

Oleg Astahov

Impressionističeskoe miroošušenje v hudožestvennoj kul'ture Rossi konca XIX - načala XX veka

Acta Neophilologica 12, 175-180

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Олег Астахов

Кемеровский государственный университет культуры и искусств

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЕ МИРООЩУЩЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ РОССИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Key words: impressionism, Russian culture, structuralism, experiment, perception

Возникнув в последней трети XIX века как течение во французской живописи, импрессионизм достаточно быстро распространился и в других видах искусства. В конце XIX века в Европе, и в России в том числе, появился сильный интерес к поиску новой художественной образности, который и обнаружил себя в творчестве импрессионистов. В связи с этим возникает необходимость рассмотреть те особенности новообразований, которые послужили основой становления нового мироощущения в культуре.

Однако, если в живописи импрессионизм очевиден, импрессионизм литературный продолжает вызывать настороженное отношение. Помещать в один ряд живопись и словесное искусство, разумеется, нет оснований, но существует некая характерная общность всех видов импрессионистического искусства.

Есть разные связи поэтов и художников, возможны разные сближения... Главное здесь не в тематическом сходстве, и сюжет не имеет значения первоочередного. В силу вступает сходство мироощущенческое, выражение взгляда на действительность и выражение самого духа времени¹.

Импрессионизм следует рассматривать как переворот в манере чувствовать и видеть.

В поэзии принципы эстетики импрессионизма, интуитивно ощутимые, рационально структурировать достаточно сложно, хотя В.Я. Брюсов, основоположник русского символического искусства, попытался в ряде теорети-

¹ В. Альфонсов, *Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников*. Москва, Ленинград 1966, с. 7.

ческих работ определить специфику использования новых выразительных средств, свойственных импрессионистическому мироощущению, однако в полной мере выстроить общую картину импрессионистической эстетики ему не удалось. Речь идет лишь о фиксации отдельных специфических приемов, характеристиках нового искусства. Невозможность выстраивания теоретической конструкции эстетики поэтического импрессионизма объясняется и самой сутью данного феномена. Главным в поэтической эстетике импрессионизма является установка на пульсирующую процессуальность, на запечатление мгновения жизни. Незавершенность лирического „я”, недоопределенность семантической структуры произведения, разомкнутая организация пространства, сцепление разрозненных образов, отказ от доминантных целеустремлений, поливариантность впечатлений и т.д. – все эти характеристики являются результатом ориентированности импрессионистической поэзии на культивирование ценностей, связанных с определением важности лишь самого факта проживания бытия во всей его онтологической целостности. В результате чего в творчестве поэтов-импрессионистов начинают доминировать принципы панэстетизма, которые особенно последовательно и отчетливо проявляются в стихотворениях К.Д. Бальмонта.

Именно эстетическое восприятие бытия, не исключающее его противоречивые стороны, как полагали импрессионисты, способно закрепить то истинное впечатление, еще не оформившееся во что-то конкретное и завершенное в нашем сознании. В качестве ведущих принципов реализации подобной установки в поэзии становится обращение к особой музыкальности, живописности, использованию „мерцающих”, трансформирующихся образов и тем, которые не поддаются никакому упорядочиванию, логической завершенности. Данные характеристики, перечисление которых можно продолжить, являются, на наш взгляд, следствием особого мировосприятия, нового отношения человека к миру, а не просто революционной стихотворной техники.

Подтверждением подобных теоретических положений явилась публикация Брюсова в 1894–1895 гг. трех стихотворных сборников *Русские символисты*, включавшими, кроме стихотворений самого поэта, его переводы французских символистов. В предисловии к первому сборнику автор заявляет:

Нисколько не желая отдавать особого предпочтения символизму и не считая его, как это делают увлекающиеся последователи, „поэзией будущего”, я просто считаю, что и символическая поэзия имеет свой *raison d'être*. Замечательно, что поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения...

Цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение².

² В.Я. Брюсов, *От издателя*, в: idem, *Среди стихов: 1894–1924. Манифесты, статьи, рецензии*, Москва 1990, с. 11.

Таким образом, Брюсов отмечает, что главным в символической поэзии является выражение настроений и оттенков, суггестивность, намеки, недосказанность, иррациональные внушения. Стихотворения, напечатанные в сборниках *Русские символисты*, Брюсов собрал в книгу под заглавием *Juvenilia*, где уже в эпиграфе, взятом из книги С. Малларме *Divigations*, задается тон всему произведению: „Обыденная речь имеет лишь практическое отношение к сущности вещей”. Малларме различал обыденную речь и язык литературный, поскольку „литературный язык в отличие от обыденной речи должен стремиться к аллюзии, а не ограничиваться практическим наименованием предметов”³. В краткой автобиографии⁴ Брюсов писал:

Знакомство в начале 1890-х годов с поэзией Верлена и Малларме, а вскоре и Бодлера открыло мне новый мир. Под впечатлением их творчества созданы те мои стихи, которые первыми появились в печати 1894–1895 гг.⁵

В духе советов Малларме, противопоставляющего *Un principe de vers* поэтическую речь, как только намекающую, обыденную, сообщающую и учившего дематериализовать слово, чтобы оно воплощало идею, Брюсов осваивает поэзию намеков, стремится к разреженности, призрачности образной ткани.

Программным в этом отношении является *Сонет к форме*, которым и открывается сборник *Juvenilia*. *Сонет к форме* – попытка разгадать загадку художественного канона сонета как явления эстетически созвучного символизму, утвердить сонет как форму нового мировидения. Здесь начинающий поэт в форме самопознания сонета ставит одну из основных задач символизма – постижение смысла художественной формы.

Суггестивная функция символизма, задача „загипнотизировать” читателя, сформулированная Брюсовым в его ранних работах, вызвала интерес поэта к канонизированной художественной форме. Много лет спустя, в 1921 году, подводя итоги развития поэзии в статье *Смысл современной поэзии*, он писал:

Так как символ – только намек, то внешнее выражение его получило особое значение. Если романтики любили красоту формы ради нее самой ... то символисты видели в обработанной форме могучее средство воздействовать на читателя... С этой целью символизм любовно воскрешал и разные старинные формы, начиная с сонета...⁶.

Сонет в восприятии Брюсова мог быть в определенном роде воплощением идеи красоты и совершенства. Но для Брюсова важна была не столько красота формы, сколько созидаящая красота, ведущая к постижению противоречий

³ А.А. Козловский, *Комментарии*, в: В.Я. Брюсов, *Сочинения*, в 2 т., Москва 1987, т. 1, с. 486.

⁴ В.Я. Брюсов, *Книга о русских поэтах последнего десятилетия*, Санкт-Петербург, Москва 1909.

⁵ М. Васильев, Р. Щербаков, *Комментарии*, в: В.Я. Брюсов, *Собранные сочинения*, в 7 т., Москва 1973, т. 1, с. 566.

⁶ В.Я. Брюсов, *Среди стихов: 1894-1924...*, с. 469–471.

человеческого духа. Так, в статье *Ключи тайн* (1904), ставшей в дальнейшем манифестом русского символизма, поэт писал:

Искусство во имя бесцельной Красоты – мертвое искусство. Как бы ни были безупречны формы сонета, как бы ни было прекрасно лицо мраморного бюста, но если за этими звуками, за этим мрамором нет ничего, что меня повлечет к ним? [...] Но искусство всегда искание, всегда порыв, и сам Бодлер в свои отточенные сонеты влил не смертную неподвижность, а водовороты тоски, отчаянья, проклятий⁷.

Истинный сонет Брюсов воспринимал как форму познания мира и самопознания человека, что определено было уже поэтической традицией, начиная с эпохи Возрождения. Красота формы для поэта имела гносеологический смысл (как ведущая к постижению „мира иными, не рассудочными путями”), а также онтологическое значение (как относящаяся к самой сущности умопостигаемого бытия)⁸. Метод познания в поэзии, согласно теории Брюсова, – синтез, а синтез лежит в основе идеи сонета.

Как отмечает С.Д. Титаренко, в основе *Сонета к форме* Брюсова лежит платоновская идея соответствий и тождества:

Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.
Так бриллиант не видим нам, пока
Под гранями не оживет в алмазе.
Так образы изменчивых фантазий,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершенной фразе.
И я хочу, чтоб все мои мечты,
Дошедшие до слова и до света,
Нашли себе желанные черты.
Пускай мой друг, разрезав том поэта,
Упьется в нем и стройностью сонета,
И буквами спокойной красоты!⁹

Эта идея всеобщей связи явлений в дальнейшем привела к идее символа, так как внешнее (мир явлений) рассматривалось как подобие внутреннему (миру сущностей). Идея символа была воспринята Брюсовым и через философию В.С. Соловьева, и через влияние французского символизма. Акцентируя внимание на установлении связей противоположных, разрозненных явлений, Брюсов указывает на важность конституирования объединяющего центра, который должен представлять собой высшую ценность системы (по аналогии с символом креста). „Точкой сборки” становится Красота, а сама стихот-

⁷ Ibidem, с. 86.

⁸ См.: С.Д. Титаренко, *Сонет в поэзии серебряного века: художественный канон и проблема стилистического развития*, Кемерово 1998, с. 36–41.

⁹ В.Я. Брюсов, *Собранные сочинения*, т. 1, с. 33.

ворная форма сонета выступает как символическая форма панэстетического мироощущения, позволяющая осуществить „единомыслие” с целым.

Таким образом, мы наблюдаем актуализацию одного из значений символики космоса – идею эстетически отмеченного порядка. Подобного рода космологизм суждений стал необходимым при выявлении специфики самоосуществления правильности (гармонии, красоты) бытия. В свою очередь, правильность бытия определяется гармонией, которая, однако, не есть нечто такое, что непосредственно создается в результате соединения ее составляющих в силу схожести. Вслед за Гераклитом Платон отмечает, что гармония создалась из первоначально расходящегося. Таким образом, содержание структурного целого предполагает не только наличие целого, но и его разделенность и противоположение элементов на фоне объединяющей их целостности. Подобного рода положение вещей, в свою очередь, определяет и порядок движения, который охватывает собою решительно всю действительность, начиная от человеческой жизни, индивидуальной и общественной, переходя к сфере искусства и кончая движением космоса в целом.

В сонете Брюсова, ориентированного на идеи мифологической космологии, ярко представленной в ранней натурфилософии, главной становится идея воплощения синтеза, всеединства, однако не выстраиваемая как умозрительная схема рассуждений, а способная содержать живые интенции бытия. Однако устремленность к „схватыванию” самой жизни неизбежно приводит к проблеме закрепления вечно изменяющегося, подвижного, бесконечно варьирующегося мгновения, что рождает импрессионистичность мировосприятия.

Таким образом, основой символического искусства, принятым считать как центральное явление художественной культуры серебряного века, становится импрессионизм. Незавершенность символической концептуализации несомненно роднит его с импрессионизмом. И более того, концептуальная незавершенность искусства, да и всей художественной культуры XX века становится показательной.

Человек оказывается вовлеченным в бесконечный поток рефлексии и саморефлексии, чувствований, что определило доминирование эстетизма в культуре XX века. Не случайно П. Сорокин отмечал, что импрессионизм явился рубиконом в развитии современного чувственного типа культуры¹⁰. И действительно, отказ от всего устойчивого, процессуальность в импрессионизме породили открытие установки на возможность онтологического схватывания бытия, но не через заданные схемы и суждения, а через ту данность, которая естественно открывается человеку. Подобное положение дел в конечном итоге привело к „языческой реабилитации реальности” (Н.А. Хренов), что определило в современном искусстве появление бесконечного потока профанирования, симуляции, возможности манипулирования сознанием и т.д.¹¹

¹⁰ П.А. Сорокин, *Человек. Цивилизация. Общество*, Москва 1992, с. 543.

¹¹ Н.А. Хренов, *Социальная психология искусства: переходная эпоха*, Москва 2005, с. 624.

Однако в символизме рубежа веков ориентированность на возможность преобразования хаоса в порядок, преодоление одномерного практицизма при обращении к новым художественным формам, бытийственным по своему содержанию, сохраняется.

Summary

Impressionistic Way of Real World Perception in Russian Artistic Culture During the End of the 19th Century and in the Beginning of the 20th Century

Such distinguishing features of impressionism as disappearing of materialism as a way of real world perception, new principles of artistic generalization and structuralism required maximum mobilization of inner resources of art to express new tendencies for culture through unknown figurative images. Later this new feature of art was influenced not only by the restless will of an artist, being eager to experiment, but also by quite objective conditions. Destruction of an old picture of the world revealed itself in all trends of art. A new feeling of life and time appeared, giving birth to art of a new quality.

Something vague and elusive dominated the new trend of art, very much similar to the vagueness of people's lives. These are not distinctly outlined images, some are illusions. These new artistic optical illusions witnessed rejection of easily recognizable and long ago adopted images in culture. As a result new artistic means without any evident material objects as a basis were stressed to reveal that inner moral state of a man during the end of the 19th century and in the beginning of the 20th century.