

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ В РУССКОЙ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ПРОЗЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

THE IMPRESSIONISTIC ARTISTIC CONSCIOUSNESS IN THE RUSSIAN AND WESTERN-EUROPEAN PROSE OF THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

ВИКТОРИЯ ЗАХАРОВА

ABSTRACT. At the beginning of the 20th century the renovation of the artistic mentality became very intensive in various spheres. Russian prose of the silver century was characterized by the processes of synthesis. The impressionistic artistic thinking was one of the dominants in this synthesis. In this article the impressionism was researched as a type of the artistic mentality. Characteristic properties of the impressionistic world outlook and poetics are demonstrated in the examples of the prose of such Russian writers as I. Bunin, B. Zaytsev, S. Sergeev-Tsensky and such Western-European writers as Goncourt brothers, M. Proust and K. Hamsun.

Виктория Захарова, Нижегородский государственный педагогический университет, Нижний Новгород – Россия.

Начало XX века и в России, и в странах всей Европы воспринималось как глобальнорубежное и в социально-историческом, и в философском осмыслении. Таковым оно стало и для искусства. Процессы обновления эстетического сознания во всех сферах были поразительно интенсивны и многообразны.

Художественные завоевания русской лирики послужили основанием для появления поэтического символа этой эпохи, названной Серебряным веком. В искусствоведении давно признаны высокие достижения русской живописи, музыки, театрального искусства данного периода. Однако заслуги русской прозы начала XX века остаются еще во многом не проясненными.

В развитии русского реализма Серебряного века диалектический процесс постоянного самообновления явно перешел к ускоренной стадии, и особенно активным было взаимодействие традиционных форм реализма с самыми раз-

личными способами эстетического осмысления жизни. Несомненно синтезированная природа художественного сознания этой эпохи, и творчество каждого писателя являло собой неповторимый феномен. Считаем, что при этом оригинально обнаруживало себя импрессионистическое мышление, составлявшее доминанту многих произведений. Можно убедиться в том, что сходные процессы происходили и в западноевропейских литературах, что свидетельствует об определенных закономерностях в становлении новых форм художественного диалога с миром.

К импрессионизму мы подходим как к типу художественного мышления, который был присущ искусству всегда, но проявлял себя зачастую затаенно, как скрытая тенденция. В иные эпохи пульсация импрессионистического сознания замирала почти вовсе (классицизм), а когда созрели необходимые исторические, философско-эстетические предпосылки, оно заявило о себе звучным аккордом, возвещая о новом художественном мировидении (французский „живописный” импрессионизм). Приведем здесь наиболее универсальное, с нашей точки зрения, определение вклада импрессионизма, принадлежащего известному польскому музыковеду Стефану Яроцинскому, считавшему, что это „якобы беззаботное искусство” содержало в себе такие качества, которыми будут пользоваться потом многие годы не только в других видах искусства, но и в других областях деятельности, поскольку искусство это касалось целого узла давно назревших эстетических и философских проблем:

„...импрессионизм был бессознательным предвосхищением нового видения мира и примером нового метода познания – взглядом на мир именно как на соотношение сил и их взаимозависимостей, в котором человек является одновременно и наблюдателем, и одной из действующих сил. Импрессионизм породил воззрение, по которому мир нельзя отделить от видения мира”¹.

Роль французского живописно-импрессионистического опыта, несомненно, далеко выходит за рамки сугубо исторического его бытования. Дальнейшая „жизнь импрессионизма” в различных видах искусства, в литературе разных стран весьма многогранна.

Серебряный век в России, по нашему представлению, явился эпохой оригинального, самобытного проявления этого типа художественного мышления, связанного с национальной спецификой философского осмысления жизни к началу XX века. В прозе виднейших русских писателей импрессионизм проявился в качестве заметной стилиевой тенденции. Ему свойственен, прежде всего, отчетливо личностный, субъективированный взгляд на мир, доверие впечатлению как исходному пункту творчества, восприятие бытия в его космическом всеединстве, как неделимого потока живой жизни, осознание значимости ее отдельных мгновений, поэтизация красоты в ее мгновенных этико-эстетических проявлениях, внимание к непроявленной, оттеночной гамме душевной, эмоциональной жизни человека и многое другое.

¹ С. Яроцинский, *Дебюсси „Импрессионизм и символизм”*, Москва 1978, с. 35.

В русской прозе этого периода мирозерцание, обнимающее собой жизнь во всеединстве ее сложных взаимосвязей, выражающее себя в импрессионистической поэтике, „прорастающей” сквозь реализм, явственно обнаружилось в творчестве И. Бунина, Б. Зайцева, М. Горького, И. Шмелева, С. Сергеева-Ценского и др. авторов.

Именно импрессионистичность художественного мышления помогала И. Бунину в передаче динамики „живой жизни” природы, человеческого бытия, „переходных” психологических состояниях личности, усложненного мироощущения, свойственного человеку рубежа эпох (рассказы *Над городом*, *Поздней ночью*, *Сосны*, *Тишина*, *Заря всю ночь*). Давно замечено, что его „пейзажная живопись” – новое слово в искусстве прозы. Ф. Степун определил его так в сравнении с классикой:

У Тургенева люди и природа относятся друг к другу совершенно так же, как действующие лица драм к сценическим декорациям. Природа у Тургенева „...никогда не превращается из аккомпанемента в мелодию, из декорации в действующее лицо [...]. У Бунина же – человек растворяется в природе, его человек, прежде всего, природный человек”².

По сути, здесь говорится о своеобразном пантеизме Бунина, о новом мироощущении, когда человек предстает „не как сверхприродная вершина, а как природная глубина”, и „оттого, что в бунинской природе растворен человек, она – утонченно человечна”³.

Подобная интерференция очень характерна для импрессионистического мышления. У Бунина, к тому же, она имеет и отчетливо субъективированный характер. Писатель и сам это хорошо осознавал, когда говорил, что он не пишет „о природе”, а пишет „или о красоте, то есть, значит, все равно, в чем бы она ни была”, или же дает читателю, „по мере сил, с природой часть своей души”⁴. Это психологическая сращенность с красотой мира, какой раньше искусство не знало. Сравним с левитановским ощущением: „...этот тон, эта синяя дорога, эта тоска в просвете за лесом, это ведь я, мой дух. Это – во мне”⁵. Или с убеждением К. Коровина, что „только верно взятые цветовые созвучия выражают жизнь”⁶. Все это – суть нового художественного вероисповедания, импрессионистического мироощущения. В его проявлении несомненную роль сыграл заметно повысившийся в ту эпоху „порог эстетической чувствительности”, – о чем говорил позднее Н. Бердяев⁷.

² Ф. С т е п у н, *Встречи*, Нью-Йорк 1986, с. 109.

³ Там же, с. 99.

⁴ *Письмо И. Бунина Миролубову от 1 июня 1901 г.* В: *Литературный архив*, т. V, Москва–Ленинград 1960, с. 132.

⁵ Цит. по: *Константин Коровин вспоминает...*, Москва 1990, с. 113.

⁶ Цит. по: *Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания*, Москва 1963, с. 433.

⁷ Н. Б е р д я е в, *Самосознание*, Москва 1991, с. 140.

Современное прочтение Бунина включает в себя постижение зависимости импрессионистической сущности пейзажа писателя и его философии красоты. Как замечено Л.А. Смирновой, эта выразительность вытекает из способности видеть большой мир в живой целостности. Без философствований Бунин постигает истоки негаснущего с годами тяготения к земной красоте. Ведь люди не просто существуют в ее окружении. Естественной средой своего обитания они исконно наделены не менее естественным стремлением к совершенству. Вольные пространства, неповторимые формы и краски природы будят веру в столь же богатое душевное бытие⁸.

В импрессионистическом выражении подобной взаимозависимости – одно из важнейших проявлений мироощущения Бунина. Проявление этих качеств бунинского пейзажа заметны во многих его рассказах начала 1900-х годов. Как это свойственно Бунину при проникновении в скрытые процессы душевной жизни героев, так и на материале эпического писатель во внешнем, сиюминутном биении жизни, – даже приглушенном, неприметном, умеет изобразить „перетекание” еще не сложившихся состояний в нечто новое. На наших глазах из настоящего, к которому тянутся нити прошлого, рождается будущее, провидческим даром автора даже наделенное особой аурой (*Антоновские яблоки*, *Эпитафия*, *Новая дорога*). Суть и своеобразие его импрессионистического сознания – в сопряженности мига и вечности.

В центре мироощущения Б. Зайцева 1900-х годов – ощущение яркой праздничности бытия, жизни как великой ценности, представление об органической взаимосвязи всего живого, глубокой целесообразности сущего (рассказы *Миф*, *Молодые*, *Полковник Розов*, *Деревня* и др.). Земная жизнь принимается молодым автором в единстве всех ее проявлений, с пониманием того, что и радость, и горе – неразделимые ее составляющие. А вечная сила мира так прекрасна, что одаряет человека неиссякаемой любовью к жизни, которая побеждает скорбь. Автору присуще чувство единства жизненного потока, творческая взволнованность в поэтизации неповторимых мгновений жизни (*Тихие зори*, *Спокойствие*). Именно Зайцев, полагаем, наиболее глубоко выразил в своем творчестве сформулированную позднее И.А. Ильиным „русскую идею”.

Русская идея, – писал философ, – идея созерцания. Она утверждает, что главное в жизни есть любовь и что именно любовью строится подчас жизнь на земле, ибо из любви рождается вера и вся культура духа⁹.

Проблема созерцания давно волновала и Н. Бердяева.

Созерцание не есть совершенная пассивность духа, как часто думают, – утверждал он. – В созерцании есть так же момент духовной активности и творчества¹⁰.

⁸ Л. Смирнова, *Иван Алексеевич Бунин. Жизнь и творчество*, Москва 1991, с. 37–38.

⁹ И. Ильин, *О русской идее*. В: *Русская идея*, Москва 1992, с. 436.

¹⁰ Н. Бердяев, указ. соч., с. 223.

Борис Зайцев как раз и являл собой редкий для русской литературы (да еще в дореволюционную эпоху) тип писателя, чьей творческой доминантой была созерцательность как выражение активного отношения к миру, при котором преодолевались конфликтные состояния. Несомненно и другое. Характер мучительных переживаний „диктует” в прозе Зайцева обращение к тому или иному проявлению спасительного „всеединства”. Смерть рождает мысль о вечном обновлении и развитии жизни. Раздумья о коротком „земном сроке” человека венчаются благословением увиденной красоты. Одиночество, утрата близких преодолевается ощущением общечеловеческих связей. Последний мотив воплощен в рассказе *Вечерний час*, в котором импрессионистическая поэтика писателя раскрывается новыми чертами. Она – результат овладения Б. Зайцевым утонченными формами психологизма чеховского типа, внимания к потаенным, скрытым влечениям личности, к текучим, мимолетным, неустановившимся состояниям души. Анализ его романов дооктябрьского периода (*Дальний край*, *Голубая звезда*) убеждает: доминанта художественного сознания писателя состояла в том, что импрессионизм, понимаемый изначально как „философия мгновения”, оказался у него соизмеримым с непреходящими вечными ценностями бытия. В эмигрантской критике было замечено: „Люди Зайцева привлекают к себе своим светом, какой-то внутренней прозрачностью, почти праведностью”¹¹. Это высказывание архимандрита Киприана. Ему принадлежит мысль о связи зайцевского импрессионизма с высоким нравственным началом, с исключительной человечностью.

В современном искусствоведении справедливо признаются гуманизм, нравственная сила импрессионистического искусства. Они проистекают из доверительной искренности его творцов, их стремления и умения вселить в зрителя любовь к своим гармоническим, радостным образам, – в своих героях, людях, на первый взгляд незначительных, они поэтизировали чистоту и полноту чувств. Человек интересовал художника-импрессиониста не столько своими делами, сколько своими возможностями, фактом своего существования, предназначением быть [...] центром, вокруг которого группируется живая жизнь¹².

С подобных позиций может быть оценено творчество Б. Зайцева.

Обращение к раннему творчеству С. Сергеева-Ценского убеждает, что проникновение в художественное мышление писателя импрессионистической составляющей играло заметную роль. В поэмах в прозе С. Сергеева-Ценского обнаруживается столь свойственный этому писателю все объединяющий любовный, согревающий взгляд на предмет его созерцания – жизнь (*Неторопливое солнце*, *Улыбки*, *Недра*). Обрывочность, неоконченность композиции некоторых рассказов, поэм – это импрессионистически заданная фрагментар-

¹¹ К и п р и а н архимандрит, *Б.К. Зайцев*, „Возрождение”, Париж 1951, № 17, с. 161.

¹² В. П р о к о ф ь е в, *Новаторство Эдуарда Мане*, „Искусство” 1982, № 1, с. 65.

ность: подвергнут созерцанию один из жизненных моментов, которых в ней так много. Неназойливо, но уверенно молодой писатель доказывал незаблещенность вечных на земле начал, приобщение к которым дает человеку „благолепие и радость“, а ощущение своего исконного родства с солнцем и землей – спокойствие и уверенность в „завтра“.

Импрессионистичность мироощущения Ценского проявляется и в углублении в личное, индивидуальное, неповторимое; в тончайших переливах душевных состояний человека, выраженных через очень субъективированные ассоциации, в особенностях психологизма, когда через яркие детали внешнего мира обозначаются трудноуловимые настроения подсознательные процессы (*Печаль полей*). В рамках данного материала ограничиваемся лишь приведенными выше примерами, имея в виду, что их можно значительно расширить.

Итак, в русской прозе мирозерцание, охватывающее собой жизнь во всеединстве ее сложных взаимосвязей, ее красоты и гуманистической предназначенности, рождало импрессионистическую поэтику, когда при всей очевидной самобытности творческого почерка писателей, – новую жизнь приобрели привычные для литературы средства художественной образности. Метафора стала одним из способов изображения мирового всеединства; сходно трансформировалась ассоциативная образность: впечатление рождало такие ассоциации, которые вводили явление в бесконечную жизненную цепь взаимосвязей. Тонко нюансировались малейшие изменения окружающего (в мире природы, мире душевных состояний человека), повышалась роль цветописи в образной характеристике мира, музыкальной гармоничности внутреннего строя произведений и т.д.

Рождение подобного художественного мышления было чрезвычайно симптоматично и для русского, и для зарубежного искусства. История развития европейской живописи, музыки, литературы свидетельствует о родственном морфогенезисе. А развитие импрессионистического начала в русле реализма было весьма органичным, обусловленным требованием самой жизни: для изменяющегося самосознания человека требовались иные художественные формы, иной художественный язык. Импрессионистическая тенденция, апеллирующая к утонченному способу общения человека с миром оказалась свойственной в ту пору многим писателям Европы. В литературе импрессионизм в „чистом“ виде остался лишь в качестве эксперимента, его значение – лишь историко-литературное: как более или менее удачного опыта (Эдуард Дюжарден, Жюль Лафорг, Жорж Гюйсманс во французской литературе).

Ретроспектива рождения новой жизненной философии и нового стиля явственно видится в художественном творчестве О. де Бальзака, Эдмона и Жюль де Гонкур, Э. Золя, Ги де Мопассана: импрессионистический тип художественного мышления вызревал внутри реализма и осознавался писателями как стремление создавать „новую литературу“. Еще задолго до выставки импрессионистов, в 1865 г., Гонкуры записывали: „Видеть, чувствовать, выражать

– в этом все искусство”¹³. Будущее литературы они видели в замене общего частным, при этом проблема „частного” поднималась таким образом: „...искусство – это увековечение... какого-то момента, какой-то мимолетной человеческой особенности” (I, 526).

Новый стиль рождался из новой жизненной философии. Здесь было сознание неповторимости человеческой индивидуальности: „...никто в этом мире не похож на другого и не равен ему” (I, 596). Было понимание нового стиля жизни и стремление „...выразить то, чего еще никогда не находил в современной литературе – лихорадочный трепет жизни XIX века, потом донести его до читателя не застывшим, не замороженным...” (II, 276). В начале XX века во французской литературе ярким примером импрессионистического художественного сознания стал феномен М. Пруста, глубоко изученный литературоведением. Уровень восприимчивости, на который поднимается герой М. Пруста, нельзя считать только особо развитым чувственным: велика и роль духовного начала, помогающего по-новому осмыслить жизнь. К примеру, когда герой из окна наблюдает за живописной панорамой неба, он замечает:

Я чувствовал, однако, что этот цвет – не косность, и это не прихоть, а необходимость и жизнь. Вскоре позади [...] напластовался свет. Розовая окраска стала ярче, небо залил багрянец, и я, прильнув к стеклу, впился в него глазами, – я ощущал его связь с основами жизни природы¹⁴.

Утонченное чувственное восприятие приводит Пруста к интуитивному постижению взаимообусловленности разных начал бытия, их неслучайности.

Многое в восприятии мира М. Прустом роднит его с творческими исканиями русских писателей начала XX века, в частности, с Ив. Буниным, Б. Зайцевым, С. Сергеевым-Ценским. Это, главным образом, мысль о значимости красоты, о всеединстве жизненного процесса и его длящейся изменчивости, – восходящие в России к учению Вл. Соловьева. Родственно раннему творчеству этих русских писателей и художественное воплощение Прустом идеи одухотворенности всего в мире, – с ярко выраженным импрессионистическим началом. В творчестве норвежского писателя Кнута Гамсуна, выдающегося романиста, драматурга, эссеиста, литературного критика, на рубеже веков заметна была устремленность к психологизации импрессионистического свойства.

Образный строй его ранних произведений определяет сильное лирическое начало, обеспечивающее повествованию яркий субъективный ракурс. Гамсун был движим стремлением в обрисовке персонажей исследовать их внутрен-

¹³ Э. и Ж. де Гонкур, *Дневник. Избранные страницы в 2-х томах*, т. I, Москва 1964, с. 526. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы.

¹⁴ М. Пруст, *Под сенью девушек в цвету*, пер. с франц. Н. Любимова, Москва 1976, с. 235.

ний мир в динамике потаенных движений. В романах 1890-х годов – *Мистери*, *Пан*, *Виктория* – писатель стремится к исследованию очень тонких, внешне неуловимых изменений в душевных движениях людей, „оттеночных” состояниях их настроений, за которыми скрываются порою бури эмоций, драматических столкновений.

Если вспомнить размышления Бальзака о неразвитости чувственного восприятия у его современников, мешающей им понимать красоту в ее новых проявлениях, то тем более оправданным представится вывод о том, что роман Пруста „подытожил новую эпоху восприимчивости”¹⁵, у истоков которой стояли художники-импрессионисты. Примеров в его произведениях множество, наиболее характерные – это описания знаменитой церкви в Бальбеке (*Под сенью девушек в цвету*), рисующие ее в различное время суток с учетом „текучей подвижности света”. В целом для литературного процесса конца XIX – начала XX века развитие импрессионистической тенденции было органично и непреодолимо: импрессионистическим стало миропонимание с его установкой на снижение антропоморфизма и пантеизм, – и мироощущение художника с более утонченной чувственной сферой и опорой на эмоциональный отклик в общении с миром. Отсюда – импрессионистичность стиля с присущими ему неповторимыми чертами. Амплитуда литературно-импрессионистического диалога с миром была чрезвычайно широка. Наибольшие удачи в прозе обретыены именно на пути органического взаимодействия импрессионистического способа постижения жизни с обновляющимся реализмом в самых разнообразных жанрово-стилевых модификациях.

¹⁵ В. Д н е п р о в, *Пруст – художник*. В: М. П р у с т, *Под сенью девушек...*, указ. соч., с. 9.