но у эстетики возвышенного в данном случае есть и иной, симуляционный аспект, близкий философии симулякра Жана Бодрийера. Игра восполнений, к которой обращается Золя, не имеет первопричины, хотя биологический дискурс и претендует у него на подобный статус. Несмотря на антиклерикальный настрой Золя, писатель не пародирует религиозность как таковую, хотя и не настаивает на «подлинности» или «аутентичности» одного типа опыта по сравнению с другим («мистический» опыт посетительницы универсального магазина). Речь идет о различных типах симуляционного опыта. Квазирелигиозные эффекты продуцируются и навязываются потребителю-верующему, так же как сложный комплекс визуально-телесных наслаждений в универсальном магазине «Дамское счастье». Создателем этого нового пространства желаний становится владелец и одновременно главный дизайнер-маркетолог этого торгового предприятия Октав Муре: «Женщина бывала у него в праздные часы, в часы трепета и волнения, которые раньше проводила в сумраке часовен, ища выход своей болезненной страстности, прибежища в нескончаемой борьбе между божеством и мужем; она предава-

лась здесь культу тела, вволившему ее в мир небесной красоты» [6, с. 492].

Феминный квазирелигиозный опыт в этой трактовке замещает эротические желания, но аналогичную функцию восполнения имеет и опыт современного шоппинга. При этом используются сходные способы воздействия на человеческую психосоматику. Можно подумать, что Золя апеллирует к биологической чувственности в манере, близкой психоанализу. В определенном смысле это так, но сексуальность не оказывается у Золя «первоисточником», причиной сложившейся ситуации. Напротив, у Золя речь идет о серии искусственных моделей, по-разному срежиссированных с учетом, разумеется, законов телесности. Октав Муре, владелец «Дамского счастья», действует как художник, автор тотальной инсталляции. Он создает искусственную реальность, аналог «матрицы» фильмов братьев (сестер) Вачовски, виртуально удовлетворяющую свою публику. Таким образом, социальная и художественная реальности, пересекаясь, продуцируются как ряд симулякров дизайнерами нашего подсознания в различных сферах жизни. Здесь нет отсылки к некоему «подлинному» опыту. Современность характеризуется возникновением новых типов симулякров в противовес устаревшим моделям симуляционного опыта.

Этим модернизм Золя разительно отличается от мифологизированных авангардистских проектов Ибсена, Ницше, Вагнера. Но нельзя не отметить, что, к примеру, Золя и Ницше в своих сочинениях вращаются в кругу одних и тех же тем и «внутренних идентификаций» — нигилизм (иммориализм), дионисийство (культ природных энергий, палингенез и дегенерация), сверхчеловек (преступник-гений, человек-зверь, белокурая бестия), эстетизм (формализм). Уже Макс Нордау обратил внимание на близость Золя к декадентской литературе [5, с. 289–312]. Золя и Ницше критикуют и изобличают декадентство современного общества, но в то же время делают темы упадочности и дегенерации главными в своем творчестве.

Золя концентрировался на декадансе социальных низов, абсурдизме повседневной жизни. Его герои — бедняки, рабочие, представители богемы — обладают эксцентричностью герцога Дез Эссента, главного персонажа символистского романа-манифеста Жорис-Карла Гюисманса «Наоборот». Хотя Золя и «бичует» болезни общества, его «дегенерацию», но как художнику ему интересны именно «декаденты» и «эксцентрики», «белая горячка», а не норма. Его «Ругон-Маккары» — это новое «Падение дома Ашероу». Золя смакует симптомы и визуальные эффекты «разложения»; несмотря на свой программный оптимизм и «культ жизни», в своем искусстве он некрофил и некрореалист, постановщик абсурдистских спектаклей. Делезовское начало у Золя проявляется в странном соединении механического и природно-либидинального в образе человека. Эту черту у Золя отметил уже Иеремия Иоффе: «Человек — биологический механизм, передающий стигмату общественной лаборатории (биржа, рынок, шахта), социально-производственная функция» [3, с. 400].

Подлинная тема Золя — человек как сломанный автомат. Здесь французский романист выступает и как наследник самых радикальных проектов эпохи Просвещения («Человек-машина» Жюльена Офре де Ламетри), и как предтеча постмодернистской философии Жака Лакана и Жили Делеза/Феликса Гваттари («Капитализм и шизофрения»). Барочная концепция природы у писателя не предполагает хэппи-энда. Социальная и природная действительность чудовищна, основана на неконтролируемых инстинктах, ускользающих от рационального анализа в глубинах истории и бессознательного. Это мистика непознаваемых и неподконтрольных человеку инстинктов, которая интересовала и символистов, и натуралистов, и реалистов. Любые представления о стабильном «быте» или «среде» разрушаются изображением трансгрессивных актов сексуальности и безумия.

Обращают на себя внимание кафкианские концовки романов Золя: перформанс сошедшего с ума Гийома, который танцует у трупа своей жены в «Мадлен Фера», или такой же макабрный танец спящего кровельщика Купо (еще одного потерявшего рассудок персонажа) в финале «Западни», сомнамбулические движения взбесившегося автомата. Эти гротескные,

фантазмагорические образы, достойные Эрнста Теодора Амадея Гофмана или Эдгара По, не имеют ничего общего с узкими трактовками реализма или натурализма. Мир романов Золя — это мутные волны сновидения, галлюцинации, в которых мерещатся некие полулюди-полуживотные, машинально бредущие по жизни навстречу своей гибели. Нельзя сказать, что эта картина жестокого и абсурдного мира страдает от излишнего оптимизма или плоского рационализма.

Следует привести, пожалуй, наиболее выразительную формулировку творческого и философского кредо Золя: «... всякий раз, когда учитель навязывал мне какую-нибудь истину, я инстинктивно возмущался и задавал себе вопрос: «Кого он обманывает: себя или меня?» Узость их идей приводит меня в отчаяние; я уверен, что истина куда шире... Боже мой, до чего было бы прекрасно посвятить всю жизнь творчеству, постараться охватить им все — животных, людей, всю вселенную! Охватить не в свете доктрин определенной философии, диктуемой идиотской иерархией, убаюкивающей нашу гордость, но проникнуть в мощный жизненный поток, в мир, где наше существование всего лишь случайность, как пробежавшая собака или придорожные камни! <...> Не взлет и не падение, не грязь и не чистота, а мир — такой, как он есть...» [7, с. 48]. Здесь мы встречаем эту гениальную в своей странности метафору жизни как «пробежавшей собаки», абсурдной, случайной, жалкой, бессмысленной жизни. Это батаевская метафора демонстрирует всю глубину пропасти, отделяющей Золя от идеалистической философии. Конечно, французский романист не был «чистоплюем» и охотно использовал в своем творчестве элементы «светских религий», вирулентные в социальном и политическом отношении, но беспроектные с точки зрения завоевания широкой читательской аудитории. И все же в своем популизме Золя соблюдал известную дистанцию по отношению к предвзятой метафизике немецкого толка, фанатизму старых и новых религий.

Хотя Золя и отдает дань модным в то время расовым и социальным теориям [9, с. 229], его тяготение к радикальным формам нигилизма и скептицизма вряд ли может быть поставлено под сомнение. Его конфликт с Полем Сезанном в этом плане особенно показателен. В образе Клода Лантье в своем романе «Творчество» он изобразил своего друга детства в виде образцового дегенерата, вполне достойного занять почетное место в собранной им в «Ругон-Маккарах» кунсткамере извращенцев, безумцев и неудачников. Иногда «Творчество» выглядит как пародия на реализм (фанатик «правды» Клод Лантье мучит своих близких, используя их как натурщиков, его ребенок умирает), нередко объектом критики у Золя становятся романтические и формалистические представления об искусстве [1; 11; 12].

У Флобера в «Мадам Бовари» дана резкая отповедь романтизму. Но разве феномен «сентиментального воспитания» или (относительно близкий наивному мировоззрению мадам Бовари) «романтизм» Марселя Пруста или художников-импрессионистов (как своего рода стилистические приемы) не таят в себе бесконечные сложности для интерпретации? Романтизм раздваивается в приемах «двойного кодирования», игре отражений эстетизма, цинизма, эскапизма. Сезанн с его барочной чувственностью, стихийной мощью, взрывной сексуальностью и паранойей — плоть от плоти поэтики Золя. Его полные значительности картины, запечатлевшие, кажется, не только мании и фобии создавшего их гения, но и маниакальные судороги самой природы, вполне соответствуют парадоксальной эстетике неправдоподобных «натуралистических» триллеров автора «Человека-зверя».

Если рассматривать Золя и Сезанна с современных политологических позиций, то мы сталкиваемся с парадоксом, еще не осмысленным в современной теории. Сезанн и Золя выступали на противоположной стороне баррикад в деле Дрейфуса, последовательно придерживаясь правой и левой политических позиций соответственно. Но мыслили они по-прежнему сходным образом, что еще раз доказывает условность политологической терминологии, особенно в отношении к искусству. В этом плане и Сезанн, и Золя в равной степени оказываются провозвестниками опасных социальных теорий и практик XX в., несмотря на безупречную и смелую позицию французского романиста в деле

Дрейфуса, по всей видимости, стоившую ему жизни. Можно вспомнить хотя бы невозддержанное восхваление французского империализма и безудержного размножения французской расы на всех континентах в романе «Плодовитость».

Тем не менее, сравнивая между собой различные формы интеллектуальной, социальной, художественной коррупции в конце XIX в., в позиции Золя можно разглядеть очень существенные особенности, которые, вероятно, делают эту фигуру не вполне удобной для современного читателя-резонера. Можно сказать, что Золя дает некую сниженную, карикатурную или «чрезмерно натуралистическую» версию модернизма, что не соответствует скрытому идеалистическому тренду современной философии. Слегка перифразируя Анатоля Франса, назвавшего «Землю» Золя «Георгиевыми разврата» («Géorgiques de la staruple») [13], возможно ли определить данный тип мышления как предвосхищение батаевского или селиновского модернизма, «грязного модернизма», «модернизма для подонков»? И Ницше, и Франс упрекали Золя в недостатке художественности, вкуса, в необходимости как-то прикрыть «голую истину», подсластить горькую пилюлю жизни.

Метод Золя заключался в ином. Его романы — это шок, коллаж, видимая бессвязность и чудовищность. Этот метод ближе к дадаистской эстетике, чем к неоклассицизму Ницше среднего и позднего периодов. Сам Ницше дал весьма точную, хотя и пристрастную характеристику этой стратегии: «Какие-то брызги, кляксы, в лучшем случае что-то вроде мозаики и в любом случае — мешанина, кутерьма, пятна кричащих красок. <...> Все в природе чрезмерно, все искажено, все зияет пробелами. Природа — это случайно» [4, с. 585]. Жизнь случайна, как пробежавшая собака, (если вернуться к известной метафоре Золя), но в борьбе различных версий модернизма, по всей видимости, побеждали более поэтические и метафизические метафоры. Ницше прекрасно понимал, что между его позицией и теорией реализма нет принципиальных различий: «...мы давно уже не так далеки друг от друга, как вам это представляется...» [4, с. 320]. Но главный секрет победы немецкого мыслителя над Золя заключался в его более последовательной и изощренной разработке неискренности как осознанной творческой стратегии: «Нет, этот дурной вкус, эта воля к истине, к “истине любой ценой”, эта юношеская неистовость в любви к истине — вызывает у нас отвращение: для этого мы слишком уж опытные, слишком серьезные, слишком веселые, слишком прожженные...» [4, с. 256]. Хотя Ницше и Золя часто развивали одни и те же идеи и интуиции, во многом сходные с концепциями элитарной и массовой культуры своего времени, именно красивая «идеалистическая» упаковка этих интуиций у Ницше обеспечила ему успех у широкой публики в XX–XXI вв. (параметры этого «идеализма», разумеется — чрезвычайно сложная и почти безграничная тема).

Свою роль в этой конкурентной борьбе сыграла и общая рационалистическая направленность французской культуры, ограничившая суггестивный потенциал текстов Золя. Ницше развивался в совершенно ином интеллектуальном климате: обладая более изощренной умственной культурой, он несомненно познал толк и в лицемерии, и в сентиментальных театральных аффектах. Он подобен гениальному маркетологу «Дамского счастья», который льстит своим читателям/покупателям, устраивает им невиданные и невероятные аттракционы и в конечном итоге побеждает/совращает их. Другой пример подобной трансформации — Генрик Ибсен. Его Бранд из одноименного произведения — тот же Клод Лантье, фанатик, чудак, модернист, но мы видим, как меняются акценты и стиль при переходе от «реализма» Золя к «мифологизму» Ибсена. Оба автора «любят» сумасшедших и как вампиры готовы высосать из них все соки при создании своих шедевров, но конечные эффекты, разумеется, различны. При этом можно вполне вообразить себе циничную ухмылку, скрывающуюся за романтической маской Ибсена.

Если мышление людей (не обязательно элиты) в конце XIX в. и отличалось от современного, то эти различия во многом сводились к признанию роли биологического дискурса. Научно-популярные и научно-фантастические направления, связанные с этой тематикой, были необычайно влиятельны. В современной массовой литературе и произведениях «двойного кодирования»

они также присутствуют, в основном в жанре триллера (Стивен Кинг). Именно к этому жанру тяготеют самые известные романы Золя, в том числе и «Творчество», главным героем которого становится одушевленный медиум-вампир, сама живопись (типичный прием для романтической литературы), убивающая своих адептов, служителей и саму жизнь, которую она призвана увековечить. Аналогичную картину жестокого формализма, также позаимствованную у культуры символизма, мы находим в «Эстетической теории» Теодора Адорно.

«Тереза Ракен» — замечательный пример подобного смешения популярных жанров (детектив, триллер, мистика) с акцентом, как это часто случается у Золя, на теме бессознательного, которая дается с фотографической документальной отстраненностью, предвосхищающей сюрреализм. Персонажи — монстры, одержимые низкими страстями, неукротимыми звериными инстинктами, идут от преступления к преступлению. Это «готический» любовный роман, в котором страсть, одновременно гнусная и романтическая, заставляет героев копошиться в грязи и крови. Здесь нет места старомодным представлениям о норме, современности (как и природе) порождают только монстров. Хотя отношение подобных популистских стратегий к модернизму оказывается весьма противоречивым, вполне очевидно, что аналогичные приемы валоризации патологического мы находим и в живописи той эпохи.

Безумие персонажей Золя напоминает творческое позиционирование художников-модернистов, которые неизбежным образом ориентировались на возможные естественнонаучные модели интерпретации их искусства и жизни. Быт в романах Золя оказывается дополнительным приемом отстранения в этнографических зарисовках примитивных инстинктов обитателей парижского дна. Золя таким образом становится Гогеном или Эдгаром По французских трущоб, Гюисмансом простонародья. При этом он не «торгует психологией» (выражение Ницше [4, с. 585]), но, скорее, «распродает» широко известные по кинематографу XX в. «основные инстинкты» в их наиболее гротескных, фантазмагорических проявлениях. Его интересуют самые яркие энергетические вспышки инстинктов, которые озаряют социальную мизерию его произведений. Позицию Золя можно назвать романтической только в известном смысле. Он как будто возвращается к рационалистическим и прагматическим трактовкам романтизма XVIII в., времени возникновения готического романа. Его естественно-научный, но не метафизический и не поэтический (в духе немецкой культуры) романтизм близок также Теодору Жерико, Эжену Делакруа, Оноре де Бальзаку.

Демонстрируя в своих произведениях психофизиологические девиации, чудовищные примеры социальной и ментальной патологии, Золя, конечно, не идентифицирует себя с ними. Поль Сезанн, Винсент Ван Гог или поздний Клод Моне представляли в своем творчестве иные формы отождествления с биологическим дискурсом. Тем не менее Золя как исследователь «вульгарности» незаменим при рассмотрении их искусства. Поэтика вульгарности конкурирует здесь (иногда вступая и в союзнические отношения) с настоящей «поэтикой глупости», пантеистическими и фольклорными традициями, антиинтеллектуализмом как последовательной программой. Следует обращать особое внимание на «шокирующие», «странные», «фантазмагорические» детали постимпрессионистических полотен, указывающих на родство с символистскими и биологическими дискурсами, несовместимыми с гуманистической традицией.

В конце XX в. Делез и Гваттари вернулись к этой макабрной эстетике *fin de siècle* [2]. Кинофильм, который сам себя смотрит. Краска, оживающая и превращающаяся в образ-существо. Перцепты, комплексы ощущений, обладающие способностью вторгаться в чужое сознание и подчинять его. Все эти мотивы постмодернистской эстетики были хорошо известны и в XIX в. Исчезновение субъекта восприятия, фиаско автономности индивидуума, невозможность «идентификации Борна» — все это типичные темы романтической и натуралистической литературы XIX столетия, неизбежно влиявшие и на понимание живописной формы. Мы до сих пор недооценивали, некритически воспроизводя модели визуального эссенциализма, литерату-

роцентризм французской живописной традиции XIX в. Нина Яворская приводит такой интересный пример: «Гаске передает, что Сезанн упрекал импрессионистов за отсутствие идеи, что у них нет главы школы. Однако надо сказать, что эти упреки, приписываемые Гаске Сезанну, почти повторяют слова Золя, сказанные им в романе «Творчество». Таким образом, это не упреки Сезанна по отношению к импрессионизму, а упреки Золя, которые относились равно как к Сезанну, так и к импрессионизму» [10, с. 19–20].

В действительности невозможно, да и вряд ли необходимо отделить друг от друга художественные и литературные, вербальные и визуальные дискурсы. Жизнь гораздо чаще подражает искусству, чем нам кажется. В рассматриваемую нами эпоху об этом был хорошо осведомлен не только Оскар Уайльд. Реконструкция творческой интенции должна принимать во внимание различные документированные формы восприятия творчества того времени. Эти модели могут дополнять друг друга, создавая все более сложную картину художественной жизни той эпохи. Не следует исходить из утопической модели «целостного» авторского голоса, построенной в духе романтического лирического монолога. Мы всегда имеем дело с фрагментами и единичными задачами. Но это не исключает необходимости реконструкции и оценки самой фигуры автора.

В творчестве Золя, несомненно, присутствовали и антимодернистские черты. Его критика декадентства, впрочем, часто напоминает аналогичные и во многом наигранные филиппики Ницше. Как бы то ни было, оба эти примера «расправы» с дегенеративным искусством предвосхищают уже совсем не вегетарианские времена европейской политики 1930-х гг. Все компоненты риторической традиции того времени уже присутствовали в культуре XIX в., у таких борцов с импрессионизмом и декадансом, как Сезанн, Золя, Ницше, Ван Гог. Вот, к примеру, французский романист характеризует своих собратьев по перу, известных представителей символистской эстетики: «Грубо говоря, молодежи нужны свихнувшиеся, обездоленные, не осуществившие до конца свои возможности <...>. Вот, например, Барбе д'Оревилю, старый лев, как его называют, — правда, это писатель яркого романтического темперамента, но ведь он всего лишь утрировал Бальзака, да еще на беду, впал в католицизм, окрашенный сатанизмом. <...> Барбе д'Оревилю поистине отщепенец, его произведения мало кто читает. <...> Вот Вилье де Лиль-Адан, другой ущербный и болезненный талант из той же литературной семьи; в его писаниях столько провалов, что в них можно найти лишь несколько превосходных кусков, производящих почти целостное впечатление» [8, с. 134–135].

Вряд ли этой риторике имеет смысл всецело доверять. «Свихнувшиеся» и «отщепенцы» более всего нужны были самому Золя, чтобы сделать собственную головокружительную карьеру. Но реконструкция иконологической программ, скрытых сюжетов во французской живописи этого периода явно нуждается в его текстах как в важнейших источниках. Историю искусства невозможно отделить от литературной истории, а романтические «дегенеративные» эффекты должны быть выявлены вне зависимости от классицистической или гуманистической риторики их авторов. Более того, декадентские и классицистические, реалистические и символистские стратегии оказываются тесно связанными между собой [14].

Представленная Эмилем Золя версия модернизма обладает поразительной свободой от идеалистических и метафизических дискурсов своей эпохи. Вот почему созданная писателем «поэтика вульгарности» еще ждет своего открытия, способного пролить новый свет на изучение философских и художественных систем конца XIX в. Формы соединения популистских дискурсов, науки и высокого искусства также носят у Золя более обнаженный характер: видны «швы», и мы можем проследить, как все более «романтические», «возвышенные», мифологические версии (трактовки) модернизма получали все более широкое распространение. Как один из первых и наиболее влиятельных интерпретаторов творчества Эдуарда Мане, Золя стоял у истоков формалистического понимания искусства. Тем более ценным становится опыт писателя и критика в области проблематизации теории «чистой визуальности». Видение, форма — всегда конструкция, интерпретация.

Список литературы:

1. Аникст А. Золя и искусство // Импрессионисты, их современники, их соратники / Ред. А. Д. Чегодаев. М.: Искусство, 1976. С. 149–222.
2. Гваттари Ф., Делёз Ж. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
3. Иоффе И. И. Избранное: Синтетическая история искусств. М.: Говорящая книга, 2010. 655 с.
4. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. 672 с.
5. Нордау М. Вырождение. Современные французы. М.: Республика, 1995. 400 с.
6. Золя Э. Собрание сочинений. Т. 9. Дамское счастье. Радость жизни. М.: Художественная литература, 1963. 886 с.
7. Золя Э. Собрание сочинений. Т. 11. Творчество. М.: Художественная литература, 1963. 451 с.
8. Золя Э. Собрание сочинений. Т. 26. М.: Художественная литература, 1967. 782 с.
9. Шарль К. Интеллектуалы во Франции. Вторая половина XIX века. М.: Новое издательство, 2005. 328 с.
10. Яворская Н. В. Сезанн в кругу своих современников // Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников / Ред. Н. В. Яворская. М.: Искусство, 1972. С. 3–46.
11. Brady P. "L'oeuvre" de Emile Zola. Genève: Droz, 1968. 504 p.
12. Trotter D. Modernity and Its Discontents: Manet, Flaubert, Cézanne, Zola // Paragraph. 1996. Vol. 19, No. 3. P. 251–271.
13. France A. La Terre // La Vie littéraire. Calmann-Lévy, 1921, 1re série. P. 225–238. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/La_Vie_litt%C3%A9raire/1/La_Terre (дата обращения: 25.01.2022).
14. Rossi R. J. The Allure of Disgust: Rural Decadence in Zola's La Terre // Excavatio. 2015. Vol. XXV. URL: http://aizen.zolanaturalismassoc.org/excavatio/articles/v25/PDF3_FRossi.pdf (дата обращения: 25.01.2022).

References

- Anikst, A. (1976) 'Zola and Art' in Chegodaev, A. D. *Impressionisty, ikh sovremenniki, ikh soratniki [The Impressionists, Their Contemporaries and Associates]*. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 149–222. (in Russian)
- Brady, P. (1968) "L'oeuvre" de Emile Zola. Genève: Droz, 1968. (in French)
- Charle, Ch. (2005) *Intellektualy vo Frantsii. Vtoraia polovina 19 veka [The Intellectuals in France. The Second Half of the 19th Century]*. Moscow: Novoe izdatel'stvo Publ. (in Russian)
- Deleuze, G., Guattari, F. (1996) *What Is Philosophy?* New York: Columbia University Press.
- France, A. (1921) 'La Terre', *La Vie littéraire*. Calmann-Lévy, 1re série, pp. 225–238. Available at: https://fr.wikisource.org/wiki/La_Vie_litt%C3%A9raire/1/La_Terre (accessed: 25 January 2022). (in French)
- Iavorskaia, N. V. (1972) 'Cézanne in the Circle of His Contemporaries' in Iavorskaia N. V. (ed.) *Pol' Sezann. Perepiska. Vospominaniia sovremennikov [Paul Cézanne. Writings. Memoirs of Contemporaries]*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1972, pp. 3–46. (in Russian)
- Ioffe, I. I. (2010) *Izbrannoe: Sinteticheskaia istoriia iskusstv [Selected Works: Synthetic History of Arts]*. Moscow: Govoriashchaia kniga Publ.
- Nietzsche, F. (1993) *Stikhotvoreniia. Filofskaia proza [Poems. Philosophical Prose]*. Saint Petersburg: Khudozhestvennaia literatura Publ. (in Russian)
- Nordau, M. (1995) *Vyrozhdenie. Sovremennye frantsuzy [Degeneration. Modern French]*. Moscow: Respublika Publ. (in Russian)
- Rossi, R. J. (2015) 'The Allure of Disgust: Rural Decadence in Zola's La Terre' [Online], *Excavatio*, 25. Available at: http://aizen.zolanaturalismassoc.org/excavatio/articles/v25/PDF3_FRossi.pdf (accessed: 25 January 2022).
- Trotter, D. (1996) 'Modernity and Its Discontents: Manet, Flaubert, Cézanne, Zola', *Paragraph*, 19(3), pp. 251–271.
- Zola, É. (2019) *Oeuvres completes*. Paris: Arvensa Editions. (in French)