

Anna Stiepanowa

Dnietropietrowski Uniwersytet Ekonomiki i Prawa
Dnietropietrowsk, Ukraina

ГОРОД В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ (К ВОПРОСУ О СПЕЦИФИКЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА ЛИТЕРАТУРЫ МОДЕРНИЗМА)

Ключевые слова: *переходная эпоха, литература модернизма, эстетический идеал, метаобраз города, телесность, медиационность, ресентимент*

Характер развития литературного процесса на рубеже XIX-XX вв., ознаменовавшийся возникновением множества разнообразных эстетических течений и направлений, свидетельствует о тесном взаимодействии эстетического сознания и литературы, продуцирующем формирование новых эстетических ценностей и идеалов. В этот период выработка литературой эстетического идеала являет двуобратный процесс – с одной стороны, литература обозначает и выделяет эстетическую ценность как таковую, которая манифестируется как идеал, с другой, – эта ценность уже имеет характер архетипа – того, к чему, как указывал Н. Хренов, человеческое сознание и подсознание возвращается в переходную эпоху: «Страх перед временем возрождается каждый раз, как только происходит переход от цикла к циклу, что и вызывает к жизни катастрофическое переживание истории. Вот почему в такие моменты актуализируются структуры архаической ментальности, связанные с архетипами, включающими человека в мир архетипов как устойчивых сущностей, защищающих его от неумолимой необратимости исторического времени. Это обстоятельство ощущает искусство, стремясь вызвать к жизни архетип»¹. В результате архетип возводится в идеал. Отметим, что эстетические течения эпохи модернизма являлись порождением города, который являлся средоточием человеческой мысли – научной ли, художественной ли, но в любом случае неизменно творческой, и многообразие их художественных новаций было обусловлено развитием урбанистической среды (в том числе огромную роль сыграли достижения науки и техники) и урбанистического сознания. Усиление роли города в жизни человека, актуализация городской темы в модернистской литературе позволяют рассматривать город как эстетический идеал переходной эпохи, явленный в художественном сознании как метаобраз города.

¹ Н.А. Хренов, *Культура в эпоху социального хаоса*, Москва 2002, с. 233.

Важно подчеркнуть, что восприятие эстетического идеала на рубеже XIX-XX вв. имело свои особенности. Его характеристики были обусловлены, во-первых, образующими целостный концептуальный узел свойствами категорий-слагаемых феномена переходности, обозначенного мировоззренческой идеологией «закатности» – человеческого сознания, художественного образа как ключевой категории поэтики и идеи города; во-вторых, – соотношением идеала с категорией прекрасного, представления о которой на рубеже веков существенно трансформировались. Отметим, что в трактовке прекрасного эстетическое сознание переходной эпохи значительно отошло от классической философской традиции XIX в. и смыкалось с античной, обозначающей «прекрасным» физическую красоту людей, совершенство предметов, полезные для людей вещи (Гомер), гармонию и порядок космоса (Гераклит), числовую упорядоченность, гармонию сфер, симметрию (пифагорейцы). На рубеже XIX-XX вв. такие характеристики прекрасного, как полезность, порядок, гармония (симметрия) вновь становятся актуальными, являя прекрасное как постулат эстетического восприятия не «мира как природы» (космос), а «мира как цивилизации». Л.Г. Андреев отмечал, что на рубеже веков позитивное знание теснило знание гуманитарное, лаборатория отодвинула письменный стол, автомобили и аэропланы заменяли луну и соловья в качестве символа поэтического и прекрасного². В этой связи, по справедливому замечанию Л.Г. Андреева, не личный вкус, а вкус эпохи отражает признание О. Шпенглера: «Я люблю глубину и утонченность математических и физических теорий, по сравнению с которыми эстетик и физиолог выглядят просто халтурщиками. За роскошно ясные, высокоинтеллектуальные формы какого-нибудь экспресс-парохода, сталелитейного завода, прецизионного аппарата, изощренность и элегантность иных химических и оптических процедур я отдам весь стильный хлам нынешних прикладных искусств с живописью и архитектурой в придачу <...> И я утверждаю, что в ином изобретателе, дипломате и финансисте нынче скрыт более основательный философ, чем во всех тех, кто занимается плоским ремеслом экспериментальной психологии»³. В то же время возрастало резко негативное осмысление цивилизации – как процесса, порабащающего человека, уродующего душу (неоромантизм, экспрессионизм и др.). Неоднозначность восприятия цивилизации экстраполировалась на отношение к городу как ее оплоту, отсюда – амбивалентность эстетического идеала и формирование весьма широкого диапазона осмысления метаобраза города в литературе: от величественного творения рук человеческих (В. Маяковский, В. Пидмогильный и др.) до абсурдного пространства – колыбели отчужденного сознания (Д. Дос Пассос, А. Камю, И. Шмелев и др.).

Неоднозначным было само восприятие прекрасного, и в этом смысле образ города как идеала выстраивался в соответствии с общей тенденцией формирования представлений о прекрасном и аккумулировал в себе определенные свойства, осмысленные нами как некие смысловые константы эстетического идеала эпохи модернизма. Среди них выделим *телесность, медиационность и ресентиментность*.

² Л.Г. Андреев, *От «Заката Европы» к «Концу истории»*, [в]: «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности, Москва 2000, с. 242.

³ О. Шпенглер, *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории*, т. 1: *Гештальт и действительность*, Москва 1998, с. 179-180.

Актуализация *телесности* как видимости, осязательности, вещественности идеи в переходный период была обусловлена несколькими факторами. Во-первых, телесность идеала в определенном смысле следствием трансформации представлений о «прекрасном», вылившейся в совмещение бытийственной и трансцендентной сфер в искусстве. Если до начала XX столетия, – указывает М. Бессонова, – граница между бытийственным и «прекрасным» (иначе – нормативно-культурным) подразумевалась как нечто само собой разумеющееся и не становящееся поводом к рефлексии, то на протяжении XX в. выстраивание и пересечение этой границы стало главным условием эстетической игры⁴. Ярче всего эта тенденция проявилась в авангарде, хотя была характерна и для модернизма в целом. Р. Дуганов отмечал, что всю историю русского авангарда можно предельно упрощенно представить в виде двух направлений и выразить в двух основных понятиях: «дух» и «вещь». Их взаимопревращения и составляют основной сюжет авангардного искусства, где главное открытие как раз и заключалось в том, что путем непрерывных изменений они переходят друг в друга, и «вещь» может стать насквозь духовной, а «дух» вполне вещественным, что исчерпывающим образом выражается хлебниковским «мыслеземом»⁵. Во-вторых, категория телесности активно осваивалась и философской мыслью рубежа веков (С. Кьеркегор, Ф. Ницше, А. Арто, Ф. Кафка и др.) в аспекте «реабилитации чувственности, включения ее в поле современных мыслительных стратегий и восстановления, тем самым, связей сознания с реальным миром»⁶.

Телесность города как идеала являла возможность его восприятия не только эстетического, но и эмпирического – в визуальном воплощении, осязаемости и т.д., что сообщало идеалу характер некоей «приземленности». Эстетический идеал, таким образом, не являлся умозрительным и представлял собой не только идею города, но и объект, наделенный самостоятельным эмпирическим бытием, тесно связанным с эмпирически-телесным бытием человека. Феномен телесности в этом смысле акцентировал целостность, неразделенность «внутреннего» и «внешнего» в эстетическом объекте и представлял собой тип структурной организации метаобраза города, своего рода «материю», «плоть» идеи города.

Как тип структурной организации метаобраза телесность охватывает четыре уровня активизации чувственности в восприятии города. На первом уровне момент телесности идеала явлен в эмоционально-рефлексивном ощущении города, отражающем состояние как человеческого сознания, так и «физиологической» сферы чувственности, – город порождает чувства, недоступные рефлексии, неподконтрольные сознанию – шок, страх (образ города у Рильке, Кафки), эйфорию (Дублин в *Улиссе* Джойса), зачастую вызванные активизацией массы и тяготением к зрелищам. Эти чувства можно рассматривать как один из аспектов «телесности идеи» города, явленных в экспрессивно- эмоциональной стороне художественного образа.

⁴ М.Н. Бессонова, *О способах совмещения бытийственной и трансцендентной сфер в искусстве*, [в]: *Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания*. Материалы российско-французской конференции, ч. 2, Москва 2002, с. 371.

⁵ Р. Дуганов, *Столи и утверждение нового искусства*, [в]: Н.И. Харджиев, *Статьи об авангарде*, т. 1, Москва 1997, с. 13.

⁶ *Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века*, В.В. Бычков (ред.), Москва 2003, с. 434.

Второй уровень активизации чувственности являет телесность эстетического идеала как результат восприятия города органами чувств – как видимого, слышимого, осязаемого и обоняемого объекта. В этой связи среди слагаемых образа особое значение приобретают цвета, звуки, запахи города и т.п. На гамме визуальных, тактильных, обонятельных ощущений выстраиваются образы города у Дос Пассоса (*Манхэттен*), И. Шмелева (*Солнце мертвых*), С. Сергеева-Ценского (*Валя*) и др.

Третий уровень телесности предполагает «включение тела в мировую ткань» (Мерло-Понти), активизирующее духовно-чувственное восприятие как переживание города в себе, как «диалектику душевную», знаменующую процесс «допущения города до себя и себя до города» (Топоров). На этом уровне телесность идеала выявляет тесную связь человеческого тела и тела города. Определяя человеческое тело как «переплетение видения и движения», М. Мерло-Понти утверждал, что на основе способностей к видению и движению человеческое тело создает для себя собственный мир предметов, образует из них особую сферу вокруг себя, *включает вещи в собственную плоть*⁷ (курсив – наш, А.С.). В этом смысле телесность идеала выступает и как «форма единения человека с миром, и как граница, форма противостояния ему»⁸ (образы Одессы в *Одесских рассказах* И. Бабеля, Парижа в романе В. Каверина *Перед зеркалом*, Алушты у С. Сергеева-Ценского и И. Шмелева, Алжира в *Постороннем* А. Камю, Козловска в *Мичурине* А. Довженко, Лондона в романе *Смерть героя* Р. Олдингтона и др.).

Четвертый уровень активизации чувственности функционально связан с предыдущим и являет телесность эстетического идеала как антропоморфность, переданную в метафорическом оживотворении города, наделении его свойствами человеческого тела. К. Гальмиш и Д. Бештель отмечают, что антропоморфный (или скорее «физиоморфный», так как не всегда можно сказать, о человеческом ли теле идет речь) взгляд на город торжествует именно в конце XIX в. Этот взгляд присущ всем течениям конца века: символизму, импрессионизму, оккультизму (спиритизму, теософии и т.п.)⁹. Антропоморфность идеала в переходный период заявляет о себе актуализацией в литературе образов «города-человека» и «человека-города». Этот уровень телесности отображает процесс формирования самоидентичности человека в отношениях «Я – город», развивающихся по принципу зеркального отображения, двойничества. Ж. Лакан указывает, что формирование собственного образа или же представления о себе происходит всегда не прямо, а через образ другого, как узнавание самого себя в зеркале¹⁰. В этом смысле можно говорить о том, что образы *человека-города* и *города-человека* в литературе выстраивают идентичность как узнавание человеком себя в зеркале города и отражение города в зеркале человеческого тела. На уровне текста это чаще всего представлено формированием в структуре

⁷ М. Мерло-Понти, *Око и дух*, Москва 1992, с. 14.

⁸ О.С. Суворова, *Телесность*, [в]: *Культурология. Энциклопедия*, под ред. С.Я. Левит, Москва 2007, т. 2, с. 664.

⁹ К. Гальмиш, Д. Бештель, *Огромное тело города: аллегорические образы Праги на рубеже XX в.*, [в]: *Тело в русской культуре*. Сборник статей, Москва 2005, с. 347.

¹⁰ См. об этом: Ж. Лакан, *Стадия зеркала как образующая функцию «Я»*. Электронный ресурс: thanatos.oedipus.ru/biblioteka_psikhoanaliticheskoi_literatury/zhak_lakan_stadiya_zerkala_kak_obrazuyushchaya_funktsiyu.

художественного образа устойчивых урбанистических метафорических эпитетов: «мертвый город», «живой город», «город-призрак», «улицы-артерии», «переулки-шупальца», «глазницы окон» и т.п., или метафорическим воспроизведением взаимопроницаемости телесных границ города и человека: «электрический глаз города» (*Манхэттен* Дос Пассоса), «город величественно поднимал голову» (*Город* В. Пидмогильного), «предательские лица домов», «дом с обломанными плечами и уходящим назад лбом» (*Растения доктора Чиндерелла* Г. Майнринка), «лица женщин цвета выцветших стен» (*Пражские легенды* Р. Рильке); «большое тело Москвы», «Божко неотлучно, до нового светлого утра, глядел и глядел на Москву... – и сонная, счастливая свежесть, как здоровье, вечер и детство входили в усталого этого человека» (*Счастливая Москва* А. Платонова) и т.д.

Важно отметить, что актуализация телесности города в литературе рубежа веков восходит к ритуально-мифологическим архетипам, являющим город в образе женщины, что связано с традицией придания земле женского естества (отсюда в латинском языке слово *urbs* – «город» женского рода). «Божество местности, – отмечает О. Фрейденберг, – позднее становится божеством всякого поселения, в частности с развитием производства, и божеством города; поэтому в древних языках, в том числе в еврейском и греческом, город – женского рода»¹¹. Исследователями неоднократно отмечалось, что Библия описывает историю города в образе женщины, проходящей все свои жизненные фазы и ситуации: девушки, невесты, матери; бездетной, изнасилованной, брошенной, разведенной и вновь вступившей в брак¹². Отсюда традирование литературой образов «города-матери» (образ Москвы у Л. Мея, Ф. Глинки, А. Полежаева и др., образ Бомбея у С. Рушди и Р. Кипплинга), «города-жены» (образ Гранады в андалузской лирике), «города-невесты» (образ Иерусалима в Библии и в *Суламифи* А. Куприна, образ Москвы у Л. Толстого и др.).

Эстетизация телесности, философское осмысление телесного восприятия мира (в том числе и города) в литературе зачастую принимало характер бунта против умозрительности, трансцендентности идеалов. Подобного рода «бунтарством» было отмечено раннее творчество Г. Миллера, в основании мировосприятия которого, по мысли исследователей, лежит отрицание любого трансцендентного проекта, всех идеалов и ценностей, внеположных человеку. Их конструирование он считает актом насилия над миром, применением к нему отчуждающей власти. Миллер отвергает модель иудео-христианского Бога, отъединенного от самого тела мира, поскольку в этом случае реальность как изменчивая жизнь объявляется несущественной, а взгляд устремляется сквозь нее, к трансцендентному идеалу. Истина, таким образом, оказывается по ту сторону чувственно воспринимаемого мира. В этой ситуации личность, по мысли Миллера, утрачивает целостность видения реальности, единство духовных и телесных устремлений¹³. На рубеже веков телесность как форма мироощущения открывается в философии и творчестве Ф. Ницше, А. Камю, У. Уитмена, Д.Г. Лоуренса, И. Шмелева,

¹¹ О.М. Фрейденберг, *Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии)*, [в]: О.М. Фрейденберг, *Миф и литература древности*, Москва 1978, с. 495.

¹² С. Неклюдов, *Тело Москвы. К вопросу об образе «женщины-города» в русской литературе*, [в]: *Тело в русской культуре...*, с. 377.

¹³ А. Аствацатуров, «Мыслящее тело» в поисках языка. Случай Генри Миллера, „Новое литературное обозрение” 2005, № 71, с. 77.

В. Хлебникова и других писателей. Телесность города как эстетического идеала эпохи модернизма, представляющая город «своим пространством во плоти», по существу, способствовала адаптации человека в меняющемся, ускользающем мире. Именно «телесность идеи» наполняла смыслом пространство бытия человека и, в конечном итоге – его мир. Телесность, согласно концепции Г. Миллера, «возвращала человеку свободу, ломала обобщающую схему, предписанную вещам и явлениям, освобождала их, открывала в них жизнь, выводя из нейтрального, стереотипного восприятия»¹⁴. Телесность способствовала проницаемости границ между художественным образом и реальным объектом, делала гибкой и подвижной образную структуру, сообщала образу некую «выпуклость», зримость, осязаемость, реальность: «И с этим Бродвеем, который был мне так противен, с этим Бродвеем произошла метаморфоза. Нет, он не превратился в сказочный замок, не стал красивым, идеальным городом. Напротив, он стал жутко реальным, потрясающе четким, живым. Но изменились координаты: он оказался центром мира, и этот мир, который я мог объять одним махом, был полон смысла и значения. Прежний Бродвей нахально лез в глаза всем своим уродством и неустроенностью; теперь он убрался на свое место, стал неотъемлемой частью существа, ничего ужасного, ничего прекрасного: он просто влился в общее»¹⁵.

Важной характеристикой эстетического идеала эпохи модернизма является *медиативность*. В данном случае речь идет о форме культурного диалога. В этой ситуации метаобраз города выполняет функцию посредника (медиатора) в процессе смены культурных парадигм. Метаобраз города, знаменующий процесс «отпадения от сложившейся культурной формы и выход в новое смысловое пространство»¹⁶, является, по существу, медиатором переходной эпохи, продуцирующим диалог как взаимопроникновение смыслов предшествующей и новой культуры и выступающим в этом смысле как «мера синтеза нового и старого в целях выживания субъекта культуры в усложняющихся условиях»¹⁷. Помощь в адаптации человеческого сознания в условиях изменяющейся картины мира способствовала преодолению состояния отчужденности, «разорванности» и органичному сопряжению «крайних пределов сознания «Я» и «мир»». Л. Стародубцева отмечает, что в силу того, что в триаде «Я – Город – Мир» понятие Город занимает срединное положение, образные представления о городе могут легко сжиматься до ничтожной точки, а могут разворачиваться до бесконечности. «Город» при этом оказывается чем-то вроде *медиатора*. Или, скажем, так: это *образ-посредник*, соединяющий несоединимое, связующий крайние абстракции: *бесконечно малого ничто* и *бесконечно огромного все*¹⁸. Необходимость в адаптации человеческого сознания в условиях переходности является, на наш взгляд, одной из основных предпосылок актуализации образа города в литературе.

¹⁴ Там же, с. 80.

¹⁵ Г. Миллер, *Сексус*, Санкт-Петербург 2001, с. 286.

¹⁶ А.П. Давыдов, *Логика переходов в развитии русского художественного сознания в XIX в., [в]: Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания*. Материалы российско-французской конференции, ч. 1, Москва 2002, с. 250.

¹⁷ Там же, с. 256.

¹⁸ Л.В. Стародубцева, *Город как метафора урбанизируемого сознания*, [в]: *Урбанизация в формировании социокультурного пространства*. Сб. науч. трудов, Москва 1999, с. 73.

Необходимо отметить, что медиативность как «стремящееся к синтезу диалогическое напряжение»¹⁹ является неотъемлемым свойством структуры метаобраза города, амбивалентной по своей природе, тяготеющей к синтезу и взаимопроникновению крайних смысловых полюсов. Семантическая неоднозначность художественного образа города, лабильность его структуры определяют его функцию как посредника в сообщении иных элементов поэтологической системы литературного произведения. Выступая в качестве фокуса осмысления психологии персонажа (его внутреннего мира) (*Счастливая Москва* А. Платонова, *Миссис Деллоуэй* В. Вулф, *Город* В. Пидмогильного), «организатора» композиции (*Манхэттен* Д. Дос Пассоса), тематико-проблематической скрепы, образующей повествовательный цикл (*Одесские рассказы* И. Бабеля), модуса духовной рефлексии героя (*Валя* С. Сергеева-Ценского, *Перед зеркалом* В. Каверина), типа мифологемы в ее модернистской модификации (*Солнце мертвых* И. Шмелева, *Посторонний* А. Камю) и трансформации в эйдетический образ (*Рассказ о Кузнецком стро* В. Маяковского) и т.п., метаобраз города приобретает признаки поэтологического медиатора в структуре литературного произведения.

Динамичный, развивающийся идеал, в своей амбивалентности, противоречивости, конфликтности чуждый абсолютизации, являл эстетическую ценность, способную преодолеть статику инверсионного мышления. Для русской литературы актуализация образа города имела особое значение, поскольку знаменовала переход от инверсионного типа характера к медиационному, ориентированному не на разрыв, а на диалог с предшествующей литературной и культурной традицией. Говоря об инверсионности как о характерной черте русской культуры, А. Давыдов отмечает, что русская литература XIX в. создала целую галерею инверсионных типов-характеров, «не способных выйти за пределы своего традиционного Я и осмысливать себя в новом логическом пространстве»²⁰. Борис Годунов Пушкина; Арбенин, Печорин Лермонтова; Хлестаков, Манилов Гоголя; Обломов, Адуев Гончарова, герои Чехова и т.д. Это люди, лишенные способности к рефлексии, потерявшие в этом мире, несущие на себе печать неполноценности, проклятия, богооставленности и умирания²¹. Тем не менее, отметим, что в этот же период в русской литературе появляется тип героя, являющий признаки медиационного характера и предвещающий переход к новой культурной традиции. Это был образ формирующегося городского сознания, образ человека в зеркале города. Этот образ можно было обозначить как медиационный тип характера. Город открывал возможность и необходимость рефлексии как диалога с самим собой, как познания себя, как ориентацию на органичное восприятие новой культурной традиции. Формирование медиационного типа характера в русской литературе отражало динамику взаимоотношений человека и города в процессе становления городского сознания и, начавшись в первой половине XIX в., завершилось в начале XX в. Условно можно выделить три типа характера в русской литературе, являющих своеобразные вехи в развитии медиационного городского сознания:

¹⁹ А.П. Давыдов, *Логика переходов...*, с. 250.

²⁰ Там же, с. 244.

²¹ Там же, с. 245.

- человек рефлексирующий (братья-разбойники в Екатеринославе Пушкина);
- человек бунтующий (Анна Каренина и «весь Петербург» Толстого);
- человек созидающий (строители Кузнецка и «город-сад» Маяковского).

Представляется, что эти вехи иллюстрируют динамику перехода от характера становления (первые два типа) к характеру продуктивного созидания (третий тип) – утверждению в литературе образа человека городской культуры как «дейтельного прагматика» (Шпенглер), человека-артиста, преобразователя мира, как представителя фаустовской культуры.

Иная ипостась медиационности метаобраза города состояла в том, что город как эстетический идеал являл симбиоз художественного (образ) и гносеологического (постигнутое человеком пространство бытия) сознания, что сообщало образу города характер медиатора в процессе взаимодействия эстетического и научного сознания.

Подвергая критике «гносеологизм всей философской культуры XIX–XX веков», М. Бахтин указывал на «монологизм» как характерную черту научного сознания Нового времени, что, по мнению ученого, было чревато ограниченностью, замкнутостью науки на самой себе: «гносеологическое сознание и познание не может допустить рядом с собой иного, независимого от него единства (единства природы, единства другого сознания)»²². В процессе смены гуманитарной парадигмы, предполагавшей, по выражению Г. Гадамера, «поворот от мира науки к миру жизни»²³, Бахтин ключевую роль отводил художественному образу, объединяющему общие точки «мира искусства» и «мира жизни» в корреляции *Я – другой*, где «Я» и «другой», как представляется, отражали формы художественно-эстетического и эмпирического восприятия реальности. Как отмечают исследователи, проблема «образа» ставится Бахтиным в порядке взаимоосвещения трех областей культуры – искусства, познания и жизни. «Образ», по мысли Бахтина, имеет особое, принципиальное значение для познания именно потому, что традиционное научно-философское «понятие» о реальности не схватывает структуру образа реальности («я» в форме «другого» и «другой» в форме «я») ²⁴. Художественный образ, представленный Бахтиным как «путь к «я» «другого» и тем самым ориентированный на диалог, являет форму преодоления «монологизма» научного познания и выступает как медиатор в диалоге-взаимодействии эстетического и гносеологического сознаний. В этой ситуации художественный образ города в литературе приобретает сущность бахтинского «я» в зеркале «другого» в модификации «человек в зеркале города», закрепляя, тем самым, взаимосвязь эстетического сознания и урбанизма и сообщая художественному образу города функцию медиатора в разрешении конфликта между эстетическим и гносеологическим сознанием как «переживании опыта истины благодаря произведению искусства»²⁵.

²² М.М. Бахтин, *Автор и герой в эстетической деятельности*, [в]: М.М. Бахтин, *Собрание сочинений: в 7 томах*, т. 1, Москва 2003, с. 161.

²³ Г.Г. Гадамер, *Актуальность прекрасного*, Москва 1991, с. 7.

²⁴ М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 319.

²⁵ Г.Г. Гадамер, *Истина и метод: Основы философской герменевтики*, Москва 1988, с. 254.

Тесная связь с научным познанием являлась отличительной чертой эстетического сознания переходной эпохи. В определенном смысле научное сознание являло проекцию художественного в ситуации, когда научные тезисы закладывались в основу эстетических теорий

В процессе исследования эстетического идеала представляется актуальным осмысление города в концептуальном поле *ресентимента* как сублимации чувственно-эмоционального восприятия переходной эпохи. Актуализация чувственности как способа постижения мира, переориентация сознания и поиск новых ценностей, переживание конца предшествующей и кануна новой эпохи активизировали эмоциональную сферу переживания момента переходности, которая сразу стала объектом пристального внимания философов. Именно в этот период ресентимент обосновывается как философское понятие в *Генеалогии морали* Ф. Ницше (1887) и позже переосмысливается М. Шелером в работе *Ресентимент в структуре моралей* (1912) как «переживание переживания», «переживание заново, после-чувствование, вновь-чувствование эмоции, качество которой носит негативный характер» и «последующее воспроизведение эмоциональной ответной реакции на *другого* (человека или окружающий мир)», как «единство переживания и действия», направленное на создание новой шкалы ценностей²⁶. Исходя из этой трактовки, Шелер рассматривает ресентимент как источник переворотов в извечном порядке человеческого сознания, одну из причин заблуждений в познании этого порядка и в претворении его в жизнь²⁷. В этом смысле сама переходная эпоха приобретает в человеческом сознании качество ресентимента в ситуации, когда поиск и утверждение новых ценностей базируются на забвении прежних, объявленных устаревшими часто в силу того, что оказавшись утерянными, прежние ценности становятся недоступными²⁸. В такой ситуации «ценность полезного» как правило торжествует над «ценностью витального». Фаустовская культура и ее оплот – город предстает как ресентимент страха перед жизнью в мире, где все боги умерли. В этом случае страх перед жизнью загоняется вглубь или вытесняется путем реализации амбиций демиурга, направленных на преобразование мира. Город как обжитое, упорядоченное вопреки хаосу пространство бытия, вырастая в оплот цивилизации, превращается в «ценность полезного», отрывающую человека от природных, родовых корней и нивелирующую тем самым «ценность витального». Отсюда – порожденные городом и выявленные и глубоко осмысленные литературой проблемы разрыва с родовым

(теория относительности Эйнштейна и кубизм, психоанализ Фрейда и сюрреализм, психологическая теория У. Джемса и поток сознания, научно-технический прогресс и развитие жанра фантастики и т.д.). В то же время другой тенденцией оставалась конфликтность эстетического и гносеологического, вылившаяся в протест искусства против порабощения личности социальной системой, машинами и вещами (экспрессионизм, экзистенциализм, отчасти – неоромантизм как примат гуманистического отношения к действительности, возвращения к природному человеческому началу).

²⁶ М. Шелер, *Ресентимент в структуре моралей*, Санкт-Петербург 1999, с. 10.

²⁷ Там же, с. 56.

²⁸ Ресентимент в строгом смысле формируется тогда, когда не только отрицается ценность оказавшегося недоступным объекта желаний, но и утверждается ценностное превосходство иного либо противоположного ему по значимости объекта или класса объектов, а в предельном случае – приоритет низших ценностей над высшими. См.: А.Н. Малинкин, *Ресентимент*, [в]: *Культурология. Энциклопедия...*, с. 373. «Нечто (А) утверждают, восхваляют не ради его собственного качества, а с интенцией... отрицать, порицать, девальвировать нечто иное (В). А «разыгрывают» против В» (см.: М. Шелер, *Ресентимент в структуре моралей...*, с. 49).

сознанием, самоидентификации личности, одиночества городского сознания и т.д., повлекшие за собой коренные изменения всей эстетико-поэтологической системы – смену героя, акцентуацию новых эстетических констант, иерархическое «переподчинение» категорий поэтики (доминанта художественного образа) и т.п. Отсюда и противоречия в восприятии города (амбивалентность идеала), попытки возвращения сознания к природным истокам как обретения вновь «ценности витального» (проекты города-сада). Наконец, отсюда – относительность самого понятия ценности, накладывающая свой отпечаток и на ценность эстетического идеала, определяющуюся не критериями красоты и истины, а насущной необходимостью в данный исторический момент. Эта насущная необходимость (полезность) и выступает в качестве критерия красоты и истины («не по хорошу мил, а по милу хорош»).

В то же время, осмысливая феномен ресентимента, литература обнаруживает и акцентирует иную его ипостась – как палимпсеста чувственного восприятия реальности, обуславливающего специфику и поэтологическую функцию художественного образа. Вскрывая многослойность художественного образа города, ресентимент являет, прежде всего, «переживание переживания» – как поэтическое переживание переживания чувственного (эмоционального). В этом смысле художественный образ как переживание воображаемого аккумулирует чувственное, эстетическое переживание реального. Важно подчеркнуть, что пресуществленное в художественном образе города чувственное переживание реального, вызванное, безусловно, конкретной социокультурной ситуацией, имеет не сиюминутный, а длящийся во времени, исторический характер, что оказывается существенным и при формировании шкалы ценностей. Декларируемая переходной эпохой «ценность полезного» выстраивается не на забвении «ценности витальной», а в противоречии с ней. Сама же «витальная ценность» не умирает и никуда не девается, – она просто отходит на второй план и как один из «пластов» переживания реального «хранится» в художественном образе города, обеспечивая его противоречивость, конфликтность. Таким образом, утверждая город как эстетический идеал, литература в то же время вскрывает его иллюзорность. В структуре художественного образа наблюдается, выражаясь словами Шелера, «“просвечивание” истинных, объективных ценностей сквозь противопоставляемые им ресентиментной иллюзией ценности мнимые», порождающее «смутное сознание того, что живешь в каком-то неподлинном, *кажущемся* мире, будучи не в силах вырваться из него и увидеть то, что *есть на самом деле*»²⁹. В этом смысле художественный образ в своей сущности гораздо глубже, насыщеннее чувственного переживания, поскольку всегда восходит к изначальной ценности, которая «просвечивает» сквозь ресентиментные напластования и предстает как хранилище культурной памяти, содержащей смысл ценности не сиюминутной, но абсолютной. Так, в художественном образе города сквозь спектр восприятий переходного сознания и напластования ценностей фаустовской культуры просвечивает изначальная ценность, составляющая сущность города как культурной мифологемы – идея города как человеческого духовного единения. Эта ценность и возвышает художественный образ до уровня идеала. Здесь представляется важным, что ут-

²⁹ М. Шелер, *Ресентимент в структуре моралей...*, с. 37.

вержденная в литературе эстетическая ценность города в значительной степени основана на переживании как «ценностном чувстве» – на ощущении города как *ordo amoris*³⁰, что, согласно концепции Шелера, утверждает примат чувственного познания мира и акцентирует, тем самым, значимость человеческой личности, ее духовного мира как ценность, противостоящую кризису культуры и наступлению материального мира цивилизации.

Библиография

- Андреев Л.Г., *От «Заката Европы» к «Концу истории»*, [в]: «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности, Москва 2000.
- Аствацатуров А., «Мыслящее тело» в поисках языка. Случай Генри Миллера, „Новое литературное обозрение” 2005, № 71.
- Бахтин М.М., *Автор и герой в эстетической деятельности*, [в]: М.М. Бахтин, *Собрание сочинений: в 7 томах*, т. 1, Москва 2003.
- Бахтин М.М., *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975.
- Бессонова М.Н., *О способах совмещения бытийственной и трансцендентной сфер в искусстве*, [в]: *Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания*. Материалы российско-французской конференции, ч. 2, Москва 2002.
- Бычков В.В., *Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века*, Москва 2003.
- Гадамер Г.Г., *Актуальность прекрасного*, Москва 1991.
- Гадамер Г.Г., *Истина и метод: Основы философской герменевтики*, Москва 1988.
- Гальмиш К., Бештель Д., *Огромное тело города: аллегорические образы Праги на рубеже XX в.*, [в]: *Тело в русской культуре*. Сборник статей, Москва 2005.
- Давыдов А.П., *Логика переходов в развитии русского художественного сознания в XIX в.*, [в]: *Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания*. Материалы российско-французской конференции, ч. 1, Москва 2002.
- Дуганов Р., *Столп и утверждение нового искусства*, [в]: Н.И. Харджиев, *Статьи об авангарде*, т. 1, Москва 1997.
- Лакан Ж., *Стадия зеркала как образующая функцию «Я»*, thanatos.oedipus.ru/biblioteka_psihoanaliticheskoi_literatury/zhak_lakan_stadiya_zerkala_kak_obrazuyushchaya_funktsiyu.
- Малинкин А.Н., *Рессентимент*, [в]: *Культурология. Энциклопедия*, под ред. С.Я. Левит, т. 2, Москва 2007.
- Мерло-Понти М., *Око и дух*, Москва 1992.
- Миллер Г., *Сексус*, Санкт-Петербург 2001.
- Неклюдов С., *Тело Москвы. К вопросу об образе «женщины-города» в русской литературе*, [в]: *Тело в русской культуре*. Сборник статей, Москва 2005.
- Стародубцева Л.В., *Город как метафора урбанизируемого сознания*, [в]: *Урбанизация в формировании социокультурного пространства*. Сб. науч. трудов, Москва 1999.
- Суворова О.С., *Телесность*, [в]: *Культурология. Энциклопедия*, под ред. С.Я. Левит, т. 2, Москва 2007.
- Фрейденберг О.М., *Въезд в Иерусалим на осле (из евангельской мифологии)*, [в]: О.М. Фрейденберг, *Миф и литература древности*, Москва 1978.

³⁰ Согласно Шелеру, «ordo amoris» – это «порядок любви и ненависти», или ценностных предпочтений, основанный на ценностном чувстве. См.: там же, с. 215.

Хренов Н.А., *Культура в эпоху социального хаоса*, Москва 2002.
Шелер М., *Ресентимент в структуре моралей*, Санкт-Петербург 1999.
Шпенглер О., *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории*, т. 1: *Геишальт и действительность*, Москва 1998.

Summary

City in the artistic consciousness of the transitional epoch (to a question about the specificity of an aesthetic ideal of literary modernism)

In article the specific character of formation of an aesthetic ideal in the literature of a modernism is investigated. The specific character of perception of city as aesthetic ideal proves. As the cores poetological characteristics of the last are allocated and analyzed corporality as visibility, perceptibility, materiality of idea of city, mediationality as the form of cultural dialogue and ressentimentality as sublimation of is sensual-emotional perception of city during a transitional epoch. Features of their interpretation by art consciousness at a level of a content and the form of a literary work – urbanistic subjects, a metaimage of city, type of the hero, a composition, style are investigated.

Key words: *a transitional epoch, the literature of a modernism, an aesthetic ideal, a metaimage of city, corporality, mediationality, ressentiment*