

Виктория ЗАХАРОВА
(Нижний Новгород)

Импрессионистическое художественное сознание в русской и западноевропейской прозе начала XX века

**The impressionistic artistic consciousness in Russian and West-European
Prose at the Beginning of the 20th century**

At the beginning of the 20th century the renovation of the artistic mentality became very intensive in various spheres. For the Russian prose of the silver century the processes of synthesis were characteristic. The impressionistic artistic thinking was one of the dominants in this synthesis. In this article the impressionism is understood as a type of artistic mentality, not only as an influential current of the 19th-century French painting. The impressionistic poetics is being demonstrated on the works of Russian writers, such as I. Bunin, B. Zaytsev, S. Sergeev-Tsensky, and those of Western Europe, such as the brothers Goncourt, M. Proust and K. Hamsun.

Начало XX века и в России, и в странах всей Европы воспринималось как глобально-рубежное 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 различными способами эстетического осмысления жизни. Несомненна 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 застенчиво, 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, принадлежащее 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 (Курсив мой. – В. 3).

В трудах российских искусствоведов (А. Чегодаева, В. Прокофьева) учитывалось, что импрессионисты исследовали действительность в более тонких по сравнению с предшественниками параметрах связей и взаимозависимостей; одной из главнейших их заслуг считается «утверждение индивидуально-неповторимого: неисчерпаемой неповторимости ситуации, жизненного мгновения, личности, выражения или состояния природы».²

¹ Яроцинский Ст., Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва 1978, с. 35.

² Прокофьев В., Импрессионисты старые мастера. In: Французская живопись второй половины XIX в. и современная ей худ.культура. Москва 1972; См. также: Чего-

Импрессионистическое художественное сознание

Роль французского живописно-импрессионистического опыта, несомненно, далеко выходит за рамки сугубо исторического его бытования. Однако мы не склонны к абсолютизации этого опыта: в российском искусствоведении давно высказывалась мысль о том, что «есть все основания отказаться от панфранцузской концепции в трактовке этой проблемы. Вероятно, несправедливо считать все другие варианты импрессионизма второстепенными, незначительными или вторичными...».³ 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 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 Ив. Бунина, Б. Зайцева, М. Горького, Ив. Шмелева, С. Сергеева-Ценского и др. авторов.

Иван Бунин в произведениях лироэпического характера, изображая внешнее, сиюминутное биение жизни, – даже приглушенное, неприметное, – умел показать «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*»).

В «Антоновских яблоках» (1900) импрессионистичность поэтики Бунина проявилась в ассоциативности композиции (сменяющие друг друга воспоминания суть яркие впечатления, с поразительной эмоциональной силой воспроизводимые), в феномене восприятия времени (благодаря чувственной пластичности при воспроизведении образного мира прошлого возникал неповторимый эффект приближенности мира прошлого к настоящему; подтекстово-ассоциативное начало рождало эффект противоположный – центробежный, ускользающий).

Подобный эффект свойственен и рассказу «Эпитафия» (1900). Если «Антоновские яблоки» – это поэма прощания с уходящей эпохой дворянской культуры, то «Эпитафия» – окрашенная лирической печалью поэма угасания целой цивилизации – патриархального крестьянского мира. Главными «геро-

даев А., Искусство импрессионистов. In: Французская живопись второй половины XIX в. и современная ей художественная культура. Москва 1972; А. Чегодаев Импрессионисты. Москва 1971.

³ Филиппов В., Проблема формирования импрессионизма в русской живописи последних десятилетий XIX века. Диссерт. на соиск. Ученой степени канд. искусствования. М.осква 1973.

ями» этой вещи становятся поэтические образы, символизирующие благоденствие крестьянской жизни - плакучая береза и «ветхий, серый голубец – крест с тесовой кровелькой, под которой хранилась от непогод суздальская икона Божией матери».⁴ Именно через эти образы-символы Бунин лаконично-емко выстраивает свою концепцию причин трагедии русского бытия.

Когда в прошлом старая икона «дни и ночи охраняла старую степную дорогу, незримо простирая свое благословение на трудовое крестьянское счастье» (II, 194), мир человеческой жизни был светел и тих, целесообразен, – тогда береза «радовалась», «была счастлива и сияла». С извечным круговоротом природного бытия приходили «игры солнца», и даже бородастые мужики, как истые потомки русичей, «улыбались из-под огромных березовых венков», и пелись «трогательные молебны перед кроткой заступницей всех скорбящих, – в поле, под открытым небом...» (II, 196).

Но так идиллически, по мысли писателя, обстояла жизнь крестьянства в прошлом, трагедия же настоящего – в распадении связи времен. И если в первой части рассказа звучит мягкая ностальгическая мелодия и ключевыми словами, определяющими тональность повествования, являются «тихий» и «мирный», то к концу звучание наполняется все более жесткими звуками, и слово «равнодушие» затмевает собой все прежнее: «А деревня безмолвно стояла на припеке – равнодушная, печальная...» (II, 197). Богоматерь «казалась безучастной к судьбе своего поля» (II, 197). И береза уже не отвечала ветру, и степь «была мертва». Люди же в степи появились новые. Они «без сожаления топчут редкую рожь..., потому что ищут они источники нового счастья, – ищут их уже в недрах земли...» (II, 198).

Цветопись, помогающая художнику восстановить первоизданную яркость впечатления, здесь, в соответствии с элегической тональностью повествования, по-нестеровски кротка и печальна. Только первая картинка: «Шелкови-сто-зеленое, белоствольное дерево в золотых хлебах!» – дана броско, как яркое воспоминание о былом счастье-благоденствии. А затем Бунин, постепенно приглушая цветовую гамму, показывает неумолимо меняющуюся картину деревенской жизни, в которой «береза уже не так густо зеленела весной», и «закат теперь алел «слабо», а место тучных хлебов заступает «дикая серебристая лебеда, предвестница запустения и голода» (II, 197). Лейтмотивно повторяется определение «сухой» как синоним безжизненности, угасания: видятся «сухие васильки», на верхушке березы – «сухие белые сучья». А к самому финалу рассказа сумеречные краски сгущаются до черноты (земляные кучи, вырытые «новыми людьми», чернеют «могильными холмами»). (II, 198).

⁴ Бунин И. А., Собр.соч. в 4-х т. Т II, с. 194. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы.

Импрессионистическое художественное сознание

Очевидно, палитра художественных средств этого небольшого произведения необычайно насыщена: по-разному интонированная цветопись, динамическая звукопись, глубинная подтекстовая символика образности, экспрессивность деталей в своем гармоническом единстве рождали прозу нового типа. Импрессионистичность мышления Бунина здесь обнаруживается, прежде всего, в музыкальном начале, в изображении оттеночных переливов состояний природно-человеческого бытия, восприятие этого бытия как неделимого целого.

В рубежный 1900-й год писатель с большой тревогой всматривался в будущее: «И то, что освящало здесь старую жизнь – серый, упавший на землю крест будет забыт всеми... Чем-то освятят новые люди свою новую жизнь?..» (II, 198). Читая эти строки сегодня, воспринимаешь их как пророческое предупреждение: Бунин убеждает, что нельзя быть уверенным в гармоничности будущего, если разрушаются естественные, извечные связи человека и миром природы, с духовными заветами предков.

Думами о необходимости существования в человеческой жизни духовной высоты проникнут рассказ «Над городом» (1900) – более камерный, чем лироэпическая «Эпитафия», заостряющий тему духовности применительно к исканиям личности. И это лаконичное произведение, подобно многим рассказам Бунина, поражает смысловатостью. На трех страницах писатель умеет создать философски-глубокую, художественно-яркую картину бытия в динамике развития, в столкновении контрастов, с мягкой лирической «подсветкой» и стройным мажорным ладом.

Сюжет его прост: воспоминание героя о том, как он в детстве в уездном городе забирался на колокольню. Любовно, колоритно воссоздает он свои детские впечатления. Прекрасно «срабатывает» здесь у Бунина прием «двойного видения»: ясный, доверчивый детский взгляд и – рядом тонкая «поправка» рассказчика из «настоящего времени». Так, показывает автор, детскую душу от высоты охватывает восторг минуты: «Хорошо глядеть на все это сверху – видеть у себя под ногами верхушку березы! С высоты все кажется красивее, меньше». (II, 200). Повествователь же оценивает те детские впечатления, философски обобщая их: «...до сих пор мне приятно думать, что хоть иногда поднимались мы над мещанским захолустьем, которое угнетало нас длинными днями и вечерами, хождением в училище, где гибло наше детство, полное мечтами о путешествиях, о героизме, о самоотверженной дружбе, о птицах, растениях и животных, о заветных книгах! Птицы любят высоту, – и мы стремились к ней» (II, 201).

Как точно обозначены здесь Буниным ориентиры духовности, возвращенные гармоничным детским сознанием: в неразрывной связи в нем сосуществовали и нравственные основы человеческих отношений, и живой мир, окружающий человека, и мир «заветных» книг и мечтаний...

Благодаря подбору импрессионистически ярких деталей Бунину удается создать эффект «сиюминутности», зримого и пластичного впечатления: влезая на колокольную, мальчики замечают над головой «суздальские облупившиеся иконы, кадило с оборванными цепями», «черничку-галку, с пухом в клюве...» (II, 199). А затем – ярким контрастом возникающий вид с высоты – с «прозрачными кружевами зелени, необыкновенно нежной и свежей» (II, 200).

Центральным же эпизодом этого рассказа является описание колокольного звона. Повествователь вспоминает, как тогда же в детстве он, «однажды поднявшись на верхнюю ступеньку, вдруг увидел...на колоколе барельефный лик строгого и прекрасного Ангела Великого Совета и прочитал сильное и краткое веление: «Благовестуй земле радость велию...» (II, 202). Надпись эта поразила его. И открытая всему светлому и высокому детская душа получила для себя не просто объяснение смысла того деяния, что производил звонарь дурачок Васька, заставлявший детей испытать «восторг перед гигантской силой звуков», но и чувство приобщения к этому деянию: «...точно сами мы были участниками в возвышенном назначении колокола благовестить радость» (II, 202). Бунин передает это детское состояние удивительным импрессионистическим образом: «Затерявшиеся в звуках, мы как будто сами носились по воздуху вместе с их разливающимися волнами...» (II, 202).

И далее подтекстовая мысль художника может быть прочитана так: тот, кто однажды (хорошо, если в детстве) попадет в силовое поле высокой красоты и проникнется ею, навсегда сохранит ее свет, духовную энергию. Недаром же в финале герой рассказа, скорбящий от несовершенства жизни, мечтает вновь взобраться на колокольную, раскатать колокол, а когда ответят другие колокола, «позабиться, затеряться в бурных звуках», а затем хотя бы «на мгновение» поверить самому и напомнить людям, что «Бог не есть Бог мертвых, но живых» (II, 203).

Современное прочтение Бунина включает в себя постижение импрессионистической сущности образа природы в его произведениях. 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». ⁵ По сути, здесь говорится о новом мироощущении, когда человек предстает «не как сверхприродная вершина, а как природная глубина»,

⁵ Степун Ф., Встречи. Нью-Йорк 1986, с. 109.

Импрессионистическое художественное сознание

и «оттого, что в бунинской природе растворен человек, она – утонченно человеческа».⁶

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».⁷ 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».⁸ Или с убеждением К.Коровина, что «только верно взятые цветовые созвучия выражают жизнь».⁹ Все это – суть нового художественного вероисповедания, импрессионистического мирочувствования. В его проявлении несомненную роль сыграл заметно повысившийся в ту эпоху «порог эстетической чувствительности», – о чем говорил позднее Н. Бердяев.¹⁰

Подобные качества бунинского пейзажа заметны во многих рассказах писателя начала 1900-х годов («Сосны», «Гишина», «Заря всю ночь»).

Так, сюжетное событие рассказа «Сосны» – рассказ о смерти сотского Митрофана и об обстоятельствах его похорон – дано на фоне изображения прекрасного зимнего соснового бора. Однако эффект бунинского повествования таков, что «фон» собственно становится равноправным действующим лицом, – даже, возможно, более значимым, чем все остальные, – ведь назван же рассказ «Сосны»! Природа у Бунина осуществляет собственно *Божественное действие жизни*, прекрасное в самом себе, вбирающее в себя человеческую жизнь как некую органическую малую частичку. В этой глубинной взаимозависимости человека и мира, ощущаемой Буниным, и скрываются (или приоткрываются?) художнику тайны бытия. «Я долго силился поймать то неуловимое, что знает только один бог, – тайну ненужности и в то же время значительности всего земного» (II, 219).

Подобная импрессионистичность мироощущения рождала и импрессионистическую стилистику, в данном рассказе выражающуюся и в тончайших нюансах эмоционального рисунка повествования, и в визуальном изображении. Так, Бунин создает здесь особую цветописную тональность: светлую, серебристо-белую. «Объединяя предметы, она не дает им распасться на от-

⁶ Там же, с. 99.

⁷ Письмо И. Бунина Миролубову от 1 июня 1901 г. Литературный архив. Т. V. Москва-Ленинград 1960, с. 132.

⁸ Цит. по: Константин Коровин вспоминает... Москва 1990, с. 113.

⁹ Цит. по: Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. Москва 1963, с. 433

¹⁰ Бердяев Н., Самосознание. Москва 1991, с. 140.

дельные объемы и этим тоже способствует текучести формы, а вместе с тем – динамизации и обобщенности картины мира».¹¹

Но это, заметим, не приглушает ведущих мощных «аккордных» ударов сильных «чистых» цветов: белого, красного, синего, зеленого, которые здесь у Бунина не оттеночны, не смешиваются – подобно приемам импрессионистической живописи: бор зеленый, избушки белые, тень синяя и т. п. Рисуя «великолепие и спокойствие утра» после страшного урагана, «синее, огромное и удивительно нежное небо», «яркие, радостные краски мира», Бунин интонирует мысль о том, что красота и величие мироздания придает значительность и маленькой убогой деревушке: «И сосны, как хоругви, замерли под глубоким небом». (II, 219).

Итак, на рубеже столетий в творчестве Ив. Бунина формировалось и крепло самобытное художественное сознание. На этом пути Ив. Бунину было свойственно стремление утвердить незабываемые для человека во все времена ценности: высокие духовные начала, нетленную красоту искусства, многогранное богатство «живой жизни», окружающей человека, динамичной и прекрасной жизни природы, трепетной и сложной жизни окружающих людей. Важным для Бунина казалось и сопряжение в сознании человека глубинной «связи времен», могущее дать ему духовную силу для постижения смысла настоящего, прошедшего и будущего. «Бытие в его сиюминутном, историческом и беспредельном течении, человеческое стремление овладеть этим феноменом – вот к каким духовным запросам восходят все, в том числе самые конкретные наблюдения художника».¹² Немудрено, что повествование строится с учетом обостренного зрения, слуха автора, с учетом всех оттенков его мыслей и чувств, где любое, даже трудноуловимое движение становится «проводником, порой символом высших знамений».¹³

В этом главная суть и своеобразие импрессионистического сознания Бунина, сопрягающего миг и вечность. Эстетическое мышление Бунина обретает новые качества за счет творческого развития импрессионистической поэтики с вниманием к изменчивой динамике окружающего мира, в ее многообразных «текущих» проявлениях, красоте запечатленного мгновения, в котором могло высветиться глобальное, сущностное; с чувственно-осозательной передачей мимолетных ощущений, сообщающих человеку живые токи его связей с миром; с сочным живописанием многокрасочной жизни природы, воспринимаемой как неотъемлемая часть вселенской гармонии и одновременно как часть духовного бытия личности.

¹¹ Эйдинова В., Барковская Н., Рассказ И. А. Бунина «Сосны» (к проблеме пространственно-временных отношений в прозе писателя начала 900-х годов). In: Проблемы типологии литературного произведения. Пермь 1978, с. 131.

¹² Смирнова Л., Иван Алексеевич Бунин. Жизнь и творчество. Москва 1991, с. 37–38.

¹³ Там же, с. 23–24

Импрессионистическое художественное сознание

С точки зрения импрессионистического художественного мышления, произведение Бунина именно этого периода – 1900-х годов – являют собой особый этап в развитии его эстетического сознания. В дальнейшем в его творчестве своеобразно эволюционирует и отношение к философско-этическим проблемам бытия, и его поэтика. Однако импрессионистическое мироощущение останется доминирующим в прекрасном художественном синтезе его прозы.

Типологически родственным Ив. Бунину представляется и художественный опыт молодого **Б. Зайцева**, – при несомненной индивидуально-авторской неповторимости художественного сознания. С одной стороны, и в его творчестве все пронизано философией всеединства, стремление увидеть и запечатлеть связь, казалось бы, несоотносимых мигів бытия, заметить в них отраженность высшего смысла всего сущего. Но в зайцевском варианте русского литературного импрессионизма главное – светоносность его мировоззрения. Свет выступает у него как объединяющая стихия мироздания, созданного, по мысли писателя, гармонично и целостно. Взгляды Вл. Соловьева в прозе Б.Зайцева нашли своеобразное лирико-импрессионистическое развитие.

Миросозерцание писателя не содержит тревожного бунинского вопрошающего драматизма, его предощущения разрыва природных, исторических связей. Зайцевский импрессионизм питался ощущением яркой праздничности бытия, жизни как великой ценности, представлением о глубокой целесообразности сущего (рассказы 1900-х годов *«Миф»*, *«Молодые»*, *«Полковник Розов»*, *«Деревня»* и др.).

Здесь почти нет привычного фабульного движения: изображается, к примеру, пребывание героя в старинном доме у бабушки (*«Деревня»*), летний день двух влюбленных в пустой усадьбе (*«Миф»*), поездка на тетеревиную охоту (*«Полковник Розов»*). Создается впечатление, что автор как бы держит в руках день, о котором вспоминает, и, как яркий кристалл, не спеша поворачивает его разными гранями, наслаждаясь его глубиной и многомерностью. При внешней «бессюжетности» эти рассказы оставляют ощущение эмоциональной наполненности.

Вот как переданы чувства героя при пробуждении в деревенском сарае на охоте: «Вот открываю глаза, и во все щели струями свет, свет! Скорей на воздух, не упустить минуты, за сарай, к саду. Оттуда тянет огненный бриз, точно шелковые одежды веют в ушах, и, кажется, сейчас побежишь навстречу, и пронизут всего, беспредельно, эти ласкающие лучи; волосы заструятся по ветру назад, как от светлого, плавучего тока. О, солнце, утро!»¹⁴

¹⁴ Зайцев Б., Полковник Розов: Рассказы. Т. II. Изд. 2-е. Т-во «Книгоиздательство писателей в Москве» 1918, с. 10. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы.

Яркая солярность, светононость прозы раннего Зайцева – наиболее типологически-броская ее черта. О Бунине Константин Паустовский как-то сказал, что тот «убил сюжетность музыкой». О раннем Зайцеве можно сказать, что он «убил сюжетность светом».

Именно глубоко прочувствованное представление о красоте земного бытия рождало у писателя мысль о глубокой целесообразности сущего. Только признав ее, можно понять зайцевское постижение смерти. К ней часто обращался художник, восторженно поющий о красоте всего земного (повести «Тихие зори», «Спокойствие», «Сестра»).

Для автора образ смерти лишен трагизма. Вот как передано мироощущение героя спустя некоторое время после смерти его друга в повести «Тихие зори»: «Вот он старый дуб... Ветер шумит в нем с тем же шумом, что и тогда, что и в тех деревьях над Алексеевой могилой. Такой же безбрежной кажется жизнь мира и отсюда, если лежать под дубом, закрыв глаза, слушая шум прибрежных лесов, созерцающая тихий ход реки... Сердце немеет и лежит распростертое, оно открыто любви; прошлое, настоящее и будущее в нем переплетается... Из зеркальных далей, по реке, нисходит благословение горя» (I, 28). В будто бы парадоксальных словах и заключен главный смысл произведения: 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. Такие представления, утонченно-имперссионистически выраженные в прозе раннего Зайцева, непротиворечиво привели его позднее к православию.

Именно Зайцев, полагаем, наиболее глубоко выразил в своем творчестве сформулированную позднее И. А. Ильиным «русскую идею». Русская идея, как писал философ (...) – идея созерцания: «Она утверждает, что главное в жизни есть *любовь* и что именно любовью строится подчас жизнь на земле, ибо из любви родится вера и вся культура духа»¹⁵ (курсив автора). Проблема созерцания давно волновала и Н. А. Бердяева. «Созерцание не есть совершенная пассивность духа, как часто думают, – утверждал он. – В созерцании есть так же момент духовной активности и творчества».¹⁶

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». Раздумья о коротком

¹⁵ Ильин И., О русской идее. In: Русская идея. Москва 1992, с. 436.

¹⁶ Бердяев Н., Самопознание. Москва 1991, с. 223.

Импрессионистическое художественное сознание

«земном сроке» человека венчаются благословением увиденной красоты. Одиночество, утрата близких преодолевается ощущением общечеловеческих связей. Последний мотив воплощен в рассказах *«Вечерний час»*, *«Актриса»*, *«Путники»*, в которых 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».¹⁷ Это высказывание архимандрита Киприана. Ему принадлежит и 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 жизнь».¹⁸ С подобных позиций может быть оценено творчество Б. Зайцева.

Во многом близким ему в этом отношении является и феномен творчества раннего **С. Сергеева-Ценского**. Обращение к нему убеждает, что художественное сознание писателя имело лирико-импрессионистический характер. В поэмах в прозе С. Сергеева-Ценского обнаруживается столь свойственный этому автору все объединяющий любовный, согревающий взгляд на предмет его созерцания – жизнь (*«Неторопливое солнце»*, *«Улыбки»*, *«Недра»*). Обрывочность, неоконченность композиции некоторых рассказов, поэм – это импрессионистически заданная фрагментарность: подвергнут созерцанию один из жизненных моментов, которых в ней так много.

Созерцательные раздумья писателя о человеке и мире художественно воплощались на разном жизненном материале и в различных интонациях. Так, стихотворение в прозе *«Улыбки»* (1909) по своей интонации мажорно,

¹⁷ Архимандрит Киприан, Б. К. Зайцев. Возрождение, 1951, № 17. Париж, с. 161.

¹⁸ Сергеев-Ценский С., Печаль полей. In: Сергеев-Ценский С., Собр.соч. В 12 т. Т. 1. Москва 1967, с. 573.

светло. Сюжетно оно запечатлело небольшое морское путешествие на яхте из одного порта в другой, – обычный для южных мест рейс, собравший вместе не-сколько разных людей, ничем особенным не отличающихся. И отношения между пассажирами не завяжутся в какие-то прочные связи, и разговоры их тоже вроде бы непримечательны. Но все рассказанное «приподнято» над обыденностью сильным лирическим чувством, возникшим у автора, через чье восприятие дается повествование, от ощущения праздничности земного бытия, красоты мира вокруг в ее самых разнообразных проявлениях. И эта окрашенность выражена у Ценского отчетливо импрессионистически. «Ошеломляюще много солнца вокруг!» – признается лирический герой,¹⁹ и этот солнечный «избыток» виден во всем. Вот портрет маляра Тимофея: «Тимофей, рядом со мной, весь переливисто сияет. Ярко золотится на нем широкий соломенный бриль, парусиновый рабочий пиджак, белая жилетка и брюки – все заляпано цветными полосами и пятнами, как палитра, сорокалетние щеки его горямя горят, подожженные снизу длинными рыжими усами; весь он точно наскоро сколочен из каких-то нестерпимо ярких обрывков и обломков, и смотреть на него больно глазам» (II, 6).

И, конечно же, пейзаж здесь тоже дан сквозь призму «ошеломленности» героя солнечной красотой мира: «Какое море здесь! На берегу крутые, красные, потрескавшиеся пластами скалы, море изорвало их отражение в мелкие треугольные клочья. Каждая волна взяла себе клочок, окаймила его голубым, лиловым, чуть-чуть желтым переливом и качает игриво, любовно, ласково» (II, 13).

Давно справедливо установлено, что одна из задач французских художников-импрессионистов заключалась в том, «чтобы научить людей ценить малейшие, вроде бы «незначимые» проявления жизни – будь то мимолетная задумчивость женщины или только зарождающаяся улыбка ребенка, поворот тела в пространстве или игра света и тени среди каменного кружева готического собора, – беречь каждый миг изменчивого бытия, измерять глубинную наполненность каждого оттенка чувства».²⁰ Нетрудно заметить, что поэтесса Сергеева-Ценского в этих ранних вещах выражала яркое импрессионистическое мирозерцание, во многом соотносимое с зайцевским.

«Мирозерцание – именно этим словом можно определить основную суть поэмы в прозе Ценского «Неторопливое солнце» (1911), ибо ее внутренний пафос состоит именно в неторопливом созерцании окружающего мира.

Что здесь обнаруживается в аспекте нашего исследования? Это, конечно же, так свойственный этому писателю все объединяющий любовный, согре-

¹⁹ Прокофьев В., Новаторство Эдуарда Мане. In: Искусство, 1982, № 1, с. 65.

²⁰ Прокофьев В., Постимпрессионисты. Москва 1973, с. 13.

Импрессионистическое художественное сознание

вающий взгляд на предмет своего созерцания – жизнь. И это взгляд художника, умеющего впитывать и запечатлевать все богатство красок во круг. Заметно то, что он интересуется самыми обычными жизненными проявлениями, самыми рядовыми событиями. Экзотичным, пожалуй, является место действия - южный берег Крыма, но это – «среда обитания» для героев Ценского и его самого, – они тут живут.

Сюжетное «событие» этой вещи – починка печником Федором плиты на даче, которую стерег и обихаживал в отсутствие хозяев дворник Назар с женой Зиновьей. Неторопливо внимателен Ценский к бытовым подробностям жизни, сквозь которые яркими цветовыми пятнами проступает красота окружающей природы. Его неказистый герой, печник Федор, живущий безалаберно, в духе «свободного художника», наделен автором способностью замечать эту красоту с зоркостью живописца: «На самой ближней из лиловых гор, если присмотреться пристальней, можно различать красноватые огромные щербатые скалы с синими тенями... И можно сидеть здесь долго, очень долго и ни о чем не думать: можно просто смотреть, слушать, курить крепкую махорку... и опять слушать, и опять смотреть» (II, 143).

Этот созерцательный настрой Федора, показывает автор, делает его очень чутким к проявлениям красоты «живой жизни», частью котрой являются и «жадные до простора длинные ветки мимоз», и «веселые» горы, и шестилетний Фанаска, сын Назара, прибежавший откуда-то «из божьего мира... за куском черного хлеба, чтобы опять поспешно уйти и раствориться в божьем мире» (II, 145). Все это определяется для Федора двумя словами: «...благолепие и радость» (II, 144). И работа должна быть для Федора радостью, иначе зачем она? Зачем превозмогать себя, если устал?

Такая «гармонизированная» философия совершенно непонятна Назару, антиподу Федора в рассказе. Колготной Назар работает тяжело, напористо и как-то зло: «Кажется, что ему просто хочется выкопать еще сороконожку и раздавить, а мимозы окапывать не нужно» (II, 144). Отсюда и их ссора, и уход Федора, так и не закончившего свою работу.

В обрывочности, неоконченности композиции рассказов-поэм Ценского – импрессионистически заданная фрагментарность: подвергнут созерцанию один из жизненных моментов, эпизодов, которых в ней так много, который только «один из...». А сверхзадача писателя, конечно же, – снова и снова утверждение столь целительной для души человека гармонии «богатого божьего мира», недаром в финале писатель так подробно описывает, как много его «пьяный и старый», «грешный и гордый» Федор видит и замечает на пути домой, как много обретает он от радостной, прочной, как земля, убежденности в том, что «из-за моря подымется в свое время такое же спокойное солнце и настанет завтра» (II, 156).

Право же, это не так уж мало: в годы, которые принято называть «между двух революций», Ценский неназойливо, но уверенно доказывал незыблемость 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». Думается, этого не так уж мало и для современного читателя.

Импрессионистичность мироощущения Ценского проявляется и в углублении в 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*»). Вот, к примеру, как Ценский изображает спасительный перелом в душе своего отчаявшегося героя, Ознобишина, произошедший от увиденной картины зимнего утра: «По лиловому прошли синие влажные пятна и розовые изгибы. Отчеканился в разных местах темный, придавленный снегом переплет нависших веток... Точно повернулась какая-то ручка двери и открыла: нависли на сучьях лиловые облака, каких никогда не было раньше; говорилась сказка, которую говорит земля только детству, окутала душу теплотой, мудростью и неясным светом, при котором виднее глубь», и Ознобишин понял, что не сможет в такое утро нажать курок (I, 573).

Когда речь идет о передаче динамики различных состояний, с импрессионизмом обычно связывается интерес к мгновенной изменчивости явления. Однако и в целом пристальное внимание к неуловимой динамике жизни – отличительная черта импрессионистического мирозерцания. Думается, понимание того, что перед нами опыт именно такого рода и дает ключ к более глубокому постижению художественного мира раннего Ценского. В художественных исканиях он был ярко самобытен, но, как можно было убедиться, проникновение импрессионистической тенденции в художественное мышление писателя роднило его с Ив. Буниним, Б. Зайцевым, а также с Ив. Шмелевым, М. Горьким, привлечение творчества которых не входило в задачу данной работы.

Итак, предпринятый анализ помогает понять, что импрессионизм как тип художественного сознания определенно активизировался в русской прозе начала XX века. Его востребованность, по нашему представлению, определялась свойственным ему отчетливо личностным, субъективированным взглядом на мир, доверием впечатлению как исходному пункту творчества, восприятию бытия в его космическом всеединстве, как неделимого потока «живой жизни», осознание значимости отдельных ее мгновений, поэтизация красоты в ее многомерных проявлениях, внимание к непроявленной, оттеночной гамме эмоциональной жизни человека и мн. др.

Импрессионистическое художественное сознание

Подобное мировосприятие 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 цветописы в образной характеристике мира, музыкальной гармоничности внутреннего строя произведений и т. д.

В национальном самовыражении оказалось возможным собственно импрессионистический феномен художественного диалога с миром вывести на пути больших социальных обобщений, глубинного постижения сути национального характера, постижения судеб родины.

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 Гюйисманс во французской литературе).

Ретроспектива рождения новой жизненной философии и нового стиля явно 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».²¹ 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

²¹ Де Гонкур Э. и Ж., Дневник. Избранные страницы в 2-х томах. Т. I, Москва 1964, с. 526. Далее ссылки на это издание только с указанием тома и страницы.

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 природы».²² 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. 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», 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 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 вну-

²² Пруст М., Под сенью девушек в цвету. Пер. с франц. Н. Любимова. Москва 1976, с. 235.

Импрессионистическое художественное сознание

тренний мир в динамике потаенных движений. В романах 1890-х годов – «*Мистерии*», «*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.

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 восприятие жизни как неделимого потока – 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 успехи в прозе обретыены именно на пути органического взаимодействия импрессионистического способа постижения жизни с обновляющимся реализмом в самых разнообразных жанрово-стилевых модификациях.

