

РУБЕЖНОЕ СОЗНАНИЕ В ИСКУССТВЕ: ОСНОВНЫЕ ПОКАЗАТЕЛИ ПЕРЕОРИЕНТАЦИИ

Последние десять лет мои коллеги-филологи много и настойчиво говорят о четко проявляющей себя тенденции: литература «мельчает», в ней доминируют явления «низовой культуры», в жанровом отношении мы констатируем отсутствие эстетически совершенной (или достойной профессионального внимания) большой формы. Постмодернизм зачастую воспринимается как антикультура, попытки реалистического творчества – как «вторичные» по отношению к уже существующим. Рискну утверждать, что это не исключение из правил, не закономерность, продиктованная только нашим временем. Многие годы изучая искусство рубежа 19-20 веков, я наблюдала в нем сходные процессы и знакомилась с подобными оценками. В какой-то момент увиденное и прочитанное выстроилось в определенную систему знаний и подтвердило то, что мы старались не замечать: очевидно, понятие «сакральность даты» – не пустой звук, а устойчивое явление, сто лет в жизни человечества – один из определяющих периодов существования; коль так, то феномен «итогов и преддверий» будет повторяться. Итак, проявления «рубежного сознания» в художественной культуре конца 19 – нач. 20-го вв. Основные показатели «слома традиций» и тенденции роста новых представлений об эстетически совершенном.

О датах и закономерностях временной периодизации. Историческое время почти никогда не совпадает со временем художественным. Эта истина непреложна и проявляет себя как в узко-специальном контексте (перцептуальное время пространства в художественном тексте), так и в истории искусств, что тоже закономерно: искусства вторичны по отношению к жизни и отражают уже сложившиеся явления. Так вот понятие «конец 19-го века» в русской культуре датируется 80-ми годами. Внешними показателями начавшейся перестройки являются: постепенный отход от идеологизма и обостренной социальности как главенствующих факторов произведений, «замечание жанров», подспульное парализование изменений в реалистической системе отражения мира, формирование «опозиции» в форме модернизма, выглядевшего, конечно, «декадансом». Концом переориентации можно считать 10-е гг. 19-го века – к этому времени уже оформились основные канонические течения модернизма, стабилизировалось положение «новых реалистов», перспектива сузилась как «чистые» проявления двух систем видения, так и взаимопроникновение компонентов этих поэтик. Война и революция «подправили» ситуацию, но момент перехода от «золотого» века к «серебряному» все-таки четко обозначен и дает богатый материал для теоретизирования.

Для того чтобы не показаться излишне самонадеянной, приведу несколько высказываний, подтверждающих и уточняющих данную мысль:

– В. М. Жирмунский. Ученый работал в ситуации, когда русский модерн как бы не существовал. Советское литературоведение занималось вопросами генезиса реализма, книга данного исследователя «Сравнительное литературоведение: Восток и Запад», задуманная в 30-е годы, вышла только в 1979 г. В это время уже появилась возможность сказать: «Термин «модернизм» (...) я употребляю как наиболее всесторонний и объективный для совокупности явлений новейшей литературы от 80-х годов прошлого века и до наших дней (имелась в виду 30-е гг.), возникший как реакция против реализма» [1, 145].

– Д. В. Сарабьянов. Крупнейший искусствовед, автор многих монографических исследований в области живописи. В книге «Русская живопись 19-го века среди европейских школ», опубликованной в 1980 г., он писал о 90-х гг. как о времени, когда «переосмыслились многие прежние позиции не ради одного направления, а ради общего его движения к новому искусству» [2, 179]. В учебнике, предназначенном для студентов искусствоведческих факультетов «История искусства конца 19 – начала 20-го века» (1993), он уточнил:

«...время господства реализма затянулось. Образовалась диспропорция, которую надо было ликвидировать ускоренными темпами (...). В 80-е годы вступает в жизнь поколение новых художников, открывших движение к новому искусству» [3, 4].

Дубравка Оранч-Толч. Это философ, искусствовед, ставший из Загреба. Большой знаток русской культуры. Ее вывод, связанный с обозначением культурно-исторических эпох, звучит следующим образом: «Последнее десятилетие 19-го и первое десятилетие 20-го века образуют переломный период: период смерти старого и рождения нового века»; «Как культурно-историческое целое, 20-й век приблизительно начал свое течение лишь с 1910 года, ознаменовавшийся новыми явлениями в искусстве, футуризмом в литературе и абстрактностью в живописи» [4, 87].

Только устоявшиеся, уже канонизированные художественные системы и школы дарят зрителям, читателям, исследователям ощущение «четкости линий», становившиеся – поражают непредсказуемостью и неожиданностью сражений. Переориентация сопровождается острой полемикой, многие и многие голоса фиксируют момент «слома» и ситуацию «хаоса». Вспомним хрестоматийно-известное: авторитетные критики, знающие, тонкие ценители искусства конца 19 века – Н. К. Михайловский и В. В. Стасов – не просто драматически воспринимали отход от «традиции отцов» (идей прославленных «шестидесятников» в литературе и живописи), они переходили на ругательный тон, комментируя творчество «отщепенцев».

– Н. К. Михайловский. Его статьи о Чехове только отрицательного свойства. В интерпретации критика этот молодой писатель «гуляючи» бездумно тратит талант на всякого рода «безделушки». В статье «Об отцах и детях и о г. Чехове» (1890) он пишет: «Выбор тем у г. Чехова поражает своей случайностью. Везут по железной дороге быков в столицу на убой. Г. Чехов заинтересовывается этим и пишет рассказ под названием «Холодная кровь», хотя даже понять трудно, при чем тут «холодная кровь» (...) Почту везут, по дороге тарантас встряхивает, почтальон вываливается и сердится. Это – рассказ «Почта». Зачем он мне?.. И рядом, вдруг, «Спать хочется» (...) И рассказывается это тем же тоном, с теми же милыми колокольчиками и бубенчиками, с тою же «холодной кровью», как и про быков или про почту...» [5, 600].

– В. В. Стасов. Он был поклонником идейной живописи передвижников, многое сделал для утверждения ее идеалов. Но реформаторство молодых современников, как русских, так и западных, критик принять не мог: «Образовалась в последние годы целая масса иностранных и русских цените-

тей, которые не хотят знать никаких сюжетов и действительной жизни и предпочитают всяческий бред фантазии, всяческий срам большого атрофированного безумия» [6,659]. Даже в 1903 г., когда завоевания модернистов становились очевидными, в статье «Две декадентские выставки» В. В. Стасов писал: «Посмотрите только, какая тут коллекция. Во главе всех стоят двое главных калек: М. Врубель и К. Сомов» [7,345].

Ростки нового замечали не все и не сразу. Если говорили о литературе, то констатировали «странное» влечение к импрессионизму таких художников слова, как А. П. Чехов, И. А. Бунин; в попытке принимать выступления «русских декадентов» словом «распад» определялась общая тенденция развития искусства. Положительных оценок удостоивались чаще всего те, кто спустя каких-нибудь двадцать лет будет восприниматься апологетами мастеров-классиков (П. Боборыкин, И. Потапенко, Д. Мамин-Сибиряк). Наверное, на рубеже веков появляются, или должны появляться, эстеты и критики, способные провидеть будущее в ростках нового, в формах, которые только позднее продемонстрируют свои возможности. Такую обязанность пропагандиста и защитника развивающегося искусства в конце 19-го века взял на себя А. Бенуа. Это он спорил с В. В. Стасовым о направлениях поиска, о новой Красоте, которой поклоняются художники нереалистического толка, он стал вдохновителем «мирикушничества» – направления, воочию продемонстрировавшего суть переходных процессов в современной ему живописи. Отметим как заслугу и способность А. Бенуа увидеть очевидные изменения в палитре современных ему реалистов. Не обличениями и не своей социальной значимостью, но осколками «Вечной красоты» были ему дороги И. Левитан, В. Серов, К. Коровин:

– «Самым замечательным и драгоценным среди таких художников, внесших в черствый реализм живительный дух поэзии, является безвременно умерший Левитан» [7,345].

– «Замечательно, что и самые первые серовские картины... уже красивы. Уже в них с удивительной неприжудливостью разрешены чудесные аккорды, уже в них выразилось стремление к гармоничности целого» [7,356].

– «...удивительный, прирожденный стилист. То, что мерещилось Куинджи, то удалось Коровину» [7,366].

Теперь – о закономерностях переориентации и о процессах, отмеченных в искусстве переходного периода.

1. Сублимация. Средством обогащения искусств в конце прошлого века выглядело повышенное внимание каждого из них к возможностям параллельно существующего вида. Глаз современника отмечал следующее. Литература вдруг начинает тяготеть к живописи и добивается «эффекта картиннос-

ти», живопись усваивает тональность музыкальных форм и оперирует понятием «настроение». Сама музыка, уже завовавшая языкком описания, заявляет о своей способности к снисканию. Единства, рожденные в результате подобных экспериментов, удивляют неожиданностью и кажутся талантливой игрой, а не устойчивой тенденцией. Примеры:

А. П. Чехов, размышляя о новых принципах письма, уже в начале 80-х гг. неоднократно высказывался о необходимости реформирования «тембра и слога» литературной речи. «Размашистая рука» классиков (при всем уважении к ним) не удовлетворяла. Профессиональные пожелания выглядели следующим образом: «...описания природы должны быть весьма кратки и иметь характер апропос». Писать надо так, говорил он брату Александру, – «чтобы, по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина» [8, П. 1,242]. Заслугой В. Г. Короленко писатель считал подчеркнутый лиризм изложения в «Слепому музыканте». В классических образцах русской прозы (речь шла о А. С. Пушкине, М. Ю. Лермонтове) он слышал поэтические поты. Комментируя свою «Степь», написал: «Каждая отдельная глава составляет особый рассказ, и все главы связаны, как пять фигур в кадрили, близким родством. Я стараюсь, чтобы у них был общий запяток и общий тон» [8, П. 2, 173].

– Н. А. Римский-Корсаков. Музыкологи давно и настойчиво отмечают работу композитора над проблемой «живописности» музыкальных форм. Он сам неоднократно подчеркивал свою способность к «звукосозерцанию». Оставил заметки о «светокolorистике». Одно из характерных высказываний: «Гармония – свет и тень. Мажор и минор. Радость и печаль. Ясность. Сумеречность. Оркестровка и тембры вообще: блеск, сияние, прозрачность» [9,322]. Исследователь Л. А. Серебрякова обозначила целый ряд характерных для музыканта цвето-световых тембров; среди них – звукоподражательные, звукоокрасочные, звукоизобразительные. Она же прокомментировала их в «Кощее Бессмертном», в «Ночи перед Рождеством», в опере «Млада» [9,345].

То же или почти то же отмечается и в творчестве М. П. Мусоргского последнего периода жизни. Скерцино «Швейя», песня «По грибы», камерно-вокальный цикл «Детская» демонстрируют «описательную» настроенность композитора. Посмеиваясь над этими экспериментами, современник и поэт А. Аптухин написал:

Ты, Мусоргский, посредством нот
Расскажешь все на свете:
Как петли шьют, как гриб растет,
Как в спальне плачут дети [10, 268].

Живопись. Здесь приращия визуального ряда особенно четко представлена в полотнах И. Левитана, В. Серова, К. Коровина. Художники, получившие блестящее образование, знавшие и любившие передвижников, уже в начале собственного пути начинают деятельно сопрягать изображение с выражением. Сюжетную основу их полотен определяют не событийный ряд, а логика эмоционального восприятия и отражения объекта. В. Серов, приступив к работе над первым портретом-шедевром («Девочка с персиками», «Девушка, освещенная солнцем»), говорил жене о своем намерении «писать отрадное». Ироничная прелесть полотен И. Левитана определяется эстетическим, грустно-проникновенным их настроением. Радость жизни, молодая дерзость решений – это главная особенность произведений К. Коровина. В записях этого художника сохранились размышления о направлении поиска и смене ценностного ряда: «Тона, тона правдивей и трезвей – они содержание (...) Надо сюжет искать для тона (...) Творчество в смысле импрессионизма» [11,84]. Мы говорили, что Н. А. Римский-Корсаков всерьез и много размышлял о звукоживописи; К. Коровин мечтал краской выразить звук. Так, приглашенный к пушкинским юбилейным работам 1899 года, он думал над иллюстрациями к «Евгению Онегину» и записал: «Татьяна в комнате Онегина. Пейзаж не писать без цели, если он только красив (...) Он должен быть звуком...» [11,83].

2. Ирония как форма отрицания. В моменты эстетического «стома» и переосмысления традиции обращение к смеху – вопиющая неизбежность. Применяются все формы смеховой культуры (от сатиры и сарказма до легкой шутки), но особую значимость приобретает *ирония* как скрытая, изысканная форма смеха, которая сопровождается грустными размышлениями. В литературе ирония становится основой для пародирования и уже доказано: «Расцвет пародии наблюдается в эпохи переломные, насыщенные борьбой литературных школ, направлений, ломкой старых эстетических вкусов» [12,23].

А. П. Чехов начинал с шутивого тона мещанской беллетристики. Работа в «Осколках» и «Будильнике» была «поденщиной» и давала хоть какие-то средства к существованию. Но «смех развлекающий», каковым он был назван в журналах, не удовлетворял писателя. Известно, что он писал «крестному батьке» Н. А. Лейкину о необходимости «изменить лицо» журнала, да и с самого начала юмористика Чехонте часто «выбивалась из строки»: «Толстого и тонкого», «Хамелеона» и многие другие рассказы молодого писателя не назовешь развлекательными. А. П. Чехов постепенно

перешел к пародии – оригинальной, но опять-таки нетрадиционной. Сначала объектом шутки и отрицания становились штампы и общие места мещанской охранительной беллетристики – здесь высмеивались «типичные представители» данного сорта литературы: ее сюжетология и стилистика; затем пришло время «корректировки» литературных неточников, художественность которых еще не подвергалась сомнению. «Тысяча и одна страсть, или Страшная ночь» с подзаголовком «Робкое подражание Виктору Гюго», «Грешник из Толедо» с припиской «Перевод с испанского», «Летающие острова» и снова с уточнением: «Сочинения Жюль Верна» иллюстрируют нашу мысль. Затем наступило время истинно чеховских литературных пародий, были созданы «Шведская спичка», «Драма на охоте», «Цветы запоздалые», здесь «смех разрушающий» и «смех созидующий» оказались рядом. Только что названные произведения демонстрировали характер смены параметров, указывали на возможность изменения традиционной художественной системы:

– если психологизм Достоевского («диалектика мысли», проявления страсти, импульсивность характера) превращается в достоевщину, т. е. демонстрируется только набор узнаваемых штампов, – это недостаток, а не преимущество произведения («Драма на охоте»);

– если тип «тургеневской девушки» не соответствует времени и не вписывается в него, то такая барышня обязательно умрет от чахотки, а ее возлюбленный будет содержать свиппегося дворянского отпрыска («Цветы запоздалые»);

– если становящийся и утверждающий себя детективный жанр вырождается в обыкновенный «уголовный роман», то следует высмеять его жанровую схему, в этом случае «труп» окажется «живехонек», а сюжетная схема детектива превратится в схему примитивного адольтера («Шведская спичка»).

Смех, по меткому замечанию М. М. Бахтина, «амбивалентен». Чеховская улыбка над литературными штампами и признаками ветшания искусства давала возможность экспериментировать старым и пытаться его преобразовывать, не отрицая полностью. Уникальность чеховских пародий как раз и состоит в том, что узнаваемые образы, сюжетные схемы прославленных мастеров прочитываются (а не только развенчиваются) у него по-новому:

– в уходящем «дворянском гнезде», как оказалось, могут ужиться граф-пропойца, «благородный герой-убийца» и «дитя природы»-хищница («Драма на охоте»);

– рассказ о романтической любви последней княжны из рода Приклонских смешон, потому что объект ее чувства не

дворянин, а помещик-обыватель, представитель класса, которого раньше просто не знала Россия («Цветы запоздалые»).

Уже в этих обозначенных схемах угадывается принципиально новый сюжет: в его основе — насмешливое и чуть грустное переосмысление канонизированных тем и идей. Если этого не сделать, искусство откажется от момента *открытия*, а значит — дальнейшего движения и развития. Если же посмотреть, как ситуация «смены акцентов» продемонстрировала себя в литературе 90-х, то у лучших ее представителей мы увидим поступательное движение в обозначенном А. П. Чеховым направлении: «Человек из ресторана» И. С. Шмелева прочитывается как итоговый вариант темы «маленького человека»; рассказы «Петя на даче», «Анисьчик» Л. Андреева демонстрируют совершенно неожиданный поворот темы детства; «дворянская усадьба» в ранних произведениях И. А. Бунина несет в себе только «запах» былой поэзии.

Сходные процессы мы наблюдаем и в других видах искусства конца 19-го века. М. Равель, К. Дебюсси, М. П. Мусоргский вдруг и неожиданно для многих предлагают переосмысление традиционной эстетической оппозиции. Если раньше Высокое резко противопоставлялось Низкому, то образный ряд названных авторов можно определить понятием «Красота в обыкновенном». Петрушка, балаган, карусель и журчание воды в мельничной запруде становятся носителями нового эстетизма. Снижение былого «величия» до уровня обыденного и бытового мы наблюдаем и в образном ряде полотен И. Левитана, В. Серова, К. Коровина. Если говорить о пейзаже, то интимно-камерные произведения И. Левитана противопоставлены монументальным картинам И. И. Шишкина. Если обратимся к портрету, то идеальные герои-борцы уступили место людям обыкновенным, но — чувствующим свою связь с природным миром. Особенно это касается женщин. Коровинская «Хористка», серовские «Девушки...» обозначили собой целый ряд обыденных, но удивительных образов: гармония и внутренняя цельность этих женщин объяснены их связью с осколками Вечности, которая (всегда) реализует себя в природном мире.

3. Дробность мира как следствие распада. Искусству свойствен поиск цельности, оно всегда стремится к обобщению. В ситуации «слома сознания» ему остается только фиксирование. На рубеже веков «картина мира» начинает дробиться. Прошлое отрицается и распадается, новое — еще не предстало в своем законченном варианте, оно демонстрирует себя только зафиксированными осколками и фрагментами. Следствие эстетизации мгновенного, приоритет частного над общим. В конце 19-го века идеальной платформой для подобной пере-

стройкой стал импрессионизм. В нем канонизируется впечатление и субъективное прочтение каждого мгновения жизни, он апеллирует к Вечности через частность, он только ищет Гармонию в обыденном, но ни в коем случае не утверждает о значительности частных решений. Но если в живописи импрессионизм мог сложиться в «ничто» с характерным как бы «непрорисованным», «непроработанным» мазком, то в литературе, которая не работает «осколками» слов, просто менялся ракурс видения и отражения. Она переставала обличать и призывать, взамен — предпринимала субъективный поиск Красоты и Вечности. Она поэтизировала мгновение и в ситуации «обожения умов» отказывалась «учить и направлять», созерцательность и сопутствующий ей лиризм стали определяющими моментами художественного мышления многих авторов. Рядом с лириками-новеллистами А. П. Чеховым и И. А. Буниным проигрывал даже Л. Н. Толстой, его «Плоды просвещения», «Живой труп» и спустя век кажутся произведениями «закатного периода» реализма.

Самое понятие «русский импрессионизм» и до сих пор рождает споры. Его проявления видят в импульсивном, «фразманистном» мазке К. Коровина, в «осколочных» и как бы «рваных» ритмах и строках Ин. Анненского. Но лиризация хронотопа, принципиальный разговор с Вечностью, которые в конце столетия предложили И. А. Бунин, А. П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, безусловно связаны с поэтическими пристрастиями опять-таки импрессионистов. Взяв на себя смелость участвовать в старом споре о характере и генезисе русского варианта этого явления, могу сказать следующее: уникальность русского импрессионизма состоит в том, что он рождался в недрах традиционно сильного реализма. Свой «золотой» век Россия реализовала в произведениях реалистического плана, импрессионистические пристрастия авторов здесь выглядят не столько показателем крушения старой системы и прологом модернизма, сколько обновлением реалистического мировидения.

Как бы там ни было, но дробность мышления, свойственная импрессионизму, проявила себя как в творчестве тех, чьи художественные пристрастия станут общеевропейским каноном (речь идет о модернистах), так и в художественно совершенных формах тех, кого мы и сейчас воспринимаем реалистами («новой волны»). Настроение становится сюжетообразующим фактором в произведениях В. Набокова, И. Шмелева, фрагментарность — показателем эпического ряда И. А. Бунина, вне сублимации как формулы универсализма немислим А. Куприн. Таким образом, приходится констатировать: очевидная дробность мира, которая воспринимается оппозит-

ворением только распада, несет в себе и соядающие моменты. Иногда и она дает возможность множественных экспериментов в старой системе мироощущения.

4. Новый синтез конкретного и общего. Крушение идеологических платформ и социальных представлений все же сопровождается отчаянием. Кажется, что рухнул мир, что поклонялись ложным богам. Между тем, рядом с очевидным и понятным стремлением к осмеянию прошлого, с подчеркиванием ничтожностью человеческого бытия, с подспудно реализующими себя и другие процессы. Мимесис всегда был главной особенностью искусства, человек устроен так, что и в своем творчестве он рая и оваривает с миром языком узнаваемых (т. е. жизненных) реалий. В конце 19-го века подвергся сомнению реализм. Он казался уже соответствующим позитивистским выкладкам об «экспериментальной» природе всего сущего, все попытки объяснить жизнь только способом научных обоснований казались наивными. Отсюда – увлечение неизведанным, мистические пристрастия многих и многих, идеалистические предпочтения, расцвет религиозной философии и т. д. От идеологических ценностей устремились к общечеловеческим, от конкретных политических программ – к абстракциям. Постепенно оформлялась идея «всединства» всего сущего. Сначала – в философии Вл. Соловьева, затем – в системе первых модернистских течений. О непознаваемости мира заговорили и реалисты, которые, казалось бы, должны были опираться на материалистические представления о мире.

Эстетика символизма как нереалистическая система отображения была обязана демонстрировать факты непознаваемого в логике Вселенной. Но «сдвиг параметров» в оценках всего сущего мы наблюдаем и у реалистов. Сначала приоритеты нравственно-этических и общекультурных ценностей стал утверждать А. П. Чехов. Критика не прощала писателю отсутствие «учительства» и «направленности», а он заговорил о закономерности, к которой обязательно приходит «человек усомнившийся»: «Ничего не разберешь на этом свете» [8, С. 7, 140]. Дело усугубилось еще и тем, что А. П. Чехов начинал свой литературный путь в «осколочной» беллетристике, которая обслуживала обывателя, отсутствие «высоких» (политических) идеалов здесь выглядело позицией охранительного толка – так возник и сформировался миф о «безыдейном» Чехове. Но вслед пришел И. А. Бунин, в социальном пафосе его произведений начала 20-го века не сомневался никто, но стало очевидным: не это главное для писателя. А потом прозвучало почти афористически: «Не все ли равно, про кого говорить? Заслуживает того каждый из живущих на земле» [13, 117]. «Человек вообще» и «всякий чело-

век» становится героем новых произведений, он противник в системе видения модернистов, он был близок и наследникам реалистов. Но если модернисты настойчиво культивировали индивидуальность субъекта, то реалисты утверждали простоту свия человеческого ряда: оказывается, говорящий о нем, какой из живущих на земле имеет право на уважение. Уже потому, что он есть, он существует. Обратим внимание на важность подобной позиции – в ситуации хаоса и смены ориентиров подобное решение личностной проблемы даст силы жить. Может быть, именно поэтому модернизм в России долго воспринимался как «шпаргалка» элитарного ума, но произведения А. П. Чехова, И. А. Бунина и А. И. Куприна были приняты читателем сразу. Такая же закономерность прослеживается и в русской живописи конца 19 – начала 20-го ст. «Надмирность» врубелевских, «изломанность» сомовских героев виделась «исключением из правил», экспериментаторство К. Коровина оставляло впечатление безусловно талантливого явления, но любили – сразу же и все – И. Левитана и В. Серова.

5. Концитуальные изменения в направлениях и жанрах. Старое обычно сопротивляется новациям и по возможности приемлет то, что не разрушает его совсем. Показателем жизнеспособности реалистического искусства рубежа веков стала вариативность его мышления: А. П. Чехов, И. А. Бунин, И. С. Шмелев, М. Горький, В. В. Набоков – писатели разные, но, в первую очередь, предстают реформаторами традиционного искусства. И если бы они отказались от эксперимента – речь бы не шла о ценности художественного наследия каждого из них. Подспудные изменения в системе реалистического видения современнику казались «странным» отступлением от норм; спустя столетие, видя общую картину развития, мы способны осознать закономерности происходившего. В общем, в произведениях «рубежного периода» проявляют себя:

- вторичность идеологических и социальных ценностей по отношению к общечеловеческим;
- происходит итоговая концентрация содержания и формы – то, о чем и как можно было сказать в романе, теперь говорится в малых жанрах;

- изменяется логика повествования (настойчиво проявляется «диалогичность» авторской позиции);

- очевидны приоритеты «вертикального» структурирования текста, так как в этом случае появляется возможность многопланового восприятия авторского «я».

В искусстве отрабатываются принципы «опосредованного» психологизма. Если это живописный портрет, то человек перестает занимать в пространстве картины центральное место, он

видится «сбоку», «сзади», поза может выглядеть «случайной», в общем, художнику важно показать объект в комплексе множественных его связей с миром. Если же речь идет о литературном произведении, то «перетекание» мыслей и чувств уже предстает простым плагиатом, автор фиксирует только начало и конец эмоции, контекст и подтекст, рассчитанные на интеллектуальные и общекультурные знания читателя, дополняют сказанное. В этой связи особое значение приобретает опорная деталь-символ. В реалистической системе повествования сю виртуозно владеет А. П. Чехов. Без нее же, но в ином эстетическом контексте, немислим и модернизм.

Обратим внимание на эволюцию сюжетной логики. Автор как будто опасается широких пространственно-временных обобщений (это понятно, т. к. жизнь дает материал калейдоскопичный), вместо этого – проследживается явное тяготение к подчеркнуто эмоциональному переживанию момента. Сюжетом нового произведения становится не столько событие, сколько сопутствующее ему настроение, архаически-спокойное повествование просто немисливо в варианте И. А. Бунина, В. В. Набокова. С другой стороны, поток непрокомментированных эмоций, фрагментов, мыслей и переживаний могли и становились материалом модернистского искусства. Таких примеров много – вспомним романы В. Брюсова, А. Белого, Ф. Сологуба. Но статья была посвящена иному: оказывается, периоды эстетической пересортировки в искусстве, демонстрируя отход от канона, подчеркивая крушение прежних идейно-художественных норм, инициально разрушая уже накопленный опыт элитарного мышления, тем не менее содержат в себе и показатели новых поэтик. Еще раз подтверждается мысль о формуле культуры как саморегулирующей данности, эпатажный момент всеобщей обструкции преходящий, созидание так и остается главным показателем развития.

И – вернемся к началу статьи. Конец 20-го века. Распад систем, идеалов, представлений о прекрасном и вечном. Сопутствующие процессам отчаяние. Очевидное торжество объектов «усредненной культуры». Постмодернизм демонстрирует свои далеко не лучшие образцы. Но, думаю я, отсеется вульгарное, но останется (или сформируется) элитарное...

ЛИТЕРАТУРА

1. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. – Л., 1979.
2. Сарабянов Д. В. Русская живопись 19-го века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. – М., 1980.

3. ... (не читал) // История искусства России 19 – начала 20-го века. М., 1993.
4. ... (не читал) // *Толк Дубравка*. Сверхчеловек и подчеловек // Russian Literature. 1999. XIV. 1. P. 87-92.
5. ... (не читал) // К. Обобщения и статьи. Чехов. М., 1957. С. 594-607.
6. ... (не читал) // Литературно-критические статьи. М., 1952.
7. ... (не читал) // История русской живописи в 19-м веке. М., 1995.
8. ... (не читал) // Поэзия. Собр. соч. и писем. В 30-ти т. Письма: В 12-ти т. Сочинения: В 18-ти т. М., 1974. 1983.
9. ... (не читал) // Сербякова Л. А. Портрет в творчестве П. А. Римского-Корсакова // Художественные проблемы русской культуры второй половины 19-го века. М., 1994. С. 299-357.
10. ... (не читал) // Л., 1961.
11. ... (не читал) // Константин Коровин вспоминает... 2-е изд., доп. – М., 1990.
12. ... (не читал) // Русская литература в зеркале пародии: Антология. – М., 1993.
13. ... (не читал) // Бунин И. А. Сочинения. В 3-х т. – Т. 2. – М., 1982.

М. Б. Козачек

МЕТАФОРИЗАЦІЯ В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ (ВИТОКИ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ)

Досліджуючи метафору у будь-якому з аспектів її функціонування, слід взяти до уваги зауваження А. Річардса: «Займаючись метафорою, краще зробити помилку, яка буде виявлена, ніж не зробити нічого...» [1, 58]. Виникнення такого роду зауважень зумовлюється тим, що метафора, будучи питанням актуальним, міждисциплінарним, породжує навколо себе гостру дискусію. Причина останньої не у нестачі знань про метафору (навпаки, не обійдена увагою фахівців, метафора в певній мірі перевантажена набутим досвідом знань) – відсуття єдині, схвалювана різними галузями науки концепція метафори як форми мислення.

Суперечливість теорій, якими збагатила метафору від часів Арістотеля, ускладнює дослідження її взаємозв'язку з літературним твором. Уповільнене «просування» метафори зумовлене тривалим тлумаченням її сутності з позицій схоластики. Протягом століть потенціал метафори обмежувався лише її стилістичними можливостями. Як форма мислення метафора стала предметом дослідження лише у XX столітті (у вітчизняних вузах з відомих причин лише в останньому десятилітті).