

ІРОНІЯ ЯК ЗАСІБ ОСВОЄННЯ ІСТОРІЇ В ХРОНОТОПАХ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ "СРІБНОГО ВІКУ"

Сучасна культурна ситуація, що одержала, можливо, не всіма дослідниками сприйнятну назву постмодерну, вимагає від тих, хто з'ясовує її конститутивні риси та витоки, звертання уваги до культурних епох минулого, де б можна було віднайти деякі пояснення тим процесам, що відбуваються у сьогоденні. Тому **аналіз форм освоєння історії мистецтвом початку ХХ століття, що стає метою цієї статті, виявляється вельми актуальним.**

Дослідниками зазначалося, що рубіж ХІХ – ХХ століть ознаменувався в Росії народженням модерної культурної парадигми, що знайшла свій вираз в різних напрямках мистецтва [див. список літератури]. Іntenціональність художнього мислення "Срібного віку" значною мірою мала вихід на філософсько-естетичне осягнення феномену історії. Звернення до такої естетичної категорії як іронія є однією з характерних рис віддзеркалення історії в літературі, мистецтві, художній критиці, окремих філософських працях. Іронічне осмислення історії стає на часі саме тоді, коли суспільство переживає екзистенційну ситуацію "розлуки" із певною завершеною, вичерпаною світоглядною даністю, продуктами якої є стереотипи, норми, цінності, смаки та уподобання. Іронія, "сміх-айсберг", є органічною частиною "ексцентризму модерного світовідношення" [4, с.47]. Критицизм цієї субкатегорії комічного перебуває у постійному русі. Наприклад, ще в романтизмі, у Г. Гейне іронія часто перетворювалася в самоіронію, щоб потім деінде сягнути до світового скепсису. Віль іронічної категоріальності "Срібного віку" проходить саме крізь історіософію. Проте **дослідниками іронії як форми мислення не була помічена певна парадоксальність проблеми,** що полягає у тому, що методологічної основи у вигляді цілісних іронічних світоглядних концепцій того часу не існувало. Контрапунктами рубіжного російського світовідношення у певних сенсах стали позитивізм, ніцшеанство, марксизм та релігійна філософія. Філософеми стануть просякнуті іронією лише згодом, з приходом постнекласичної культурної парадигми ХХ століття. Тому коректно будувати аналіз історіософського потенціалу іронії виключно в рамках художньої практики "Срібного віку", **що й стало завданням даної статті.**

Російський модерн як художній пошук образності історичних епох вражає глибиною та новаторством. Для систематизації різноманітного матеріалу скористаємося поняттям "хронотопу", впровадженим у науковий обіг ще А. Ейнштейном, проте розкритим у статусі естетичного терміну М. Бахтінін: "Хронотоп – це суттєвий взаємозв'язок часових та просторових відношень, які художньо освоєні в літературі", і далі: "Час тут загусає,... набуває художньої зримості; простір же інтенсифікується, залучається до руху часу, сюжету, історії" [2, с. 122]. Отже, застосуємо змістовну категорію "хронотопу" для виявлення історіософсько-іронічного забарвлення словесної творчості та образотворчого мистецтва в Росії кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Встановлюючи гомологічні відповідності, зазначимо, що світовідчуття епохи "Срібного віку" прийнято характеризувати за допомогою спорідненості із еліністичним почуттям "зрілості культури", чи в аурі "присмерковості" (О. Шпенглер), або за допомогою теургічних настанов, актуальних у зв'язку із загрозою виродження культури (М. Бердяєв). Тому звернемося до культурно-історичних та естетичних особливостей хронотопів античного та порубіжного російського художнього мислення.

Антична доба в осмисленні її "порубіжною" російською культурою дає нам зразки відображення плину часу у відомому мінімумі повноти всіх трьох своїх форм: минулого, теперішнього і майбутнього. Використовуючи "історичну інверсію", міфологічне та художнє мислення локалізує в минулому такі категорії як "мета", "ідеал", "справедливість", "досконалість" (міф про Золотий вік).

Непідробний глибинний інтерес до античної спадщини в Росії кінця XIX – початку XX століть дає привід для уточнення історіософських потенцій художнього мислення. У поєднанні із потужними богословсько-філософськими лініями (російські "месіанство", "богошукання", "есхатологізм") у художньому мисленні відбувся синтез античного натуралізму, пластичності із середньовічним символізмом та духовною зосередженістю. Приклади такого синтезу знаходимо у творчості Валентина Серова. Його картина "Викрадення Європи" демонструє сліпу дівчину-кору та зрячого бика (цікава інтенція М. Алентова, з якою варто погодитися), неначе людство ще перебуває у віці немовляти, а світ споглядає його із мудрою проникливістю. Ще одна картина В. Серова, "Одісей і Навзікая", розкриває іронічне ставлення автора до героїки, але патетичне, піднесене, сакралізоване тут віднесено до архаїчної епохи. Видовженість композиції за лінією небокраю є образом символічної лінії часу, що підсилюється рухом колісниць.

О. Мандельштам у вірші "Собрались эллины войною" вдається до іронічної метафоризації, щоб розкрити зв'язок античності і сучасності:

О, Европа, новая Эллада,
Охраняй Акрополь и Пирей
Нам подарков с острова не надо, —
Цельй лес незваных кораблей [5, С.376].

Якщо врахувати, що рядки ці написані під час Першої Світової війни, у 1916 році, то іронія виступає тут як засіб оцінки історичної какофонії.

Одним із джерел "Срібного віку", поруч із античністю, було усвідомлено середньовічне християнське світобачення. Переосмисленими в межах російської культури і світогляду кінця XIX-початку XX століть елементами середньовічної естетичної парадигми виступають, з одного боку, теми лицарства, служіння Прекрасній дамі та куртуазної любові, та з іншого — інтерес до давньоруської традиції храмубудівництва, іконографії, фольклору, національного костюму та побуту. Відшукати у культурному пласті "Срібного віку" іронічне ставлення до етнічної коліски російської ментальності досить складно, але все ж відчувається, що саме іронія стала певною "неоромантичною" прикметою часу, подекуди перетворюючись на методологічний принцип творчості.

Так, прихований холодний сміх відчувається в літературній публіцистиці Велеміра Хлебнікова, коли він торкається теми повернення до витоків світобудівництва, до язичницького давньоруського середньовіччя: "И не в нас ли воскликнула земля: "О дайте мне уста! Уста дайте мне!" И дали ли мы ей уста?" [8, с.579]. Політ угору слідом за піднесеним антеїзмом, за спрагою креативності автор перериває риторичним питанням, в якому сконцентрований сарказм: хай читач вирішує — чи епоха була безплідною, чи придушили пісню зовнішні чинники? І далі у В. Хлебнікова з'являється цікавий перегук із витонченістю культу Прекрасної дами, який відродили поети-символісти. Але його Дама — як Душа світу, постає у дещо інших вимірах: "Конечно, жена, телесатая северной равниной, приемлет нежного супруга, алча ласк первого и не этим ли таинственно ваяет его лик?" [8, с. 581].

На тлі згаданого можуть в іншому світлі постати билинні, фольклорні образи живописних полотен В. Васнецова, у якого жіноча тема звучить чисто, без неологізмів і дисонансів ("Три царівни підземного царства", "Альонушка"). Опосередкованим відгуком на метафізичні шукання Вічної Жіночості, які привели В. Соловйова та С. Булгакова до софіургії, з'являється у творчості В. Васнецова образ святої Софії під час розпису Володимирського собору в Києві. В цій роботі, як бачимо, відсутня будь-яка іронія щодо традиції. Але модні естетичні смаки порубіжної епохи вимагали від митця зверхньо-критичного ставлення до традиційних цінностей. Тому часто-густо інтерес В. Васнецова до патріархального художнього і духовного світу середньовіччя зустрів іронічну оцінку сучасників: "берендеевщина" (О. Бенуа), "примітивне слов'янофільство" (М. Ге). Тобто уникнути іронії митцеві не можна було ні у який спосіб: якщо твоє мистецтво "серйозне",

будь впевненим, що воно отримає іронічного до себе ставлення мистецької громади та глядачів.

По-своєму, вже свідомо іронічно, тему Вічної Жіночості трактував Б. Кустодієв. Він репрезентує купецький образ жінки, переважно через естетику кількості, тілесності, що відбито як у назвах ("Російська Венера", "Купчиха за чаюванням"), так і в колористичних рішеннях. Кустодієвські оголені натурниці здаються то зліпками з гарно вигуляного здобного тіста, то іронічним переспівом античних мармурових богинь, які здійснюють псевдосакральні ритуали в міщанському інтер'єрі.

Незвичайне іронічне забарвлення цієї теми пропонує портрет З. Гіпіус роботи Л. Бакста (1905). Образ поетеси виражає той духовний вірилізм (з латини "virilis" — чоловічий), який кричить темними плямами сюртука і лосин та білою плямою манішки не менш виразно, ніж вірші З. Гіпіус, написані переважно від чоловічого "я". У некласичному, "акмеїстському" амплуа поетеси є елемент "підвишеності": стілець, на якому вона напівлежачи позує, Л. Бакст ледь окреслив. Тому модель набуває ознак штучності, антиномічності по відношенню до фізичної природи зображуваної особи.

Середньовічна тема куртуазної любові найяскравіше відбилася у творах одного з найвитончених та суперечливих митців початку ХХ століття — Костянтина Сомова. Художник вдається до історичної інверсії і переносить куртуазну сюжетику в парково-павільйонний інтер'єр Нового часу, що саме по собі вже є проявом іронії. Мотив підглядання за інтимними моментами людських взаємин з'являється в таких роботах: "Осміяний поцілунок", "Любовний лист", "Закохана", "Купання маркізи". Певну аналогію можна відшукати у творчості О. Бенуа — "Китайський павільйон. Ревнивець" та дещо видозмінено у В. Борисова-Мусатова — "Дафніс і Хлоя". До речі, у М. Добужинського ("Поцілунок") тлумачення інтиму втрачає іронічні ноти, підіймаючись разом із нереальним урбаністичним пейзажем до рівня високої патетики. Коли, здавалося б, все підлягає руйнації: і античні колони, і футуристичні хмарочоси невблаганно падають у дим світової пожежі — саме тоді трапляється екзистенційна "зустріч" протилежностей у чуттєвості: Він і Вона у роденівському пориві знаходять одне одного просто під небом.

Від гомологічних відповідностей з попередніми епохами у структурі художнього мислення "срібного віку" перейдемо до диференційованої характеристики окремих хронотопів. Зупинимося на декількох основних: "циклічного часу", "порогу" та "містерії". Час в них набуває чуттєво-зображувального характеру, сюжетні події в хронотопі конкретизуються.

Хронотоп "циклічного часу" має такі характеристики, як безподієвість, повзучість, контрастність по відношенню щодо емоційно-енергетичних інших часових рядів у художньому творі [2, С.280]. Приклади подібного відчуття часу знаходимо у Саші Чорного ("Ламентациї", 1909 рік):

...Где события нашей жизни,
Кроме насморка и блох?
Мы давно живём как слизи,
В нищете случайных крох [10, с.260].

Ще відвертіше виявляється цей декадентський хронотоп у поезії В. Ходасевича ("В моїй країні", 1907 рік):

...В моей стране — ни зим, ни лет, ни весен,
Ни дней, ни зорь, ни голубых ночей.
Там круглый год владычествует осень,
Там — серый свет бессолнечных лучей [10, с.40].

Влада цього хронотопу над поетом надто велика, бо навіть двадцять років потому, у Парижі, будуть написані рядки, які замкнуть кільце часу на іронії ("Ніч", 1927 рік):

Когда в душе всё чистое мертво,
Здесь, где разит скотством и тленьем,

Живит мене заклятым вдохновеньем
дыханье века моего.

Я здесь учусь ужасному веселью [10, с.197].

Вектор "урбаністична культура — людина", як квінтесенція життя в історії, заявлено в малярській роботі М. Добужинського "Людина в окулярах. Портрет К. Ф. Сьоннерберга" 1905-1906 року. М. Добужинський змалював стан духовності епохи оречевленим в архітектурі міста. Місто є цариною одноманітності і циклічно повторюваної стандартності, які поглинають людську індивідуальність. Герой портрету зображений на тлі вікна. Враження пустоти виникає завдяки холодному блиску скла в окулярах, за якими немає очей. Голий череп виступає примарою постаті смерті. Вертикалізм композиції утворює ефект манекену, отже відбувається іронічна трансформація особистості в маріонетку, що поєднує цей портрет М. Добужинського з циклами робіт про "несправжнє", "ілюзорне" у К. Сомова та О. Бенуа [1, с.432].

Це також дозволяє проводити деякі аналогії з поезією Саші Чорного, В. Ходасевича, хронотопом "циклічного часу" у прозі А. Чехова ("Людина у футлярі"), а також і міждисциплінарні паралелі з філософською публіцистикою. В. Розанов, якого ще за життя сучасники називали "російським Ніцше", залишив нащадкам взірці іронічно-імпресіоністичної переоцінки цінностей. Розмірковуючи про природу любові, В. Розанов теж віддає данину хронотопу "циклічного часу". На рівні поезики це добре видно в "Опалому листі" (1913 рік). Для розкриття сутності кохання філософ вдається до метафори-іронії: у нього любов уподібнюється роботі "зубчатого валу", де "зубці" — це індивідуальні особливості людей. "Машина" зупиняється тоді, коли партнери перестають бути "протилежностями". Запустити такий механізм знову, дати йому можливість циклічно працювати, може тільки зрада: "Зрада є ... "полагодження" любові, "латка" на зношене та старе", і далі: "любов розгоряється від зради ще можливим для неї полум'ям та утворює стерпне щастя до кінця життя" [7, с.142]. В цьому "стерпному щасті" і приховав В. Розанов асиметричну, "рубіжну" посмішку. Але незримою, проте відчутною відповіддю на цю колючість, постають рядки В. Хлебнікова у вірші "Я не знаю, Земля кружиться или нет", 1909 року:

...Но я хочу верить, что есть что-то, что останется,

Когда косу любимой девушки заменить, например, временем [9, с.49].

Відтак, час усвідомлюється поетом як аксіологічна величина, бо вона дорівнює найінтимнішим відчуттям, хоча саме час, за В. Хлебніковим, становить загрозу тому залишковому "атому", який не дає зруйнувати людину в людині.

Хронотоп "порогу" в структурі художнього мислення "срібного віку" також посідає досить вагоме місце. Він просякнутий високою самоцінністю, аксіологічною інтенсивністю і може існувати в таких модифікаціях, як "криза" та "перелом". У літературі та мистецтві цієї доби хронотоп "порогу" завжди є метафоричним та символічним, іноді у відкритій, але частіше в імпліцитній формі. Ще у Ф. Достоевського, наприклад, "поріг" та суміжні з ним хронотопи "сходів", "вітальні", "коридору", а також їхні продовження — "вулиця" та "майдан" — стали головним місцем дії. Це місце, де здійснюється падіння чи воскресіння, оновлення, прозріння, приймається рішення, що визначить всю подальшу долю людини [2, с. 281]. Ілюстративний ряд можна продовжити, пригадавши екзистенційний смертельний поріг, до якого наблизив своїх героїв А. Чехов у повісті "Дуель". Продовженням хронотопу "порогу" виступають доленосні вулиці Петербурга, охопленого полум'ям "провокації — революції" 1905 року, з однойменного роману Андрія Белого. В цілому ряді віршів цього поета приховано чи явно присутній хронотоп "порогу": "На вулиці" (1904 рік), "Шосе" (1904 рік), особливо надривно — у вірші "На рейках" (1908 рік).

Хронотоп "порогу" в літературі містить у собі іронічну складову, бо він завжди позначає певну межу між чимось істинним і неістинним, між майбутнім і тим, що має

відійти, надаючи дороги майбутньому, між тим, що викликає повагу, і тим, що заслуговує на іронічне ставлення та засудження.

Прикладом побутування хронотопу "порогу" в російському живописі кінця XIX — початку XX століть є творчість М. Нестерова. У циклі полотен, присвяченого життю преподобного Сергія Радонезького, ми бачимо і буквальный поріг його обителі, де отримав благословення на Куликівську битву князь Дмитрій, і "поріг – зустріч", до якого на зорі життя привела отрока Варфоломея тоненька лісова стежина ("Видіння отрока Варфоломея", 1889-1890 роки). Цей поріг зазначає межу поміж звичайним, побутовим теперішнім, що саме тепер вже викликає до себе іронічного ставлення, та духовним, понадчасовим.

Вищезгадана робота М. Добужинського "Поцілунок", де минуле і майбутнє зійшлися на вулиці міста в одній теперішній миттєвості, теж демонструє можливості використання хронотопу "порогу". Іронічне забарвлення "пороговості" зустрічаємо у знаковій роботі О. Бенуа "Мідний вершник" (1903-1905). Місто Петра виступає прекрасним і водночас жахливим символом. Типова для представників об'єднання "Світ мистецтва" система призм, багаторазового переломлення образів, виводить реципієнта у пушкінську епоху, водночас будуючи мости до світовідчуття Ф. Достоевського. О. Бенуа іронізує над уподібненням Євгена "нищому хробаку", а в Мідному вершнику актуалізує відтінок "демонізму". Подібний іронічний хід в творчості О. Бенуа був підготовлений захопленням західноєвропейським індивідуалізмом та нігілістичною філософією Ф. Ніцше, що було притаманне сучасному йому мистецтву.

При аналізі хронотопу "містерія" слід відштовхуватися від збереження колективним несвідомим пам'яті про античну та середньовічну карнавальну традицію. Вона оживає і просвічує в різноманітних відтінках свого буття, сакралізуючи профанну дійсність реального часу, або, навпаки, іронічно демонтує "застарілі" цінності. В естетичній позиції Володимира Набокова відтворено основні віхи карнавалізації його сучасності (вірш "Про ангелів", 1924 рік):

Неземной рассвет блеском облил...

Миры прикатали – распрягай!

Подняты огненные оглобли.

Ангелы. Балаган. Рай [6, с.83].

Іронічного характеру набуває цей хронотоп, узгоджений з філософсько-естетичним кредо О. Бенуа: будь-чому серйозному через деякий час судилося стати комедією або фарсом. Тому іронія сміливо крокує театралізованою ретроспективою в багаточисельних полотнах, присвячених королівським виходам, виїздам, прогулянкам (В. Серов "Петро I", Є. Лансере "Імператриця Єлизавета Петрівна в Царському Селі"). Мета такої ретроспективної іронії — реабілітація минулого, тому що навіть осінь культур, які вже пішли, не менш виразна за їхню весну [1, с.426].

Отже, хронотопи "циклічного часу", "порогу", "містерії" дозволили творчій еліті "срібного віку" з більшою або меншою мірою іронії осягнути і переосмислити попередній стан суспільства. Іронія тут, бува, доходить до негативізму та деструкції, то, реалізуючи свій історіософський потенціал, приступає до заключної стадії переоцінки цінностей. О. Блок у літературознавчій статті "Іронія" (1908 рік) писав: "Не робіть з наших шукань — моди; із нашої душі — балаганних ляльок, яких тягають на втіху публіки вулицями, літературними вечорами та альманахами" [3, с.212]. Симптоматика іронії у блоківському визначенні вражає високим критичним рівнем: поет не зберігає ілюзій щодо застосування нищівної сили цієї естетичної категорії. Ось її прояви: "приступи виснажливого сміху, котрий починається з диявольські-знущальної, провокаторської посмішки, закінчується буйністю та кощунством [3, с. 213].

Але іронія у творах митців "срібного віку" часто характеризується вже не тотальним запереченням і анархією, а конструктивною критикою і створенням нового соціального і

художнього порядку, викликає трансформацію самого іронічного світовідношення [4, с. 47]. За допомогою витончених ремінісценцій в структурі художнього мислення "срібного віку" відбувалася модифікація чуттєвого осягнення дійсності через розуміння історії. Слід зазначити, що художнє мислення порубіжної епохи в Росії не виявило себе монолітним явищем, скоріше, навпаки — демонструє різку диференціальність, неоднаковість ставлення до історіософської проблематики.

Проведене у статті дослідження дозволяє дійти **певних висновків щодо ролі іронії** у освоєнні сенсу історії в мистецтві початку ХХ століття. Іронічний підтекст при виголошенні художніх дефініцій є більш відчутним у тієї частини митців, хто пов'язував онтологічні засади буття та творчості із західноєвропейським індивідуалізмом.

Зазначимо і протилежний компонент історіософських шукань "срібного віку". Іронія не стала визначальним критерієм естетико-філософського осягнення історії серед тієї частини творчої інтелігенції, яка не поривала духовних зв'язків з православною церковною традицією. Точкою перетину обох тенденцій є певна сукупність вічних протиріч, над якою розмірковує і російський декадент, і релігійний філософ, і авангардист, і прибічник неореалізму початку ХХ століття. Хрестоматійний набір діалектичних категорій ("свобода — необхідність", "теорія — практика", "сущє — належне", "бажання — реальність", "індивідуальне — загальне" тощо) за допомогою естетики історії "срібного віку" набули особливого, неповторного життя. Спроби подолання цих духовних суперечностей у художній практиці вражають розмаїттям формо- та сенсоутворень, таким способом запрошуючи до поглиблення діалогу епох та культур.

1. Алентов М. Русское искусство X – начала XX веков — М., 1989.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М., 1989. — С.121–291.
3. Блок А. Ирония // Александр Блок о литературе. — М., 1989. — С.209–214.
4. Личкова В. А. Від Фауста до Леверкюна: Вступ до некласичної естетики (Лекції з філософії сучасного мистецтва). — Чернівці, 2002.
5. Мандельштам О. "Собрались эллины войною" // Русская литература XX века. Хрестоматия. — Л., 1991.
6. Набоков В. Стихотворения. — М., 1991.
7. Розанов В. Опавшие листья // Русский Эрос, или Философия любви в России. — М., 1991. — С. 140–150.
8. Хлебников В. Курган Святогора // Хлебников В. Творения. — М., 1987. — С.579–582.
9. Хлебников В. "Я не знаю, Земля кружится или нет" // Хлебников В. Творения. — М., 1987.
10. Ходасевич В. Стихотворения. — М., 1991.
11. Чёрный Саша. Лamentации // Русская литература XX века. Хрестоматия. — Л., 1991.