

SUMMARY

In article are comprehended mythological, philosophical, natural, culturological bases of cultural-historical catastrofism. Possible ways of its refraction to the literature and literary criticism are considered. In this connection the attention is accented to varied concepts of crisis of culture (Block, Berdyayev, Ortega-I-Gasset). The sense of the name of O.Shpengler`s work of in translations into a Ukranian language and Russian languages is specified.

Key words: cultural crisis, myth, literary criticism, philosophy.

Анна СТЕПАНОВА

© 2009

ФЕНОМЕН ПЕРЕХОДУ: ЕСТЕТИКО-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ЗМІСТ

Статтю присвячено дослідженню «переходу» як культурного феномену межі XIX-XX століть. Визначаються стадії переходу в культурі та літературі, його естетичні засади та суб'єкти. Аналізується роль перехідних процесів у розвитку художньої та культурної свідомості.

Ключові слова: перехід, перехідний процес, суб'єкт переходу, літературний процес, художня свідомість.

Естетична свідомість модернізму характеризувала новий етап розвитку культури межі століть, який у науці визначався як перехідний. За останні два десятиліття поняття „перехідний період”, „перехідна епоха” стали досить актуальним об'єктом дослідження для багатьох галузей гуманітарного знання (історії, філософії, культурології, мистецтвознавства, літературознавства, соціології і т.д.). Характер дослідження наукових праць, присвячених переходу, дозволяє розглядати це явище як культурний феномен, що має особливі ознаки, структуру, функціональність і виділяється тим самим в окреме наукове поняття. Доцільно, на нашу думку, зупинитися на деяких аспектах феномену перехідності, оскільки саме цей культурний чинник відіграв провідну роль у процесі формування естетичної свідомості межі століть й обумовив щільну взаємодію з урбаністичною свідомістю й літературою.

Відзначимо, що, незважаючи на свою актуальність як об'єкта дослідження і стійкий інтерес учених, поняття „переходу” („перехідності”) практично так і не набуло в науці достатньої термінологічної чіткості і системності. Теоретичне осмислення переходу в основному замикалося в межах або історичної хронології, або зміни культурних циклів. Так, І. Савельєва розглядає перехід як характеристику історичної епохи, що відокремлює один „стаціонарний” стан суспільства від іншого [1, с. 445]. Ю. Яковець визначає „перехід” як період, що лежить між двома суміжними історичними циклами і характеризується кризою і відмиранням відживаючої свій вік системи і народженням у муках нової. Перехідні періоди, – зазначає Ю. Яковець, – випадають із звичних рамок періодизації історичних епох. Вони мають на собі відбиток цивілізації, що минає, і цивілізації, що настає, їх протиборства, тягар несталості, стрімкої зміни історичних подій, можливість рецидивів минулого, переміщення епіцентрів історичного прогресу [2, с. 233]. К. Соколов суть „переходу” вбачає у зміні усталеної картини світу (що відбувається у відносно короткі терміни), а його механізм – у появі й боротьбі різних альтернативних картин світу. Саме їх зіткнення, часом дуже жорстоке, на думку дослідника, і визначає те, який із можливих варіантів майбутнього розвитку суспільства буде обраний і реалізований [3, с. 57]. І. Кондаков, досліджуючи феномен „перехідності”, акцентує увагу на категоріях *хаосу* і *порядку* як первинних смислообразах, в яких відображається культурний перехід з однієї парадигми в іншу, виявляється сама семантична межа історичних епох [4, с. 59]. Н. Хренов співвідносить поняття „перехід” з поняттям „розвиток”: „Смисл переходу полягає в тому, що в його формах в історії відбувається розвиток, тобто перехід від однієї стадії, фази, циклу до іншої, такої, що демонструє як прогрес, так і регрес” [5, с. 20] і т.д.

Найбільш системним підходом до дослідження феномену перехідності, з нашого погляду, характеризується концепція Е. Сайко, яка визначає перехід як механізм і засіб зміни історичного стану, сходження до нового рівня або встановлення історично нового стану, що дає початок розриву неперервності й певного напрямку системного руху до цілісності. Як складова частина розвитку, механізм зміни (його структури, спрямованість змісту), – зазначає Е. Сайко, – перехід, по-перше, є самостійним складним феноменом, що має в собі як властивості і якості перехідного стану взагалі, так і переходу, здійснюваного в межах соціального руху; по-друге, явищем розвитку, що включає смислові й сутнісні особливості останнього; по-третє, явищем соціального світу, яке має специфіку останнього не тільки у своєму змісті, а й в особливостях здійснення [6, с. 19]. Розглядаючи перехід як конструкт розвитку, дослідниця акцентує увагу на здатності переходу утворювати певний, особливий стан розвитку – перехідний стан, що має підвищену динамічність еволюційного процесу. „Тільки підвищена рухливість процесів і свого роду „розкачування”, збільшення їх амплітуди, порушення стійкості забезпечує можливість відриву від старого” [6, с. 19]. З нашого погляду, одним із найважливіших положень концепції Е. Сайко є те, що дослідниця розглядає перехід у тісному зв'язку з концептом людської свідомості: „перехід на історично новий рівень завжди пов'язується з новим рівнем розвитку суб'єкта історичної дії, його пізнавального простору, його проєктивних здатностей і можливостей на всіх рівнях його представленості від індивіда до конкретного суспільства” [6, с. 23]. Зв'язок перехідного процесу з людською свідомістю надзвичайно важливий, оскільки розкриває сутність самого феномену „перехід”, з одного боку, і пояснює динаміку соціокультурних процесів – з іншого: свідомість індивіда є важливим компонентом історичної парадигми, яка задає темп і спрямованість перехідним процесам. Інакше кажучи: перехід починається у свідомості і закінчується в історії. На цей зв'язок вказував В'яч. Іванов, визначаючи у своїй праці про Чурленіса сприйняття перехідного часу: „Якесь таємниче загальне зрушення – ось знамення переживаних часів, – зрушення не тільки всіх цінностей і основоположень духовного життя, але й іще глибше – зрушення в самому сприйнятті речей, зрушення основ життя душевного: істотно – інше відчуття людського Я й істотно – інша сприйнятливість до всього речового” [7, с. 342].

Таким чином, структура переходу включає три смислові стадіальні домінанти, взаємообумовлені та взаємопов'язані: перехід як стан, що характеризується деякою невизначеністю, притаманною початковій стадії перехідного процесу. У стадії стану переходу в культурі, мистецтві й суспільстві спостерігається рівновага сил – вже з'явилися нові форми сприйняття світу, які визначали інший формат людської свідомості, у мистецтві проголошувалися нові цінності, вироблялися нові стилі, але ще сильним був зв'язок із традиціями і нормами доби, що минає, в які культура намагалася вписати парадигму історичного і художнього мислення. Стан переходу знаменує ситуацію передчуття, передочікування нових форм історії і культури, яке найяскравіше виявляється в мистецтві. Характеристику такого стану можна виявити в міркуваннях Б. Пастернака про мистецтво: „Історія культури є ланцюг порівнянь в образах, що попарно пов'язують чергове невідоме з відомим, причому цим відомим, постійним для всього ряду є легенда, закладена в основу традиції, невідомим же, кожного разу новим – актуальний момент нинішньої сучасної культури” [8, с. 91]. Ситуація переходу як стану, як правило, визначає творчість митців, позначену префіксом перед- (передренесанс Дж. Чосера й Данте, чия „Божественна комедія” синтезувала постулати язичеської та християнської культур, позначивши ситуацію переходу від середніх віків до Нового часу; передромантизм У. Блейка і т. д.).

Порушення рівноваги сил у культурі є наступна іпостась переходу – перехід як процес, що знаменує злам балансу, появу безлічі варіантів різновидів нових форм людської свідомості, суспільних відносин, культурних цінностей і пріоритетів. Множинність, варіативність нових напрямків розвитку мистецтва і культури сприяють швидкій зміні станів, переводять перехідний етап у стадію розвитку. Логіка переходу як процесу в мистецтві і культурі ілюструється положеннями теорії біфуркації у фізиці, запропонованої І. Пригожином і І. Стенгерсом, згідно з якою в процесах розвитку системи виділяються критичні стани, що характеризуються розпадом традиційного напрямку й виникненням альтернативних варіантів, що порушують рівновагу сил у культурі. У цьому випадку культура як система виходить зі стану рівноваги і проходить через декілька зон нестійкості. Ці зони і являють собою моменти біфуркації: „В точках біфуркації, – зазначають І. Пригожин і І. Стенгерс, – тобто в критичних порогових точках, поведінка системи стає нестійкою і може еволюціонувати до декількох альтернатив, що відповідають різним стійким модам. У цьому випадку ми можемо мати справу лише з ймовірностями, і ніяке „прирошення

знань” не дозволить детерміністично передбачити, яку саме моду вибере система... Результат такої біфуркації такий же випадковий, як кидання гральної кісточки” [9, с. 61]. Згідно з цією теорією, кризовий стан культурно-історичної системи (у мистецтві – розпад картини світу) розглядається як стан хаосу (точка біфуркації), що перетворюється на порядок (космос) шляхом не детермінованого, а випадкового вибору з безлічі альтернативних шляхів розвитку. Подолання точки біфуркації у варіативності нових картин світу і знаменує трансформацію переходу із стадії стану в стадію процесу, – від послідовності – до розриву з попередньою культурною традицією. У мистецтві цей процес знаменує народження нового типу художньої свідомості, явленого у варіантах естетичних течій і напрямків, альтернативних натуралізму і реалізму, перехід на новий рівень модусу художності і художньої мови, принципову відмову від попередньої традиції (експресіонізм, сюрреалізм, футуризм, кубізм і т. д.).

Відкриття, зроблені у фізиці І. Пригожиним і І. Стенгерс, мають важливе значення для досліджень у галузі культури і мистецтва. Так, аналізуючи теорію біфуркації, Ю. Лотман звертає увагу на те, що акцентуація випадковості у виборі вектору культурного розвитку у процесі переходу зумовлює активізацію індивідуальної свідомості в історичному процесі і, як наслідок, активізацію творчої свідомості. Інакше кажучи, у процесі переходу зростає роль індивіда: „Вибір того шляху, який дійсно реалізується, залежить від комплексу випадкових обставин, але, ще більшою мірою, від самосвідомості актантів” [10, с. 325].

Другим важливим висновком, який випливає з теорії біфуркації, є ствердження того, що на стадії переходу як процесу відбувається розрив з попередньою культурною парадигмою, який найраніше відбувається в мистецтві. Відмова від ідеї детермінованості й теза про випадковість вибору нової парадигми послаблює зв'язок між процесами, що відбуваються в мистецтві та в історико-культурному континуумі, що дозволяє зробити висновок про самодостатність мистецтва, його здатність розвиватися за своїми власними законами, не відображати, а моделювати варіанти картин світу й намічати подальші шляхи культурного розвитку. Безумовно, такий висновок обґрунтований і пояснює багато спірних моментів, які виникають у процесі дослідження літератури й мистецтва межі століть. Однак, з нашого погляду, тут важливо не дійти до краю в абсолютизації мистецтва, оскільки дана посилка дає привід дослідникам говорити про автономність мистецтва межі століть і першої половини ХХ ст. і про розрив естетичної свідомості з емпіричною реальністю (Т. Адорно, В. Бичков, Н. Хренов та ін.). Нам здається, що тут доречніше говорити не про розрив, а про відрив (у значенні прориву вперед) мистецтва, і не відносно емпіричної реальності як такої, а стосовно історико-культурних процесів, які впливають на цю реальність і змінюють її, та які мистецтво інтуїтивно моделює ще до їх здійснення.

Слід зазначити, що і стосовно соціокультурних процесів межі століть естетична свідомість далеко не завжди замикалася на самій собі. Розпад системи цінностей попередньої культури зумовив необхідність пошуку своєї точки опори як фундаменту для зведення нової ціннісної парадигми. Цей пошук здійснювався естетичною свідомістю у двох напрямках – рефлексії далекого минулого (повернення до міфу як першоджерела людської культури, непорушної вічної цінності) і нинішнього. Із усіх соціокультурних процесів, що відбувалися на межі століть, найбільш співзвучним мистецтву модернізму виявився процес становлення нового формату урбаністичної свідомості, з якою свідомість естетична починає активно взаємодіяти.

Нарешті, третя смислова константа поняття „перехід” являє перехід як механізм розвитку системи, зміни культурних парадигм, представлений у трьох варіаціях: *зрушення, стрибок, вибух*.

Перехід як *зрушення* відображає ситуацію, коли в системі мистецтва (і культури) спостерігається рівновага сил, що виявляє взаємодію класичного і „некласичного” типів художньої свідомості, що виражається у взаємодії в межах однієї творчої системи традиційних і нових модусів художності (синтез натуралізму і неоромантизму у творчості Г. Гауптмана і Р. Кіплінга, засновки кубізму у пізньому вікторіанському романі Т. Гарді⁵¹, модерністська спрямованість реалістичних творів С. Сергеева-Ценського і т.д.). Зрушення являє собою, за термінологією Н. Хренова, тип медіаційного переходу: „У разі медіації, – зазначає Н. Хренов, – у суспільстві формуються цінності, які не зводяться ні до одного з полюсів (у даному випадку – до класичної чи „неокласичної” свідомості – А. С.). Вони звернені до творення принципово нових

⁵¹ Про тенденції кубізму в пізній творчості Т. Гарді див.: Абилова Ф.А. Роман Т. Гарді „Джуд незаметный”: предчувствие кубизма // Литература ХХ века: итоги и перспективы изучения: Материалы четвертых андривских чтений. – М.: ЭКОН-ИНФОРМ, 2006. – С. 71-76.

цінностей, а отже, до розвитку, тобто до формування якісних перетворень усіх існуючих цінностей, але перетворень не руйнівних, а поступових” [5, с. 21].

Перехід як стрибок характеризує ситуацію розриву з попереднього художньою і культурного системами, що являє собою різкий зазор між класичним і „некласичним” типами художньої свідомості, відхід від раціоналістичного і наближення до чуттєвого сприйняття світу, різке зміщення акцентів у літературі та мистецтві, декларацію нових естетичних цінностей і етичних імперативів, тісну взаємодію літератури й естетичної свідомості, акцентуацію нових естетичних течій і напрямків, супротивних реалізму й натуралізму (символізм, експресіонізм, сюрреалізм, кубізм та ін.). Механізм стрибка характеризує інверсійний тип переходу, направлений, згідно з концепцією Н. Хренова, на руйнування попередніх цінностей.

Перехід як вибух знаменує крайній ступінь інтенсивності перехідного процесу. Співвідносячи логіку вибуху з логікою творчості, яка, як і вибух, непередбачувана, Ю. Лотман зазначає: „Момент вибуху – одночасно місце різкого зростання інформативності всієї системи. Крива розвитку перескакує тут на цілком новий, непередбачуваний і більш складний шлях. Домінуючим елементом, який виникає в результаті вибуху та визначає майбутній рух, може стати будь-який елемент із системи або навіть елемент із іншої системи, випадково втягнений вибухом у сплетіння можливостей майбутнього руху” [11, с. 28]. У мистецтві ситуація переходу як вибуху виникає в точці перетину смислових просторів, коли, на думку Ю. Лотмана, різні форми контакту – зі звичайним мовним спілкуванням на одному полюсі і художнім на іншому – являють собою зрушення з нейтральної центральної точки то в бік легкості розуміння, то в протилежний. Проте абсолютна перемога якого-небудь із цих полюсів теоретично неможлива, а практично згубна [11, с. 16]. Тут розрив відбувається не тільки з попередньою традицією, а й з емпіричною реальністю і досягає свого апогею. Мистецтво замикається в самому собі і заявляє про себе як про культурний шифр. Відбувається „руйнування загальноприйнятої художньої лексики, що підриває можливості художнього контакту” [12, с. 2], реципієнт виключається з творчого процесу. Подібні тенденції, на думку О. Кривцуна, викликають необхідність у творчих деклараціях, теоретичних маніфестах, пояснювальних текстах художників, поетів, музикантів, які вказують вихідні позиції авторів, формують рецептивні установки публіки, визначають художні цілі [12, с. 2]. Поняття творчості, таким чином, підмінюється творчою стратегією (сюрреалізм, футуризм, дадаїзм, потік свідомості та ін.).

Отже, резюмуючи вищесказане, „перехід” можна визначити як культурний феномен, що має складну структуру і визначає специфіку розвитку культурно-історичного процесу в динаміці зміни культурних парадигм на рівні форм індивідуальної свідомості (у тому числі і художньої).

Н. Хренов зауважував, що перехідність межі XIX-XX ст. уявляється перш за все як перетворення особистості [13, с. 12]. Риси нової, перетвореної особистості показані вже у філософії Ф. Ніцше, який один із перших визначив процес перетворення свідомості як „перехід”: „Я хочу вчити людей сенсу їх буття: цей сенс є надлюдина, блискавка з темної хмари, названої людиною... Людина є щось, що повинне перевершити... У людині – це канат, натягнутий між тваринами і надлюдьми, – канат над прірвою. Небезпечно проходження, небезпечно бути в дорозі, небезпечний погляд, звернений назад, небезпечні страх і зупинка. У людині важливе те, що вона міст, а не мета, у людині можна любити лише те, що вона перехід і загибель” [14, с. 6-14] (порівняйте у Ф. Достоевського – „Усі ми істоти перехідні...”). Пізніше А. Бєлий писав, що Ніцше передчував у собі нову людину: „Людський вид дасть новий різновид або загине” [15, с. 180].

Момент переходу позначив „кризу індивідуальної ідентичності” [5, с. 128] свідомості, що проявилася, з одного боку, як тенденція до крайнього індивідуалізму, а з другого – як прагнення свідомості особистості вийти за свої межі, по-новому осмислити навколишню дійсність, своє місце і роль у просторі буття. На цьому рівні перехід показав себе в нових формах відображеної в літературі й мистецтві естетичної та урбаністичної свідомості.

Н. Хренов зазначав, що характер перехідної епохи сприяє появі в центрі уваги типів особистості, які в стабільні епохи могли б залишитися непомітними [5, с. 130]. На межі століть у літературі й мистецтві актуалізуються два типи особистості, що визначають динаміку переходу і названі В. Шубартом як „героїчний”, – спрямований на панування над світом, і „месіанський”, здатний визначати ціннісні орієнтації наступної епохи: „Героїчна людина бачить у світі хаос, який вона ж і повинна упорядкувати своєю перетворювальною силою. Тут все рухається. Світу ставляться цілі, визначувані самою людиною... Месіанська людина виходить із відчуття цілісності і гармонії, яку вона має в собі і яку намагається відновити в навколишньому розколеному світі”

[16, с. 10-11]. Обидва ці типи, з нашого погляду, реалізують установку на зміну існуючого світу й утворюють фаустівсько-месіанський тип урбаністичної художньої свідомості перехідної епохи, який, безумовно, успадковує риси заданих літературою романтизму типів героя-бунтаря („прометеївський” тип) і героя-митця. Однак на межі XIX-XX ст. обидва романтичних типи особистості модифікуються в єдиний фаустівсько-месіанський тип митця, що відображає трагізм самотності свідомості, якій притаманні пізнання і відчуття, та визначає шляхи розвитку літератури й мистецтва першої половини XX ст.

Як зазначав О. Кривцун, властивості перехідності відрізняють саму природу художньої свідомості. Тлумачення процесу творчості як акту самоперевищення дозволяє побачити в діяльності митця вміння вийти за межі себе і за межі даного світу. Перехідність художньої свідомості виявляється в бажанні зазирнути за межі вже освоєного, перевершити в кожному новому творчому жесті не тільки усталені матриці і коди культури, а й себе вчорашнього. Перехідність свідомості виявляється в зусиллі винаходити нову мову мистецтва, здатну бути камертоном, виразником важливих станів культури, у тому числі ще не зовсім усвідомлених [12, с. 1]. Активність художньої свідомості в перехідну епоху свідчить про зростання ролі літератури і мистецтва як суб'єктів переходу внаслідок „унікальної здатності ефективно формувати й руйнувати картини світу” [17, с. 66]. Просторові моделі, створювані мистецтвом, типи свідомості, які стверджуються в літературі, нові модули художності становлять художню творчість перехідної епохи як „випереджувальну, інтуїтувальну частину культури, її розпізнавальний і передвіщальний „орган”. Усе смислове поле культури, – зауважує В. Земсков, – ніби відразу в усьому обсязі історичного досвіду відбивається в літературі й мистецтві і проектується в майбутнє, в інший, поки ще невідомий порядок [18, с. 10-11]. Інтуїтивність стає найважливішою характеристикою літератури й мистецтва як суб'єктів переходу. У зв'язку з цим стає цікавим сприйняття мистецтва як ігрової форми осягнення і перетворення реальності. Аналізуючи ритуали та обрядове життя російської общини на межі XIX-XX ст., Т. Бернштам згадує про гру як тип переходу, в якому реалізувалися крайні форми поведінки молоді: „Община усвідомлювала ознаки і властивості віку молоді; їй була дана можливість протягом гри – переходу – випліскувати надлишок життєвої енергії, виявляти агресивні нахили, пробувати шлюбні сили – словом, дозрівати та здобувати свою біологічну й соціальну невизначеність. Цей раціональний підхід висвітлювався міфолого-релігійною свідомістю, що створила систему ритуального регулювання способу життя і вікових процесів” [19, с. 247]. Нам здається, що в художній творчості перехідного часу відбуваються подібні процеси – література, мистецтво „програють” можливі варіанти розвитку естетичної та культурної свідомості, інколи в руйнівних формах, які заперечують усякий світопорядок (творчість Ф. Кафки, А. Камю, експресіонізм та ін.). У момент переходу виникає така ситуація „вільної гри зі священним” [20, с. 38], коли за допомогою нових поетологічних форм у літературі моделюються нові архетипи, естетичні цінності й ідеали, форми простору і сенсу буття, типи індивідуальної свідомості, в яких стає можливою само ідентифікація особистості і т. д.

Основна функція літератури й мистецтва перехідної епохи полягала в тому, щоб стати незамінним культурним орієнтиром людини, „камертоном її духовного самопочуття” [12, с. 2]. Здійснення цієї функції виявилось можливим лише за умови розвитку мистецтва як *саморозвитку*, його самоцінності й самодостатності, що є другою важливою характеристикою літератури й мистецтва як суб'єктів переходу. Статус мистецтва як вектору культурної орієнтації викликав необхідність в „естетичній стратегії автономії мистецтва, принциповій незалежності від яких-небудь позахудожніх контекстів (соціального, політичного, релігійного і т. ін.), на абсолютизацію репрезентації твору як принципово нового кванта буття, самобутнього й самодостатнього” [21, с. 305].

Важливо зауважити, що здатність визначити й виразити новий формат індивідуальної свідомості, який склався в перехідну епоху, значною мірою виявився підвладним лише літературі, яка на межі століть виходить на перший план серед інших видів мистецтва. Аналізуючи специфіку перехідного часу, Ю. Лотман зазначав, що вибір того шляху, який дійсно реалізується, залежить від комплексу випадкових обставин, але ще більшою мірою від самосвідомості актантів. Не випадково в такі моменти словесність, мова, пропаганда набувають особливо важливого історичного значення [22, с. 325].

У зв'язку з цим у перехідний період значно зростає відповідальність літератури й мистецтва за соціокультурні й історичні процеси, на що неодноразово вказують дослідники.

Н. Хренов зазначає, що високий статус мистецтва в перехідну епоху пояснюється тим, що розчарування в раціональних побудовах є зворотною стороною інтересу до форм знань, які зберігають давні, дораціоналістичні уявлення. Якщо в усіх інших сферах ці форми зникли, то мистецтво – єдина сфера, що продовжувала їх культивувати. У перехідну епоху ці інші сфери починають у формах мистецтва активно черпати те, що здається необхідним. Тому мистецтвом починають цікавитися історики, філософи, представники різних наукових дисциплін. У літературі нерідко стверджується, що історія перетворюється на мистецтво, а філософія являє собою різновид мистецтва і т.д. [5, с. 71]. Розглядаючи мистецтво і художню критику перехідного періоду, учені вказують на роль естетичних поглядів у формуванні політичних течій. Філософ Г.П. Федотов писав про загибель європейської культури, прямо обвинувачуючи нове мистецтво в створенні кризи й грядущої катастрофи: „Мистецтво не відображає цієї загибелі, воно її організує та надихає... І коли людина вбита остаточно, ... із пресованих останків людей, які горять ентузіазмом, як із цегли, будується нове суспільство, ... із мертвих звуків – музика Стравінського. Пікассо й Стравінський у духовному світі мають таке ж значення, як у соціальному Ленін і Муссоліні. Але зачинателі й піонери – це вони, а не політичні вожді, які роблять останні висновки в найостаннішій, тобто нижчій сфері діяльності” [23, с. 73]. Б. Кроче вказує на очевидний прямий зв'язок політики й мистецтва. „Усякий, хто має почуття історичної послідовності, ідеологічні джерела фашизму може знайти у футуризмі – у його готовності вийти на вулиці, щоб нав'язати свою думку й заткнути рота тому, хто з ним не згоден, у його відсутності страху перед битвами й заколотами, у його жадобі порвати з усілякими традиціями і в тому благовонні перед молодістю, яким позначений футуризм”, Марінетті (як близький друг Муссоліні) був би в Росії Маяковським, а Маяковський був би в Італії Марінетті [23, с. 74-75]. Безумовно, такі висловлювання (особливо стосовно Маяковського) не позбавлені гіперболізації, однак, вони все-таки відображають тенденцію часу в баченні розвитку естетичної свідомості й значущості ролі літератури й мистецтва в історичних процесах межі століть і першої третини ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость – СПб: Алетейя, 1998. – 249 с.
2. Савельева И.М., Полетаев А.В. Коэптуализация 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.
3. Яковец Ю.В. Циклы. Кризисы. Прогнозы. – М.: Наука, 1999. – 448 с.
4. 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. – 467 с. – С. 56-81.
5. 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.
6. Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
7. Сайко Э.В. Переход в социальной эволюции и роль города в ее историческом выполнении // Город в процессах исторических переходов. Теоретические аспекты и социокультурные характеристики. – М.: Наука, 2001. – 392 с. – С. 10-71.
8. Иванов Вяч. Вс. Чурленис и проблема синтеза искусств // В кн.: Иванов Вяч. Борозды и меж: Опыты эстетические и критические. – М.: Издательство «Мусагет», 1916. – 352 с.
9. Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
10. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени. – М.: Едиториал УРСС, 2000. – 240 с.
11. 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.
12. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Прогресс, 1992. – 272 с.
13. Кривцун О.А. Художник ХХ века: поиски смысла творчества // <http://o-krivtsun.narod.ru/article-23.htm>
14. Хренов Н.А. Опыт культурологической интерпретации переходных процессов // Искусство в ситуации смены циклов. – М.: Наука, 2002. – 467 с. – С. 11-55.
15. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // В кн.: Ницше Ф. Так говорил Заратустра. К генеалогии морали. Рождение трагедии. Воля к власти. – Минск: Харвест, 2007. – 1037 с. – С. 4-286.
16. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.

17. Шубарт В. Европа и душа Востока. – М.: Русская идея, 2000. – 448 с.
18. 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.
19. Бернштам Т.А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX века. – Л.: Наука, 1988. – 290 с.
20. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 453 с.
21. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под. ред. В.В.Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 607 с.
22. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
23. Цит. по: 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. – 467 с. – С. 56-81.

SUMMARY

The article is devoted to investigation in «transition» as a cultural phenomenon of the nineteenth and twentieth centuries boundary. Phases transition in culture and literature, his aesthetic principles and actors are defined. The role of transitional processes in the development of artistic and cultural consciousness is analyzed.

Key words: transition, transition process, subject of transition, literary process, artistic consciousness.

Людмила СОБЧУК

© 2009

БАГАТОСУБ'ЄКТНА ГЕТЕРОГЕННА НАРАЦІЯ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО: ПОВІСТЬ «ПЕРВІНКА» І НОВЕЛИ «БИНЬ-БИНЬ-БИНЬ», «ЖЕНЯ»

У статті досліджуються наративні особливості прозових текстів Миколи Вінграновського. У центрі уваги автора – багатосуб'єктна гетерогенна нарація у художньому світі митця.

Ключові слова: наративні особливості, гетерогенна нарація, гетеродієгетичний таратор, художній світ митця, дискурс.

Серед шанувальників української новітньої літератури Микола Вінграновський добре знайий і вже поцінований передусім як актор і поет-шістдесятник. І хоча він у пресі здавна виступав з новелами та оригінальними повістями, все ж його талановита лірика до певного часу залишала прозові жанри поза читацькою увагою і симпатіями. Тільки завершення історичного роману «Наливайко» (1986-1992 рр.) і поява цього твору друком у журналі «Вітчизна» (1993 р. – №№ 1,2) переконала всіх у тому, що, за словами Івана Дзюби, Вінграновський відчував органічну потребу плекати «історичний міф», бо письменник «творив тільки з внутрішньої потреби, не інакше, тільки як душа саме озветься» [6, 5]. Це означає, що митець був справжнім майстром у глибинному сенсі цього слова. Визначаючи «духовну міру таланту» поета, І. Дзюба у 1986 р. помітив «велику композиційну «переорбітовку» поетичної думки Вінграновського. Але і в її «мікроструктурі» маємо справу, як у світі елементарних часток, з постійним і непередбаченим «перескакуванням» з орбіти на орбіту, яке сповнене часто таїни й сенсу, дає химерні й гострі, часом зглибока схоплені співвідношення речей у їхній строкатості і хаотичному нагромадженні <...> Поетія Вінграновського одним подихом розтоплює всі дистанції <...> усі вони часто зливаються в густомінливу цілісність» [5, 16]. Свідченням цього є і прозові тексти письменника, які ми вже аналізували раніше, і давні спроби літературної критики привернути увагу фахівців до незвичної манери Вінграновського-оповідача. Йшлося тоді і про раннє оповідання «Бинь-бинь-