

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ к проблеме переходных историко-литературных систем

А.А. СТЕПАНОВА (Днепр, Украина)

УДК 82.0
ББК Ш300.2

ФЕНОМЕН ПЕРЕХОДА: КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ СМЫСЛ

Аннотация. Статья посвящена исследованию «перехода» как культурного феномена рубежа XIX-XX веков. Определяются стадии перехода в культуре и литературе, его эстетические основы и субъекты. Структура перехода включает три смысловые стадийные доминанты, взаимообусловленные и взаимосвязанные: переход как состояние, характеризующееся некоей неопределенностью, присущей начальной стадии переходного процесса. Нарушение равновесия сил в культуре являет следующую ипостась перехода – *переход как процесс*, знаменующий слом баланса, появление множества вариантов новых форм человеческого сознания, общественных отношений, культурных ценностей и приоритетов. Третья смысловая константа понятия «переход» являет *переход как механизм* развития системы, смены культурных парадигм, представленный в трех вариациях: *сдвиг, скачок, взрыв*. Переход как *сдвиг* отражает ситуацию, когда в системе искусства (и культуры) наблюдается равновесие сил, являющее взаимодействие классического и «неклассического» типов художественного сознания, что выражается во взаимодействии в рамках одной творческой системы традиционных и новых модусов художественности. Переход как *скачок* характеризует ситуацию разрыва с предшествующей художественной и культурной системой, являющего резкий зазор между классическим и «неклассическим» типами художественного сознания, отход от рационалистического и приближение к чувственному восприятию мира, резкое смещение акцентов в литературе и искусстве, декларацию новых эстетических ценностей и этических императивов. Переход как

взрыв знаменует крайнюю степень интенсивности переходного процесса. Разрыв происходит не только с предшествующей традицией, но и с эмпирической реальностью и достигает своего апогея. Искусство замыкается в самом себе и заявляет о себе как о культурном шифре. Градация структуры перехода представляется достаточно актуальной в аспекте исследования переходных процессов в литературах разных стран, где особенности переходных моментов и степень их интенсивности определяются национальной спецификой культурного развития. Основная функция литературы и искусства переходной эпохи состояла в том, чтобы стать незаменимым культурным ориентиром человека. Осуществление этой функции оказалось возможным только при условии развития искусства как *саморазвития*, его самоценности и самодостаточности, составляющей важную характеристику литературы и искусства как субъектов перехода. В этой ипостаси литература вырабатывает принципы художественно-эстетического восприятия действительности, которые становятся универсальными для многих видов искусства и историко-культурной парадигмы в целом.

Ключевые слова: переходные процессы, субъекты перехода, литературные процессы, художественное сознание.

Эстетическое сознание модернизма характеризовало новый этап развития культуры рубежа веков, который в науке определяется как переходный. За последние два десятилетия понятие «переходного периода», «переходной эпохи» стало довольно актуальным объектом исследования для многих областей гуманитарного знания (истории, философии, культурологии, искусствоведения, литературоведения, социологии и т. д.). Характер исследования научных работ, посвященных переходу, позволяет рассматривать это явление как культурный феномен, обладающий особыми признаками, структурой, функциональностью и выделяющийся, тем самым, в отдельное научное понятие. Нам представляется целесообразным остановиться на некоторых аспектах феномена переходности, поскольку именно этот культурный фактор сыграл ведущую роль в процессе формирования эстетического сознания рубежа веков и обусловил его плотное взаимодействие с урбанистическим сознанием и литературой.

Отметим, что, несмотря на свою актуальность как объекта исследования и стойкий интерес ученых, понятие «перехода» («переходности») практически так и не обрело в науке достаточной терминологической четкости и системности. Теоретическое осмысление перехода, в основном, замыкалось в рамках либо исторической хронологии, либо

в границах смены культурных циклов. Так, И. Савельева рассматривает переход как характеристику исторической эпохи, отделяющую одно «стационарное» состояние общества от другого [Савельева 2002: 445]. Ю. Яковец определяет «переход» как лежащий между двумя смежными историческими циклами период, который характеризуется кризисом и отмиранием отживающей свой век системы и рождением в муках новой. «Переходные периоды, – отмечает Ю. Яковец, – выпадают из обычных рамок периодизации исторических эпох. Они несут на себе отпечаток как уходящей, так и приходящей цивилизации, их противоборства, бремя неустойчивости, стремительной смены исторических событий, возможность рецидивов прошлого, перемещение эпицентров исторического прогресса» [Яковец 1999: 233]. К. Соколов суть «перехода» усматривает в смене устоявшейся картины мира (происходящей в относительно короткие сроки), а его механизм – в появлении и борьбе различных альтернативных картин мира. Именно их столкновение, подчас весьма жестокое, по мысли исследователя, и определяет то, какой из возможных вариантов будущего развития общества будет избран и реализован [Соколов 2002: 57]. И. Кондаков, исследуя феномен «переходности», акцентирует внимание на категориях *хаоса* и *порядка* как первичных смыслообразов, в которых отображается культурный переход из одной парадигмы в другую, выявляется сама семантическая граница исторических эпох [Кондаков 2002: 59]. Н. Хренов соотносит понятие «переход» с понятием «развитие»: «Смысл перехода заключается в том, что в его формах в истории происходит развитие, т.е. переход от одной стадии, фазы, цикла к другой, демонстрирующий как прогресс, так и регресс» [Хренов 2002: 20] и т.д.

Наиболее системным подходом к исследованию феномена переходности, на наш взгляд, характеризуется концепция Э. Сайко, которая определяет переход как *механизм* и *средство* изменения исторического состояния, восхождения к новому уровню или установления исторически нового состояния, полагающего разрыв непрерывности и определенного направления системного движения к целостности. Выступая составной частью развития, механизмом изменения (его структуры, направленности, содержания), – отмечает Э. Сайко, – переход, во-первых, является самостоятельным сложным феноменом, несущим в себе как свойства и качества переходного состояния вообще, так и перехода, осуществляемого в рамках социального движения; во-вторых, явлением развития, включающим смысловые и сущностные особенности последнего; в-третьих, явлением социального мира, несущим специфику последнего не только в своем содержании, но и в особенностях осу-

ществления [Сайко 2001: 19]. Рассматривая переход как конструкт развития, исследовательница акцентирует внимание на способности перехода образовывать определенное, особое состояние развития – переходное состояние, заключающее повышенную динамичность эволюционно-го процесса. «Только повышенная подвижность процессов и своего рода “раскачивания”, увеличение их амплитуды, нарушение устойчивости обеспечивает возможность отрыва от старого» [Сайко 2001: 19]. На наш взгляд, одним из наиболее важных, положений концепции Э. Сайко является то, что исследовательница рассматривает переход в тесной связи с концептом человеческого сознания: «переход на исторически новый уровень всегда связывается с новым уровнем развития субъекта исторического действия, его познавательного пространства, его проективных способностей и возможностей на всех уровнях его представленности от индивида до конкретного общества» [Сайко 2001: 23]. Связь переходного процесса с человеческим сознанием чрезвычайно важна, поскольку вскрывает сущность самого феномена «переход», с одной стороны, и объясняет динамику социокультурных процессов – с другой: сознание индивида есть важный компонент исторической парадигмы, задающий темп и направленность переходным процессам. Иными словами: переход начинается в сознании и завершается в истории. На эту связь указывал Вяч. Иванов, определяя в своей работе о Чюрленисе восприятие переходного времени: «Некий таинственный общий сдвиг – вот знамение переживаемых времен, – сдвиг не только всех ценностей и основоположений духовной жизни, но и еще глубже – сдвиг в самом восприятии вещей, сдвиг основ жизни душевной: существенно – иное чувствование человеческого Я и существенно – иная восприимчивость ко всему вещественному» [Вяч. Иванов 1916: 342].

Таким образом, структура перехода включает три смысловые стадийные доминанты, взаимообусловленные и взаимосвязанные: *переход как состояние*, характеризующееся некоей неопределенностью, присущей начальной стадии переходного процесса. В стадии состояния перехода в культуре, обществе и искусстве наблюдается равновесие сил – уже появились новые формы восприятия мира, обозначившие иной формат человеческого сознания, в искусстве заявили о себе новые ценности, выработались новые стили, но еще сильна связь с традициями и нормами уходящего времени, в которые культура пыталась вписать новую парадигму исторического и художественного мышления. Состояние перехода знаменует ситуацию предчувствия, предожидания новых форм истории и культуры, которое ярче всего проявляется в искусстве. Характеристику такого состояния можно об-

наружить в размышлениях Б. Пастернака об искусстве: «История культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым – актуальный момент текущей культуры» [Пастернак 1990: 91]. Ситуация перехода как состояния, как правило, определяет творчество художников, обозначенное приставкой “пред” (Предренессанс Дж. Чосера и Данте, чья «Божественная комедия» синтезировала постулаты языческой и христианской культуры, обозначив ситуацию перехода от средних веков к Новому времени; предромантизм У. Блейка и т.д.).

Нарушение равновесия сил в культуре являет следующую ипостась перехода – *переход как процесс*, знаменующий слом баланса, появление множества вариантов новых форм человеческого сознания, общественных отношений, культурных ценностей и приоритетов. Множественность, вариативность новых направлений развития искусства и культуры способствует быстрой смене состояний, переводит переходный этап в стадию развития. Логика перехода как процесса в искусстве и культуре иллюстрируется положениями теории бифуркации в физике, предложенной И.П. Пригожиным и И. Стенгерс, согласно которой в процессах развития системы выделяются критические состояния, характеризующиеся распадом традиционного направления и возникновением альтернативных вариантов, нарушающих равновесие сил в культуре. В этом случае культура как система уходит от состояния равновесия и проходит через несколько зон неустойчивости. Эти зоны и представляют собой моменты бифуркации: «В точках бифуркации, – отмечают И. Пригожин и И. Стенгерс, – т.е. в критических пороговых точках, поведение системы становится неустойчивым и может эволюционировать к нескольким альтернативам, соответствующим различным устойчивым модам. В этом случае мы можем иметь дело только с вероятностями, и никакое «приращение знания» не позволит детерминистически предсказать, какую именно моду изберет система... Исход такой бифуркации столь же случаен, как бросание игральной кости» [Пригожин, Стенгерс 2000: 61]. Согласно этой теории, кризисное состояние культурно-исторической системы (в искусстве – распад картины мира) рассматривается как состояние хаоса (точка бифуркации), преобразующегося в порядок (космос) путем не детерминированного, а случайного выбора из множества возникающих альтернативных путей развития. Преодоление точки бифуркации в вариативности новых картин мира и знаменует трансформацию перехода из стадии состояния в стадию процесса, – от преемствен-

ности – к разрыву с предшествующей культурной традицией. В искусстве этот процесс знаменует рождение нового типа художественного сознания, явленного в вариантах эстетических течений и направлений, альтернативных натурализму и реализму, переход на новый уровень модуса художественности и художественного языка, принципиальный отказ от предшествующей традиции (экспрессионизм сюрреализм, футуризм, кубизм и т.д.).

Открытия, сделанные в физике И. Пригожиным и И. Стенгерс, имеют важное значение для исследований в области культуры и искусства. Так, анализируя теорию бифуркации, Ю. Лотман обращает внимание на то, что акцентуация случайности в выборе вектора культурного развития в процессе перехода обуславливает активизацию индивидуального сознания в историческом процессе и, как следствие, активизацию творческого сознания. Иными словами, в процессе перехода возрастает роль индивида: «Выбор того пути, который действительно реализуется, зависит от комплекса случайных обстоятельств, но, в еще большей мере, от самосознания актантов» [Лотман 1996: 325].

Другим важным выводом, вытекающим из теории бифуркации, является утверждение того, что на стадии перехода как процесса происходит разрыв с предшествующей культурной парадигмой, который ранее всего происходит в искусстве. Отказ от идеи детерминированности и тезис о случайности выбора новой парадигмы ослабляет связь между процессами, происходящими в искусстве и в историко-культурном континууме, что позволяет сделать вывод о самодостаточности искусства, его способности развиваться по своим собственным законам, не отображать, а моделировать варианты картин мира и намечать последующие пути культурного развития. Безусловно, подобный вывод обоснован и объясняет многие спорные моменты, возникающие в процессе исследования литературы и искусства рубежа веков. Однако, на наш взгляд, здесь важно не дойти до крайности в абсолютизации искусства, т. к. данная посылка дает повод исследователям говорить об автономности искусства рубежа веков и первой половины XX в. и о разрыве эстетического сознания с эмпирической реальностью (Т. Адорно, В. Бычков, Н. Хренов и др.). Нам представляется, что здесь уместнее говорить не о разрыве, а об отрыве (в значении прорыва вперед) искусства, и не по отношению к эмпирической реальности как таковой, а по отношению к историко-культурным процессам, которые затрагивают и изменяют эту реальность и которые искусство интуитивно моделирует еще до их осуществления.

Следует отметить, что и в отношении социокультурных процессов рубежа веков эстетическое сознание далеко не всегда замыкалось на самом себе. Распад системы ценностей предшествующей культуры повлек за собой необходимость в поиске своеобразной точки опоры как фундамента для возведения новой ценностной парадигмы. Этот поиск осуществлялся эстетическим сознанием в двух направлениях – рефлексии далекого прошлого (возвращение к мифу как первоистоку человеческой культуры, незыблемой вечной ценности) и окружающего настоящего. Из всех происходящих на рубеже веков социокультурных процессов наиболее созвучным искусству модернизма оказался процесс становления нового формата урбанистического сознания, с которым сознание эстетическое начинает активно взаимодействовать.

Наконец, третья смысловая константа понятия «переход» являет *переход как механизм* развития системы, смены культурных парадигм, представленный в трех вариациях: *сдвиг, скачок, взрыв*.

Переход как *сдвиг* отражает ситуацию, когда в системе искусства (и культуры) наблюдается равновесие сил, являющее взаимодействие классического и «неклассического» типов художественного сознания, что выражается во взаимодействии в рамках одной творческой системы традиционных и новых модусов художественности (синтез натурализма и неоромантизма в творчестве Г. Гауптмана и Р. Киплинга, предпосылки кубизма в позднем викторианском романе Т. Гарди¹, модернистская направленность реалистических произведений С. Сергеева-Ценского и т. д.). Сдвиг представляет собой, пользуясь терминологией Н. Хренова, тип медиационного перехода: «В случае медиации, – отмечает Н. Хренов, – в обществе формируются ценности, не сводимые ни к одному из полюсов (в данном случае – к классическому или «неклассическому» сознанию – А.С.). Они обращены к созиданию принципиально новых ценностей, а следовательно, к развитию, т.е. к формированию качественных преобразований всех существующих ценностей, но преобразований не разрушительных, а постепенных» [Хренов 2002: 21].

Переход как *скачок* характеризует ситуацию разрыва с предшествующей художественной и культурной системой, являющего резкий зазор между классическим и «неклассическим» типами художествен-

¹ О тенденциях кубизма в позднем творчестве Т. Гарди см.: Абилова Ф.А. Роман Т. Гарди «Джуд незаметный»: предчувствие кубизма // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы четвертых андреевских чтений. – М.: ЭКОН-ИНФОРМ, 2006. – 216 с. – С. 71-76.

ного сознания, отход от рационалистического и приближение к чувственному восприятию мира, резкое смещение акцентов в литературе и искусстве, декларацию новых эстетических ценностей и этических императивов, тесное взаимодействие литературы и эстетического сознания, акцентуацию новых эстетических течений и направлений, противостоящих реализму и натурализму (символизм, экспрессионизм, сюрреализм, кубизм и др.). Механизм скачка характеризует инверсионный тип перехода, направленный, согласно концепции Н. Хренова, на разрушение предшествующих ценностей.

Переход как *взрыв* знаменует крайнюю степень интенсивности переходного процесса. Соотнося логику взрыва с логикой творчества, которое, как и взрыв, непредсказуемо, Ю. Лотман отмечает: «Момент взрыва – одновременно место резкого возрастания информативности всей системы. Кривая развития перескакивает здесь на совершенно новый, непредсказуемый и более сложный путь. Доминирующим элементом, который возникает в итоге взрыва и определяет будущее движение, может стать любой элемент из системы или даже элемент из другой системы, случайно втянутый взрывом в переплетение возможностей будущего движения» [Лотман 1992: 28]. В искусстве ситуация перехода как взрыва возникает в точке пересечения смысловых пространств, когда, по мнению Ю. Лотмана, разные формы контакта – с обычным языковым общением на одном полюсе и художественным на другом – представляют собой сдвиги с нейтральной центральной точки то в сторону легкости понимания, то в противоположную. Но абсолютная победа какого – либо из этих полюсов теоретически невозможна, а практически гибельна [Лотман 1992: 16]. Здесь разрыв происходит не только с предшествующей традицией, но и с эмпирической реальностью и достигает своего апогея. Искусство замыкается в самом себе и заявляет о себе как о культурном шифре. Происходит «разрушение общепринятой художественной лексики, подрывающее возможности художественного контакта» [Кривцун 2002: 40], реципиент исключается из творческого процесса. Подобные тенденции, по мнению О. Кривцуна, вызывают необходимость в творческих декларациях, теоретических манифестах, пояснительных текстах художников, поэтов, музыкантов, которые обозначают исходные позиции авторов, формируют рецептивные установки публики, оговаривают художественные цели [Кривцун 2002: 41]. Понятие творчества, таким образом, подменяется творческой стратегией (сюрреализм, футуризм, дадаизм, поток сознания и др.).

Отметим, что градация структуры перехода представляется достаточно актуальной в аспекте исследования переходных процессов в литературах разных стран, где особенности переходных моментов и степень их интенсивности определяются национальной спецификой культурного развития. Так, в западноевропейской и русской литературах переход достиг стадии процесса и на уровне механизма развития прошел три стадии – от сдвига до взрыва, ознаменовав рубеж веков бурными переменами как в социокультурном пространстве, так и в индивидуальном сознании. В то же время для украинской литературы и культуры рубежа веков и первой трети XX века исторические перемены не имели кардинальных последствий и происходили более спокойно. Однако, несмотря на то, что в украинской литературе не наблюдалось резкого разрыва с предшествующей культурной традицией, Украина как часть западноевропейского пространства, безусловно, ощутила на себе влияние переходных процессов. Специфика переходного периода в украинской литературе заключалась в том, что переход здесь не достиг стадии процесса – украинская культура и искусство находились в стадии перехода как *состояния*, и механизм развития культурных процессов соответствовал более уровню сдвига, т.е. умеренного, плавного перехода. Тем не менее, на наш взгляд, украинская литература отразила некоторые культурные тенденции, изменившие облик Западной Европы (актуализация урбанистического сознания – «Повия» И. Нечуй – Левицкого, «Иван Босый», «Город» В. Пидмогильного, урбанистическая лирика неоклассиков и т.д.).

Н. Хренов отмечал, что переходность рубежа XIX-XX вв. представляется как, прежде всего, преобразование личности [Хренов 2002: 12]. Черты новой, преобразенной личности явлены уже в философии Ф.Ницше, который одним из первых обозначил процесс преобразования сознания как «переход»: «Я хочу учить людей смыслу их бытия: этот смысл есть сверхчеловек, молния из темной тучи, называемой человеком... Человек есть нечто, что должно превзойти... Человек – это канат, натянутый между животными и сверхчеловеками, – канат над пропастью. Опасно прохождение, опасно быть в пути, опасен взор, обращенный назад, опасны страх и остановка. В человеке важно то, что он мост, а не цель, в человеке можно любить только то, что он переход и гибель» [Ницше 2007: 6-14] (ср. у Ф. Достоевского – «Все мы существа переходные...»). Позднее А. Белый писал, что Ницше предощущал в себе нового человека: «Человеческий вид даст новую разновидность или погибнет» [Белый 1994: 180].

Момент перехода обозначил «кризис индивидуальной идентичности» [Хренов 2002: 128] сознания, проявившийся с одной стороны как тенденция к крайнему индивидуализму, а с другой – как стремление сознания личности выйти за свои пределы, по – новому осмыслить окружающую действительность, свое место и роль в пространстве бытия. На этом уровне переход заявил о себе в новых формах отображенного в литературе и искусстве эстетического и урбанистического сознания.

По мысли Н. Хренова, характер переходной эпохи способствует появлению в центре внимания типов личности, которые в стабильные эпохи могли бы оказаться незаметными [Хренов 2002: 130]. На рубеже веков в литературе и искусстве актуализируются два типа личности, определяющие динамику перехода и обозначенные В. Шубартом как «героический», – направленный на господство над миром, и «мессианский», способный определять ценностные ориентации последующей эпохи: «Героический человек видит в мире хаос, который он-то и должен упорядочить своей преобразующей силой. Здесь все в движении. Миру ставятся цели, определяемые самим человеком... Мессианский человек исходит из ощущения целостности и гармонии, которую он носит в себе и которую пытается восстановить в окружающем расколотом мире» [Шубарт 2000: 10-11]. Оба этих типа, на наш взгляд, реализуют установку на преобразование существующего мира и образуют *фаустовско-мессианский* тип урбанистического художественного сознания переходной эпохи, который, безусловно, наследует черты заданных литературой романтизма типов героя-бунтаря («прометеевский» тип) и героя-художника. Однако на рубеже XIX–XX вв. оба романтических типа личности модифицируются в единый фаустовско-мессианский тип художника, отражающий трагизм одиночества познающего и чувствующего сознания и определяющий пути развития литературы и искусства первой половины XX в.

Как отмечал О. Кривцун, свойства переходности отличают саму природу художнического сознания. Истокование процесса творчества как акта самопревышения позволяет увидеть в деятельности художника умение выйти за пределы себя, выйти за границы данного мира. Переходность художнического сознания проявляется в желании заглянуть за границы уже освоенного, превзойти в каждом новом творческом жесте не только устоявшиеся матрицы и коды культуры, но и себя вчерашнего. Переходность сознания обнаруживается в усилии изобретать новый говорящий язык искусства, способный быть камертоном, выразителем важных состояний культуры, в том числе еще не

вполне осознанных [Кривцун 2002: 38]. Активность художественного сознания в переходную эпоху свидетельствует о возрастании роли литературы и искусства как субъектов перехода вследствие «уникальной способности эффективно формировать и разрушать картины мира» [Элиаде 1998: 66]. Пространственные модели, творимые искусством, типы сознания, которые утверждаются в литературе, новые модусы художественности являют художественное творчество переходной эпохи как «опережающую, интуитивную часть культуры, её угадывающий и предвещающий “орган”». Все смысловое поле культуры, – отмечает В. Земсков, – и как бы сразу во всем объеме исторического опыта преломляется в литературе и искусстве и проецируется в будущее, в иной, пока неведомый порядок [Земсков 2002: 10-11]. Интуитивность становится важнейшей характеристикой литературы и искусства как субъектов перехода. В этой связи становится интересным восприятие искусства как игровой формы постижения и преобразования реальности. Анализируя ритуалы и обрядовую жизнь русской общины на рубеже XIX-XX вв., Т. Бернштам упоминает об игре как типе перехода, в котором реализовывались крайние формы поведения молодежи: «Община разумно понимала признаки и свойства возраста молодежи: ей была предоставлена возможность в течение игры – перехода – выплескивать избыток жизненной энергии, проявлять агрессивные (разрушительные) наклонности, пробовать брачные силы – словом, дозревать и избыть свою биологическую и социальную неопределенность. Этот рациональный подход освещался мифологом – религиозным сознанием, создавшим систему ритуального регулирования образа жизни и возрастных процессов» [Бернштам 1988: 247]. Нам представляется, что в художественном творчестве переходного времени происходят подобные процессы – литература, искусство «проигрывает» возможные варианты развития эстетического и культурного сознания, подчас в разрушительных, отвергающих всякий миропорядок формах (творчество Ф. Кафки, А. Камю, экспрессионизм и др.). В момент перехода возникает обозначенная М. Бахтиным ситуация «свободной игры со священным» [Бахтин 1990: 38], когда посредством новых поэтологических форм в литературе моделируются новые архетипы, эстетические ценности и идеалы, формы пространства и смыслы бытия, типы индивидуального сознания, в которых становится возможной самоидентификация личности и т.д.

Основная функция литературы и искусства переходной эпохи состояла в том, чтобы стать незаменимым культурным ориентиром человека, «камертоном его духовного самочувствия» [Кривцун 2002: 39].

Осуществление этой функции оказалось возможным только при условии развития искусства как *саморазвития*, его самооценности и самодостаточности, составляющей другую важную характеристику литературы и искусства как субъектов перехода. Статус искусства как вектора культурной ориентации вызывал необходимость в «эстетической стратегии автономии искусства, принципиальной независимости от каких-либо внехудожественных контекстов (социального, политического, религиозного и т. п.), на абсолютизацию репрезентации произведения в качестве принципиально нового кванта бытия, самобытного и самодостаточного» [Бычков 2003: 305].

Важно отметить, что способность определить и выразить новый формат индивидуального сознания, складывавшийся в переходную эпоху, в значительной степени оказался подвластным только литературе, которая на рубеже веков выходит на первый план среди других видов искусства. Анализируя специфику переходного времени, Ю. Лотман отмечал, что выбор того пути, который действительно реализуется, зависит от комплекса случайных обстоятельств, но, в еще большей мере, от самосознания актантов. Не случайно в такие моменты словесность, речь, пропаганда обретают особенно важное историческое значение [Лотман 1996: 325].

В этой связи в переходный период значительно возрастает ответственность литературы и искусства за социокультурные и исторические процессы, на что неоднократно указывают исследователи. Н. Хренов отмечает, что высокий статус искусства в переходную эпоху объясняется тем, что разочарование в рациональных построениях является оборотной стороной интереса к формам знания, сохраняющим древние, дорационалистические представления. Если во всех других сферах эти формы успели исчезнуть, то искусство – единственная сфера, продолжающая их культивировать. В переходную эпоху эти другие сферы начинают в формах искусства активно черпать то, что кажется необходимым. Поэтому искусством начинают интересоваться историки, философы, представители разных научных дисциплин. В литературе нередко утверждается, что история превращается в искусство, а философия представляет собой разновидность искусства и т.д. [Хренов 2002: 71]. Рассматривая искусство и художественную критику переходного периода, ученые указывают на роль эстетических взглядов в формировании политических течений. Философ Г.П. Федотов писал о гибели европейской культуры, прямо обвиняя новое искусство в создании кризиса и надвигающейся катастрофы: «Искусство не отражает этой гибели, оно её организует и вдохновляет... И когда человек убит окончательно, ...из

прессованных останков людей, горящих энтузиазмом, как из кирпичей, строится новое общество, ...из мертвых звуков – музыка Стравинского. Пикассо и Стравинский в духовном мире значат то же, что в социальном Ленин и Муссолини. Но зачинатели и пионеры – это они, а не политические вожди, которые делают последние выводы в самой последней, то есть низшей сфере деятельности» [Федотов 1936: 140]. Б. Кроче указывает на очевидную прямую связь политики и искусства: «Всякий, кто обладает чувством исторической последовательности, идеологические источники фашизма может найти в футуризме – в его готовности выйти на улицы, чтобы навязать свое мнение и заткнуть рот тому, кто с ним не согласен, в его отсутствии страха перед битвами и мятежами, в его жажде порвать со всяческими традициями и в том преклонении перед молодостью, которым отмечен футуризм», Маринетти (как близкий друг Муссолини) был бы в России Маяковским, а Маяковский был бы в Италии Маринетти [Цит. по: Соколов 2002: 74–75]. Безусловно, подобные высказывания (особенно в отношении Маяковского) не лишены гиперболизации, однако, они, тем не менее, отражают тенденцию времени в видении развития эстетического сознания и значимости роли литературы и искусства в исторических процессах рубежа веков и первой трети XX в.

Таким образом, литература как субъект перехода вырабатывает принципы художественно-эстетического восприятия действительности, которые становятся универсальными для многих видов искусства и историко-культурной парадигмы в целом. Эти принципы рассматриваются исследователями как черты исторической переходности, среди которых, согласно концепции Н. Хренова, выделяются *изменения в отношении к пространству и времени*, сопровождающиеся радикальной трансформацией в структуре художественного времени и пространства (кризис линейной перспективы, единое время А. Бергсона и поток сознания, пространственные эксперименты – попытка создания идеального пространства бытия в литературе (образ города в литературе, актуализация утопии) и поиск четвертого измерения пространства в живописи и т. д.); *активизация мифа и архетипа*, являющаяся, с одной стороны, интерес к бессознательному, который предстает как выражение общей иррациональной тенденции – следствия распада детерминистской картины и, соответственно, актуализации хаоса, а с другой, – специфические художественные формы организации пространства (миф о городе как основа городского текста); *культ творчества* как перехода за границы предшествующей культуры, являющего творца как человека, разрушающего старые и созидającego новые,

иные миры, и провозглашающего новые принципы художественности во множестве теоретических программ и манифестов; *эсхатологическое переживание истории* (декаданс, закатность как мотив в литературе и мировоззренческая идеологема); *активизация личности маргинального типа и кризис коллективной идентичности* в ситуации переходности, которая подчеркивает тотальность одиночества художника и художественного сознания, оказывающегося между двумя эпохами и культурами; *автономизация видов искусства и «ренессанс» эстетических теорий синтеза*, являющий изменения во взаимоотношениях между видами искусства [Хренов 2002], выдвигание на первый план искусства словесности, взаимопроникновение художественных форм и средств художественной изобразительности в разных видах искусства, амальгамность эстетики («музыкальная» живопись Чюрлениса, импрессионистическая лирика Верлена, экспериментальный кинематографический роман Дос Пассоса и т.д.).

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 453 с.

Бельй А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.

Бернштам Т.А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX - начала XX века. Л.: Наука, 1988. 290 с.

Земсков В.Б. Одноглазый Янус. Пограничная эпоха – пограничное сознание // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. Ч. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 6-21.

Иванов Вяч. Вс. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыт эстетические и критические. М.: Издательство «Мусaget», 1916. 352 с.

Кондаков И.В. Между «хаосом» и «порядком» (О типологии пограничных эпох в истории мировой культуры) // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. Ч. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 59-93.

Кривцун О.А. Художник XX века: поиски смысла творчества // Человек. 2002. № 2. С. 38-53; № 3. С. 29-40.

Лексикон неонклассики. Художественно – эстетическая культура XX века / Под. ред. В.В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с.

Лотман Ю.М. Исторические закономерности и структура текста // В кн.: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Прогресс, 1992. 272 с.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. Минск: Харвест, 2007. С. 4-286.

Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. 399 с.

Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 240 с.

Савельева И.М., Полетаев А.В. Коцептуализация переходный эпох (взгляд историка) // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Материалы российско-французской конференции. Ч. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 444-467.

Сайко Э.В. Переход в социальной эволюции и роль города в её историческом выполнении // Город в процессах исторических переходов. Теоретические аспекты и социокультурные характеристики. М.: Наука, 2001. С. 10-71.

Соколов К.Б. Картины мира и искусство в периоды социальных перемен. Социологический аспект перехода в истории культуры и художественная жизнь // Искусство в ситуации смены циклов. М.: Наука, 2002. С. 56-81.

Федотов Г.П. Четверодневный Лазарь // Альманах Круг. Берлин, 1936. № 1. С. 139-143.

Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. М.: Эдиториал УРСС, 2002. 448 с.

Хренов Н.А. Опыт культурологической интерпретации переходных процессов // Искусство в ситуации смены циклов. М.: Наука, 2002. С. 11-55.

Шубарт В. Европа и душа Востока. М.: Русская идея, 2000. 448 с.

Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. СПб: Алетейя, 1998. 249 с.

Яковец Ю.В. Циклы. Кризисы. Прогнозы. М.: Наука, 1999. 448 с.