

УДК 7.0
ББК 85+87.8



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. В. В. Бычков
г. Москва, Россия

© 2018 г. Н. Б. Маньковская
г. Москва, Россия

СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ЭСТЕТИКУ СИМВОЛИЗМА

Аннотация: В статье выявляются актуальные для современного искусства идеи русских и французских символистов, проводится их сопоставительный анализ. Прослеживается как общность, так и специфика их концепций прекрасного, символа, художественного образа, аллегории, соответствий, суггестии, художественной интуиции, синестезии, синтеза искусств. Раскрываются философско-эстетические истоки символизма в России и Франции, его соотношение с декадансом и импрессионизмом. Характеризуются основные концептуальные линии — неоплатонико-христианская и солипсистская — во французском символизме, идеалистического и реалистического символизма, теургии — в русском. Делается акцент на метафизической сущности искусства как основополагающей для эстетики символизма в целом. Выдвигается тезис о том, что в наши дни, в ситуации разрушения классической культуры, духовно-художественные искания символистов могут служить одним из ориентиров возвращения к ее фундаментальным основам.

Ключевые слова: эстетика, искусство, символизм, символ, художественный образ, аллегория, красота, соответствия, суггестия, синестезия.

Информация об авторах:

Виктор Васильевич Бычков — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт философии Российской академии наук, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, 119019 г. Москва, Россия. E-mail: iph@iph.ras.ru

Надежда Борисовна Маньковская — доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт философии Российской академии наук, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1, 119019 г. Москва, Россия. E-mail: iph@iph.ras.ru

Дата поступления статьи: 20.01.2018

Дата публикации: 28.12.2018

Для цитирования: Бычков В. В., Маньковская Н. Б. Современный взгляд на эстетику символизма // Вестник славянских культур. 2018. Т. 50. С. 246–265.

Виктор Васильевич Бычков: Надежда Борисовна, в последнее время я еще раз внимательно перечитал целый ряд основных теоретических и художественно-критических статей Валерия Брюсова. И это вернуло меня в стихию русского символиз-

ма, которым, как Вы знаете, я занимался достаточно основательно и до сих пор считаю и творчество символистов, и многие их теоретические установки актуальными, ничуть не утратившими свое значение, во всяком случае, для эстетически чутких душ. В связи с этим я хотел бы предложить Вам поговорить об основных эстетических идеях символистов и самом духе символизма с позиции сегодняшнего дня, т. е. столетие спустя после завершения символистского движения как художественного направления или школы, посмотреть, что в символизме и сегодня привлекает наше внимание.

Надежда Борисовна Маньковская: Конечно, я рада побеседовать на эту тему, тем более что в последние годы достаточно внимательно и подробно занималась франкоязычным символизмом и его духовно-художественным окружением. С чего начнем?

В.Б.: Я бы начал вот с какой проблемы. Брюсов, как мы знаем, был одним из главных создателей символизма в России. Относится наряду с Н. Минским, Д. Мережковским, Ф. Сологубом к тем идейным вдохновителям символизма, которые в 90-е гг. XIX в. активно усваивали идеи и изучали художественную практику французских (под этим я понимаю весь франкоязычный ареал) символистов и строили на этом основании свое творчество. Между тем Брюсов на раннем этапе своей деятельности нередко употребляет как синонимы понятия «новая школа», «декадентство», «символизм», «импрессионизм», хотя иногда и разводит последние два понятия. В первые годы появления символизма в России критика отнеслась к нему резко отрицательно, его представителей презрительно именовали «декадентами и символистами» и видели в них почти преступников, покушающихся на основы отечественной литературы. Об этом свидетельствует и Брюсов.

К декадансу, насколько мне известно, как некоему кризисному явлению в культуре и литературе, в частности, и в Европе относились чаще негативно или по крайней мере осторожно. Теофиль Готье, относя поэзию Бодлера к декадентству, дал яркое описание этого феномена. «Этот “стиль декаданс” — последнее слово языка, которому дано все выразить и которое доходит до крайности преувеличения. Он напоминает уже тронутый разложением язык Римской империи и сложную утонченность византийской школы, последней формы греческого искусства, впавшего в расплывчатость... В противоположность “классическому стилю”, он допускает неясности и в их тени движутся зародыши суеверия, угрюмые призраки бессонницы, чудовищные мечты, которые останавливаются только перед собственным бессилием... и все, что скрывается самого темного, бесформенного и неопределенно-ужасного в самых глубоких и самых низких тайниках души» [4, с. 18]. Ну, мы понимаем, что это описание во многом соответствует настроениям «Цветов Зла», однако характерно ли оно в целом для французского символизма? И как сами французы употребляли вышеназванные термины и различали ли по существу декаданс, символизм и импрессионизм?

Н.М.: Как все мы хорошо знаем, французские символисты первыми проложили в последней четверти XIX в. путь символизму как особому художественно-эстетическому направлению, оказавшему впоследствии мощное воздействие на другие национальные символистские школы, либо примыкавшие к французской модели, либо дистанцировавшиеся от нее. И они были достаточно внимательны к терминологии и, главное, к тому, что стоит за теми или иными терминами в сущностном плане. В саморефлексии французского символизма это течение предстает как новый органичный ренессанс искусства.

Ренессанс, но на какой основе? На картине немецкого художника Макса Клингера «Философ» (1885) человек карабкается на горный пик, напоминающий швейцар-

ский Матер Хорн, с которого открывается великолепный вид на заснеженные Альпы, но теряет очки и повисает на склоне, как тряпка; «*Sciens nescieris*» («Познающий несведущ»), начертано на снегу неведомой рукой. Подобная символика близка французским символистам, тоскующим по утраченной целостности «Золотого века», решительно не приемлющим техницистскую теорию и практику индустриального общества, рационалистическую философию позитивизма и натурализм в искусстве как господствующие линии в европейской культуре XIX в. «К оружию, граждане! РАЗУМА больше нет», — полемически восклицает Ж. Лафорг, перефразируя слова «Марсельезы» [16]. Чужд символистам и академизм: девиз нового поколения писателей — «Взять литературную Бастилию!» [18, с. 314]. В отличие от своих предшественников, романтиков и парнасцев, которых в преданиях древности, мифах и легендах интересовала прежде всего пластическая красота и высокий строй, символисты ищут их непреходящий, идеальный смысл, усматривают символы там, где прежде видели лишь сказки. Романтики и парнасцы, по мнению С. Мерриля, довольствовались внешней красотой, а нужно символом явленной красоты внушить нетленную идею или чувство, которым нет еще выражения. «Миф — это громкозвучная гулкая раковина Идеи. То предпочтение, которое современные поэты отдают Легендам и Мифам, рождено горячим желанием передать символами идеи, поэтому их и назвали символистами» [20, с. 332]. Такая позиция предопределила отношение символистов к импрессионизму с его праздничной изобразительностью: он не близок им в связи с преимущественной ориентацией на зрительные впечатления и ощущения. У символистов принципиально иная цель — духовная революция, постижение духовных структур Универсума посредством чистой поэзии, проникновение в сущность последней, преобразование реальности на поэтических началах — т. е. «тотальная революция» [19, с. 639]. Сфера их интересов — метафизика искусства. Символ для них — метафорическое выражение Универсума, указывающее на духовную реальность; это и принцип сотворения мира, и способ поэтического творчества, свидетельствующий о божественной функции поэта-символиста — провидца, приобщенного к высшей реальности.

Если различие символизма и импрессионизма и достаточно негативное отношение к последнему в этом контексте не вызывает сомнения, то с художниками-декадентами — Бодлером, Верленом, Рембо — дело обстоит сложнее. И в первую очередь это касается Ш. Бодлера. Да, действительно, приведенные Вами высказывания о декадансе Т. Готье соответствуют настроениям бодлеровских «Цветов Зла», однако в целом для французов более характерно отношение к этому поэту и теоретику искусства как к одному из предтеч символизма, выдвинувшего непосредственно связанную с проблемой символизации концепцию *соответствий* (*correspondances*), ставшую для этого художественного течения основополагающей. Суть ее Бодлер обрисовал в своих теоретических сочинениях «Романтическое искусство» и «Эстетические достопримечательности». Развивая представления Сведенборга о том, что все явления как духовного, так и предметного мира взаимосвязаны, перекликаются между собой, указывают друг на друга, и весь мир тем самым пронизан соответствиями, Бодлер видел предназначение художника, наделенного божественной силой воображения, в выявлении этих глубинных соотношений посредством метафор, сравнений, художественных аналогий, предстающих антиподами научной логики. Бодлер называл природу храмом, где все свидетельствует о духовной реальности посредством иероглифов и символов: «Природа — огромный словарь» [11, с. 100], «лес символов». Воплощая эти идеи в своем поэтическом творчестве, Бодлер создал прославившие его художественные симво-

лы поэта-альбатроса, чьи исполинские белоснежные крылья возносят его под облака, но мешают ходить по брэнной земле; тех «бездн» — божественной и сатанинской, — к которым обращены молитвы души. Поэту принадлежит немало понятий, составивших теоретический инструментарий символизма: соответствия, иероглифы природы, словарь предметных форм.

Природа — древний храм. Невнятным языком
Живые говорят колонны там от века;
Там дебри символов смущают человека,
Хоть взгляд их пристальный давно ему знаком.

Неодолимому влечению подвластны,
Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,
Великий, словно свет, глубокий, словно сон.
Так запах, цвет и звук между собой согласны.

Шарль Бодлер. «Соответствия»

Линия соответствий оказалась созвучна творческим интенциям многих символистов. Не случайно Ш. Морис охарактеризовал символизм как Евангелие соответствий. Конкретизируя бодлеровскую позицию, Э. Рейно замечал, что «любой психический или физиологический феномен имеет соответствие в потенциальном или воплощенном небесном прообразе. Течение реки соответствует течению чьей-то судьбы, заходящее солнце — чьей-то меркнувшей славе...» [10, с. 432]. Запахи, цвета, звуки перекликаются между собой. Принцип соответствий позволяет выявить существенное в материале природы, не копировать внешний мир, но творить, созидать эстетические формы ради возбуждения эстетической эмоции. Сквозь эстетические формы просвечивает тема, всегда относящаяся к духовной сфере бытия. Формы эти и выражают тему при помощи соответствий. Следование идее соответствий — залог синтетического характера символизма, стремящегося представить целостного человека посредством целостного искусства.

В.Б.: Спасибо. Вы начинаете писать идеальную картину сущностных основ символизма, но если брать ее несколько шире, в контексте эпохи fin de siècle (конца века), то может оказаться, что декаданс и импрессионизм будут более тесно связанными с собственно символизмом, чем хотелось это самим символистам. И, возможно, не случайно русские символисты конца XIX столетия смешивали эти понятия. Дух глобального кризиса, переоценки большинства традиционных ценностей господствовал в европейской культуре того времени не меньше, чем дух столь же глобального обновления. Французский журнал «Декадент» хорошо выражал этот дух на литературном уровне. Декаденты в большей мере видели вслед за Бодлером демонические «цветы Зла» в современном им обществе, импрессионисты и символисты, напротив, были ориентированы на принципиально новое, более оптимистичное и возвышенное состояние бытия, чем окружающая их серая действительность. Однако они нередко и пересекались в своей тематике и принципах организации художественного текста.

Интересно, что декадентам далеко не всегда нравился их декаданс. Так, кумир многих символистов, особенно русских, Ф. Ницше осознавал себя декадентом: «Я так же, как и Вагнер, сын этого времени, хочу сказать decadent: только я понял это, только

я защищался от этого. Философ во мне защищался от этого» [9, с. 526]. А под декадансом он понимал «оскудевшую жизнь, волю к концу, великую усталость» [9, с. 526]. Понятно, что и многие символисты открещивались от декаданса по этим же причинам, хотя консервативная общественность того времени часто причисляла их именно к духу упадка. Сами же они, как мы знаем, видели для символизма большие перспективы.

Примечательно, что отождествлению символизма и декаданса в Европе способствовал эстетизм, который был присущ как некоторым декадантам, так и некоторым символистам. Вспомним хотя бы столь уникальную фигуру периода начала европейского символизма, как Ж. К. Гюисманс. В его романе «Наоборот» мы находим целые главы эстетизации безобразных с точки зрения классического эстетического сознания предметов и явлений. Или роман «У пристани», переполненный страницами эстетизации руинированного и заброшенного замка и сада вокруг него. Это, конечно, декаданс, но можно ли говорить о нем с негативным оттенком этого термина? Вряд ли. И он, несомненно, тяготеет у Гюисманса к символизму. Вот небольшой фрагмент из романа «У пристани»: «Это оказалась разрушенная столовая. Печь была вырвана из своей ниши, и кладка ее, опущенная пылью, крошась, накапливалась в огромных паутинах, висевших точно мешки, во всех углах. Узоры плесени покрывали, точно яшмою, стены, изборожденные трещинами, а плиты пола, черные и белые, вылезали из своих гнезд, то выступая наружу, то оседавая низ» [7, с. 28]. Чем не символ упадка культуры и общественных настроений, саморазрушения творческой личности конца столетия?

В России слова *декаданс* и *декадентство* появились в последнем десятилетии XIX в. на страницах консервативных журналов для обозначения новых (символистских) тенденций в литературе и использовались в негативном смысле как синонимы символизма и символистов. Однако сами символисты — Брюсов, Блок, Белый — нередко применяли их и без негативного оттенка, ибо имелось в виду выражение в искусстве упадка старой литературы и культуры, расчищающего пути к новым горизонтам. Термин «декаданс» имел в России рубежа столетий некий флюктуирующий амбивалентный смысл, хорошо выраженный, в частности, в одной из статей Андреем Белым, который пытается разграничить понятия «символист» и «декадент»: «“Символисты” — это те, кто, разлагаясь в условиях старой культуры вместе со всею культурою, силятся преодолеть в себе свой упадок, его осознав, и, выходя из него, обновляются; в “декаденте” его упадок есть конечное разложение; в “символисте” декадентизм — только стадия; так что мы полагали: есть декаденты, есть “декаденты и символисты”, <...> есть “символисты”, но не “декаденты”» [2, с. 128]. Бодлер был для Белого декадентом, Брюсов — «декадентом и символистом», Блок — чистым символистом. Сам Блок считал только первый сборник стихов Брюсова (1895) декадентским, притом отнюдь не в негативном, но в литературно-историческом смысле. Однако уже в начале XX в. «“декадентство” в узком смысле отошло в историю литературы» [3, с. 615].

Признаки импрессионизма тоже были присущи символистам. В частности, тот же Брюсов отнюдь не относился к нему негативно, но видел его черты у многих символистов, хотя выделял и собственно импрессионистов. Таким он считал, например, Иннокентия Анненского, ибо «он все изображает не таким, каким он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг» [5, с. 328]. А Белый был убежден, что «импрессионизм — это поверхностный символизм» [1, с. 272]. Ранний Брюсов полагал, что целью искусства является передача мгновенного настроения души художника, его впечатления от воспринятого предмета или явления, то есть практически импрессионистский принцип. Между тем в этот же период он создавал типично символистские стихи, которые Блок считал декадентскими.

Вот, например, строки из его стихотворения «Творчество» (1895):

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

Я бы отнес их к символизму.

Однако мы собирались все-таки говорить о самом символизме, а не о его попутчиках, от которых он в целом дистанцируется. Полагаю, уместно вспомнить, что привлекало символистов в культуре прошлого и настоящего в философско-эстетическом и художественном планах.

Н.М.: Духовные и творческие ориентиры французских символистов — «темные» средневековые легенды и немецкий романтизм, философско-эстетические идеи Ф. Шеллинга, Ф. Шиллера, Ф. Шлегеля, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Н. Гартмана, Т. Жюффруа, Т. Карлейля, Ш. Ренувье, А. Бергсона, мистика Э. Сведенборга, поэзия Э. По, музыкальные новации Р. Вагнера, живопись английских прерафаэлитов. Так, в фундамент эстетики французского символизма легли шеллингианские положения о символичности природы и искусства; тезис Шиллера, согласно которому мир интересен поэту как символическое свидетельство присутствия мыслящего начала; суждение Шлегеля о том, что всякое искусство символично; установка де Нерваля на «орошение жизни мечтой»; мысли Новалиса о природе как огромном символе, о тесном соприкосновении поэзии с мистическим, позволяющим представить непредставимое, увидеть невидимое, ощутить неощутимое; шопенгауэровская трактовка художества как бегства от тягостей жизни; ницшеанская концепция искусства как мощной формы проявления «воли к власти», гения как творца высших ценностей, проводника творческого порыва жизни, его понимание аполлоновского и дионисийского, идеи метафоричности мышления; интуитивистская эстетика А. Бергсона; гартмановская «философия бессознательного»; теософское учение Сведенборга о соответствиях между земным и потусторонним мирами; вагнерианское постижение мира невиданных возможностей, таящихся в глубинах природы и человеческой души. Символистами во Франции были также восприняты некоторые суждения Ж. М. Шарко и З. Фрейда о бессознательном, Эросе и Танатосе, хотя психоанализ как таковой не был им близок — их интересовало не столько бессознательное само по себе, сколько сверхсознательное, общение с высшей реальностью. Совокупность этих идей коррелировала с повышенным интересом символистов к ирреальному, иррациональному, неуловимому, незримому, фантастическому, потустороннему, мистическому, магическому, эзотерическому, галлюцинаторному, пьянящему, вылившимся в присущий их творческому воображению эстетизированный мир фантазий, грез и видений, нередко подернутый медитативной меланхолией.

Французским символистам импонировал пансимволизм их соотечественника, философа Т. Жюффруа, в соответствии с которым Вселенная — лишь галерея символов, любой предмет, любая мысль в определенной мере являются символами, поэзия

же не что иное, как череда символов, представляющих духу ради постижения незримого («Лекции по эстетике», 1822). Немало тезисов было почерпнуто ими из романа британского философа, писателя и историка Т. Карлейля «Sartor Resartus. Жизнь и мысли герра Тейфельсдрека» (1833), полного символов и аллегорий. Эстетические воззрения А. Бергсона, формировавшиеся, как и у его современников-символистов, в полемике с позитивизмом в философии и натурализмом в искусстве, также были им близки. В особенности это касалось бергсоновского учения об иррациональном характере интуиции как бескорыстном созерцании и творчестве, непосредственном и абсолютном мистическом знании как антитезе рассудочному мышлению, акцента на роли оригинальной и неповторимой эстетической эмоции, рождающейся из интуитивного совпадения автора с его темой. К во многом аналогичным взглядам параллельно с Бергсоном и зачастую независимо от него пришли С. Малларме и Р. де Гурмон.

Христианство — важнейший источник символистского творчества. При этом оно не чуждо и иным духовным исканиям, вдохновленным восточными религиями, теософией и антропософией, а в сочинениях Ж. Пеладана — мистикой и оккультизмом. Среди постоянных ориентиров французских символистов — мифы, сказки, легенды, фольклор (последний сыграл немалую роль в возникновении верлибра).

Как я знаю из Ваших трудов, на такого рода основе возникают две главные тенденции во французском символизме, убедительно охарактеризованные Вами как *неоплатонико-христианская* (объективный символизм) и *солипсистская* (субъективный символизм) линии. Не могли бы Вы рассказать об этом подробнее?

В.Б.: Прежде чем говорить об этом, я хотел бы добавить, что многие из названных Вами источников символизма были присущи и русским символистам. Однако в большей мере они опирались на отечественную поэзию. На своих предшественников — некоторых поэтов XIX в. Осознав вслед за своими французскими коллегами, что сам принцип символизма присущ всему искусству, они сразу обнаружили своих предтеч в отечественной поэзии. Прежде всего отнесли к ним Тютчева и Фета. Если Пушкина Брюсов видел создателем классической поэзии, то Тютчева — почти символистом. Он был «великим мастером и родоначальником поэзии намеков» [5, с. 208]. У него не было подлинных преемников в его время, если не считать Фета, который, замечает Брюсов, развивался без непосредственного влияния Тютчева. Его «истинные последователи» появились только в конце XIX в. Ими стали символисты, которые «восприняли его заветы и попытались приблизиться к совершенству им созданных образцов» [5, с. 208]. Тютчева Брюсов ценит за сокровенные поэтические смыслы его поэзии. Несомненно, замечает исследователь творчества Тютчева, у него интересны и замечательны мысли, которые он прямо высказывает в своих стихах, но «гораздо замечательнее то сокровенное содержание его поэзии, которое вложено им в стихи “бессознательно”, т. е. в силу тайной творческой интуиции». Именно в этом заключена «несокрушимая сила» и «несравненная красота» его поэзии [5, с. 195].

Тютчев — певец природы в ее глубинных основаниях. Для Тютчева она сложный живой организм, говорящий с ним «понятным сердцу языком». Тютчев, а вместе с ним и Брюсов, жалеет тех, «при ком леса молчат, пред кем ночь нема, с кем в дружеской беседе не совещается гроза». Брюсов восхищается любовью Тютчева к природе, к ее тайнам, ее красоте, ибо любовь к природе открывает душе человеческой глубинные тайны мироздания. И символисты хорошо чувствовали это, стремясь и в своей поэзии приблизиться к этим тайнам. Среди ряда художественных приемов Тютчева Брюсов особо выделяет проведение им «полной параллели между явлениями природы и состо-

аниями души» [5, с. 206]. При этом Тютчев нередко опускает вторую часть сравнения (состояние души), а оставляет только первую, природную, которая в таком случае выступает чистым символом. Его читатель должен разгадать сам в момент восприятия. На сравнении мира природы и состояний души человека основаны особенности выбора Тютчевым эпитетов. Если Пушкин изображал предметы и явления по их существу, то Тютчев стремился передать впечатление, которое они производят в данный миг. Этот прием, констатирует Брюсов, теперь назвали бы «импрессионистическим», и онто и придает своеобразное очарование и даже «магичность» поэзии Тютчева [5, с. 206]. Мы уже могли не раз убедиться, что именно подобные приемы Брюсов считал находкой символистов.

И, конечно, Брюсов не мог пройти мимо важнейшей находки Тютчева, которая дала толчок развитию целой философско-эстетической теории Владимира Соловьева. Это понимание хаоса как начала всякого бытия. Именно из него вырастает и сама природа. «Хаос — сущность, природа — его проявление» [5, с. 200]. Все те моменты, когда сквозь оболочку природы проступает ее темное хаотическое начало, «ее самое», дороги Тютчеву, подчеркивает Брюсов. Эти же хаотические начала как особые двигатели жизни усматривал Тютчев, согласно Брюсову, и в самом человеке. «Во всех основных проявлениях нашей жизни, в любви и смерти, во сне и в безумии, открывал Тютчев священное для него начало хаоса» [5, с. 201]. Здесь даже не нужно особо подчеркивать, что это начало после Тютчева, а затем и Соловьева, стало значимым для русских символистов.

Другим очевидным предтечей символизма Брюсов считал Фета, который в философской лирике, выражая свое понимание искусства, фактически приближался к эстетике символизма. Свое «торжество искусства» Фет, согласно Брюсову, строил на противопоставлении двух миров — обыденного мира явлений, познание которого доступно науке, и мира, «где властвует безумие и опьянение». Себя он любил называть безумцем и опьяненным, ибо только такому творцу открываются «мгновения прозрения», когда он восходит к сущности бытия. Задача искусства, реконструирует эстетику Фета Брюсов, «запечатлеть «мгновения прозрения», т. е. подлинного познания вещей. Объекты науки — явления или условия явления. Объекты искусства — сущности. Искусство только там, где художник «дерзает на запретный путь», пытается зачерпнуть хоть каплю «стихий чуждой, запредельной». Искусство только там, где безумие, где просвет к «солнцу мира»». Именно поэтому произведения искусства вечны [5, с. 213]. Они содержат столь глубокие и тайные смыслы, что даже для самого художника, как только он отдаляется от них, они «только неясно дошедшая весть» [5, с. 214].

Будучи сам символистом, Брюсов остро видит и у своих предшественников и коллег созвучные своему сознанию мотивы и настроения. Высоко оценивая духовно-душевные качества человека, он с удовольствием вычитывает и у Фета эти мысли и резюмирует: «В человеке — все, и вся жизнь, и вся красота, и весь смысл искусства» [5, с. 215]. И обратно — Фет всем своим искусством призывает «к настоящей жизни, к великому опьянению, которое вдруг, за красками и звуками, открывает просвет к «солнцу мира» — из времени в вечность» [5, с. 216].

Что же касается Вашего вопроса относительно объективного (неоплатонико-христианского) и солипсистского (субъективистского) направлений во французском символизме, речь может идти вот о чем. Наиболее последовательными теоретиками первой и наиболее значимой тенденции были, как Вам известно, Ж. Морэас, Э. Рейно, Ш. Морис, Ж. Ванор; среди главных представителей второй можно назвать молодого А. Жида, Р. де Гурмона, Г. Кана.

Ж. Мореас фактически возрождает платоновско-неоплатоническую концепцию искусства как «осязаемого отражения первоидей» в символах. Картины природы, любые предметы и феномены нашей жизни, человеческие поступки и т. п. темы интересуют символистского поэта не сами по себе, утверждает Мореас, а лишь как чувственно постигаемые символы, выражающие идеи. Для художественного воплощения этих символов необходим новый поэтический стиль («первозданно-всеохватный») и особый язык, который выработали символисты на основе древнефранцузского и народного языков. Отсюда своеобразная поэтика символизма: непривычные словообразования, периоды то неуклюже-тяжеловесные, то пленительно-гибкие, многозначительные повторы, таинственные умолчания, неожиданная недоговоренность — все дерзко и образно.

Ш. Морис в статье «Литература нынешнего дня» (1889) дал, пожалуй, наиболее полное изложение сути объективного символизма. Он убежден, что единственными истоками Искусства являются Философия, Традиция, Религия, Легенды. Искусство синтезирует их опыт и идет дальше в постижении духовного Абсолюта. Подлинное искусство — не забава, но — «откровение», оно подобно вратам в зияющую Тайну, является «ключом, открывающим Вечность», путем к Истине и «праведной Радости». Такому искусству «предназначено стать религией». Поэзия символистов — это поэзия «первозданности», ей открываются душа и язык природы и внутренний мир человека. Символистское искусство призвано восстановить изначальное единство главных искусств: поэзии, живописи и музыки на основе поэтического искусства — нового театра, который должен стать Храмом Религии Красоты — религии будущего, как результата «вселенского эстетического синтеза». Сущностным принципом символистского искусства Морис (как и многие символисты) считал не выражение (выразительность), а *суггестию* — внушение, которая стала одной из главных категорий эстетики символизма. Непосредственно с ней связана повышенная синестетичность символических образов и метафор, когда аромат мысли, цвет музыкальной фразы, звучание цвета или запаха становятся предметами особого внимания поэзии.

Ж. Ванор в работе «Символистское искусство» (1889) считает, что наиболее богат «прекрасными и поэтическими символами католицизм». Здесь смысл и таинство евангельского учения ясно и просто переданы пластическими символами всех искусств, объединенных в храме и в ритуале богослужения. Элементы архитектуры, скульптура, звуки органа и благоухание ладана, молитвы, проповедь, облачения священников, само Распятие и крест — все является комплексом «величественных символов, что хранит для нас католичество». Более того, вся жизнь людей пронизана религиозным символизмом, и поэты были посланы в мир, чтобы истолковать эту вселенскую символику путем воплощения ее в образах своего искусства. Ибо тварный мир — это книга Господа, в которой обычный человек не понимает ни слова, расшифровать ее может только поэт.

С. Малларме был убежден в том, что в каждой, даже самой незначительной вещи заложено некое сокровенное значение, и цель поэзии состоит в выражении с помощью человеческого языка, обретшего свой исконный ритм, потаенного смысла разноликого бытия. Эту функцию выполняет в поэзии художественный символ, ибо он не называет сам предмет выражения, но только намекает на него, доставляя наслаждение читателю процессом угадывания скрытого в символе смысла. Сокровенной целью литературы и каждого пишущего, по Малларме, является создание некой «единственной Книги», содержание которой — «орфическое истолкование Земли»; «это — хвалебная песнь, гармония и ликование, это — сушая, словно высвеченная молнией, связь всего со всем».

В этой Книге все, от ритма до нумерации страниц, должно соответствовать указанной цели; но главное — поэтическое слово, обладающее магической силой извлекать из-под видимых оболочек глубинные смыслы вещей в их истинных бытийственных взаимоотношениях и «аналогиях».

Солипсистское направление в символизме исходило из того, что объективный мир или не существует вообще, или недоступен восприятию человека, ибо он имеет дело лишь с комплексом ощущений, представлений, идей, которые он сам в себе создает и который не имеет ничего общего с внеположенным бытием. Согласно Р. де Гурмону, мы познаем лишь видимые феномены, но не истинную сущность вещей; посему сколько мыслящих людей, столько же и различных миров. Подобные идеи в философско-символическом «Трактате о Нарциссе (Теория символа)» (1891) высказывал и А. Жид. Символ в этом направлении понимается как художественная форма фиксации субъективных представлений и переживаний поэта. Это направление нашло реализацию в целом ряде символистских произведений (В. де Лиль-Адана, Р. де Гурмона, А. Жарри и др.).

Однако я увлекся и забыл, что главный специалист по эстетике французского символизма — Вы. Поэтому прошу Вас продолжить разговор об основных новшествах, внесенных французскими символистами в художественно-эстетическую теорию и практику.

Н.М.: Новизна, на мой взгляд, состоит в том, что символизация принимает здесь своеобразные типологические формы — метафизичности, идеализации, мистериальности, герметизма, суггестивного эстетизма, повышенной экспрессивности. К специфике эстетики французского символизма можно отнести новую, оригинальную трактовку таких классических эстетических категорий и понятий, как символическое, художественный символ и образ, аллегория, красота, возвышенное, метафизика искусства, художественная идея, суггестия, интуиция художника, гениальность, язык и стиль в искусстве, метафоричность, художественный синтез, синестезия и др., не говоря уже о роли художника-медиума — проводника в мир духа, чуждого реалистической и натуралистической репрезентации.

В.Б.: Я думаю, на основных из них имеет смысл здесь остановиться. И в первую очередь, конечно, на понятии художественного символа, ибо именно на нем делали акцент многие символисты в своих теориях и пытались строить на его основе свою художественную практику.

Н.М.: Определяя специфику символизма, Ванор подчеркивает, что «суть доктрины новой школы заключается в том, чтобы облечь догмат в доступный человеку символ» [22, с. 12] и развить его посредством бесконечных гармонических вариаций. Конечно, символ не изобретен символистами, замечает де Ренье в «Анкетe о литературной эволюции» Ж. Юре, ведь без символа подлинное искусство вообще невозможно; однако раньше он возникал у художников произвольно. И именно символизм «превратил символ в главное условие искусства» [15]. Символ выступает как художественная проекция идеи — божественной сущности, нематериальной реальности, которой соответствует в искусстве дематериализация мира художественных форм, его развоплощение в мистическом экстазе, поэтическом слове, субъективном, воображаемом цвете и колорите в живописи.

По аналогии с одним из определений романтизма как либерализма в литературе символизм можно было бы охарактеризовать как идеализм в искусстве. Де Гурмон называет символизм «заменителем» идеализма. Метерлинк уподобляет символ одной из

сил природы: истинный символ рождается в стихах, как цветок от избытка жизненных сил, и он позволяет убедиться, насколько жизнеспособна и плодотворна поэзия. И если произведение искусства подобно кристаллу, формирующемуся лишь в тиши, то художник-символист, отрешившийся от всего бренного, медленно возвращает идею, и та, «засияв, распускается неувядаемым цветком» [14]. Малларме описывал «сущее понятие», свободное от гнета непосредственных конкретных ассоциаций: «Цветок! — говорю я. И тотчас из недр забвения, куда голос мой проецирует смутные цветочные абрисы, прорастает нечто иное, чем знакомые цветочные чашечки; возникает, как в музыке, сама пленительная идея цветка, которой не найдешь ни в одном букете» [17, с. 857]. Задача символистов — не описание либо гербаризация этого цветка, но явление миру его одухотворенного образа. Статуя Юпитера некогда олицетворяла власть, Венеры — любовь, Геракла — силу, Минервы — мудрость; теперь же, исходя из виденного, слышанного, ощущаемого, осязаемого, поэт стремится постичь их внутренний отклик, а затем от него подняться к идее. Если Эмиль Золя описал бы ночной Париж непосредственно (улицы, площади, памятники, газовые рожки, чернильную тьму и т. п.), то дал бы его художественное непосредственное видение, но вовсе не символистское. А символист представит ту же картину косвенно, сказав, например: «это совершенно непостижимая китайская грамота, загадочный шифр, ключ от которого потерян» [23, с. 114]. И эта далекая от описательности и фактологии фраза вместит в себя весь Париж с его светом, мраком и роскошью. Символ всегда облагораживается в идее путем заклинания, являясь результатом возгонки восприятий и ощущений: суггестией, а не свидетельством. Он далек каких бы то ни было фактов, деталей, случайностей: «он — наивысшее, наиболее духовное воплощение искусства» [23, с. 114–115].

В литературном манифесте символизма его автор, Мореас, видит специфику символической поэзии в создании особого, первозданно-всеохватного стиля, чуждого поучениям, риторике, ложной чувствительности и объективным описаниям. Символизм стремится облечь идею в чувственно постижимую форму, являющуюся при этом не самоцелью, но служащую ее выражением: «Картины природы, человеческие деяния, все феномены нашей жизни значимы для искусства символов не сами по себе, а лишь как осязаемые отражения перво-Идей, указующие на свое тайное средство с ними» [8, с. 430].

В.Б.: Я бы подчеркнул еще принципиальную невербализуемость содержания художественного символа у символистов. Об этом разбросано много суждений как у французских теоретиков символизма, так и у русских символистов. Тот же Брюсов, как бы трансформировавший французские идеи на русской почве, постоянно подчеркивает, что содержание художественного символа не передается словесной прозаической речью, вообще никак не передается, кроме как самим произведением искусства в процессе его восприятия реципиентом (читателем или зрителем). Это существенный вклад в эстетику и теорию искусства символистов. Они достаточно полно осознали, что символ в искусстве — это не религиозный и не какой-либо иной символ, но специфически художественный. Поэтому они требовали и от художника, и от читателя символистских произведений особой мудрости, особого духовного состояния, при котором открываются некие глубинные смыслы бытия. Художнику — в Универсуме, и мудрость его заключается в умении художественными средствами своего искусства выразить их в своем произведении. А читатель (зритель) должен обладать достаточным вкусом и особым духовным навыком, чтобы воспринять в произведении смыслы, не передаваемые никаким иным способом. Именно символисты пришли к пониманию, что реципиент ис-

куства должен быть хорошо подготовленной и эстетически чуткой личностью, которой следует приложить определенные духовные усилия, чтобы правильно воспринять глубокие смыслы искусства, прежде всего символистского. Русские символисты Блок, Белый нередко подчеркивали, что, конечно, во многих символистских произведениях есть поверхностный — реалистический или импрессионистский смысл, но сущность художественного символа не в нем, а в том смысле, который открывается чуткому реципиенту за ним, в его глубинах. И это может быть смысл универсальный, на который ориентировались символисты объективного направления, или сугубо интериорный, с которым работали приверженцы субъективного символизма. Кстати, снова о терминах. Проводят ли французские символисты различия между символом, аллегорией, художественным образом?

Н.М.: Соотношение *символа, образа и аллегории* — одна из сквозных тем эстетики французского символизма. Отказываясь от задачи копирования внешнего мира как внеэстетичной, французские символисты видят сущность искусства в выявлении соответствий психофизиологических феноменов их идеальным прообразам. Символ определяется как выражающий некое сугубо духовное явление образ, призванный пробудить эстетическую эмоцию, явить красоту (Рейно). Образ же предстает как символ целого, его творение, а не просто одна из частей. В каждом образе заключен символ — «видимый аналог невидимой реальности» [12, с. 179]. Символ проступает в образе, как королевский профиль на монете; «Он подобен ключу, чья конфигурация позволяет ему поворачиваться в замочной скважине, так как все зубчики и бороздки соответствует язычку замка. Именно он — движущая сила, приводящая все в действие» [12, с. 138–139].

При этом символ и образ отнюдь не отождествляются. Символ мыслится де Ренье как наиболее законченное воплощение идеи, венчающее целый ряд мысленных операций, который начинается с простого слова, проходит ступени образа и метафоры, включает в себя эмблему и аллерию. Он видит в символе высшее выражение поэзии, несущее в себе смысл неявно, скрыто, подобно тому, как дерево несет зародыш будущего плода. Поэтому в символике неизбежно есть некая темнота. Как бы ни старался поэт-символист сделать свое стихотворение доступным, его все равно нелегко понять, просто пробежав глазами. Ведь символ — это сравнение, отождествление абстрактного и конкретного, причем один из членов такого сравнения лишь подразумевается. Взаимосвязь их обозначена одним намеком, и ее нужно восстановить, дабы прикоснуться к невыразимой сути вещей.

Более энергично, чем по отношению к образу, проводится различие между символом и аллегорией. Водоразделом между ними служит интуитивный, бессознательный, сверхразумный характер первого и рационалистический — второй. В отличие от однозначности прочтения аллегории, символ наделен неисчерпаемым богатством смыслов, предопределяющим его художественную мощь. По этим признакам Метерлинк различает две разновидности символизма — умозрительно-преднамеренный и бессознательный. Первый тип сродни аллерию, так как возникает из сознательного желания придать художественную форму сухой абстракции; вся потенциальная энергия поэзии обернется против того, кто «придумывает» символ. Второй же приводит в действие сокровенную энергию вещей, их тайную и вечную гармонию, питая такие гениальные произведения как драмы Эсхила и Шекспира: «символ а priori возникает помимо воли поэта, а порой и вопреки ей: он присущ всем гениальным творениям человечества» [15].

В.Б.: Есть и еще одно ключевое для французского символизма понятие — *суггестия*. Мы уже не раз употребляли этот термин, но, может быть, имеет смысл остановиться на нем подробнее, тем более что латинское слово *suggestio* имеет два значения *внушение* и *намек*, во всех отношениях близкие менталитету символистов.

Н.М.: С приоритетом, который французские символисты отдают интуиции перед рассудком, связан их особый акцент на *бессознательном*, а не умозрительном характере символизации, на внушении, а не сообщении. Язык соответствий — *суггестия*, передающая не образ предмета (это задача выразительности), но его невыразимую суть в ощущениях, чувствах: «Назвать предмет, значит уничтожить три четверти наслаждения от стихотворения, доставляемого постепенным его разгадыванием; внушать — вот наше страстное желание» (Малларме) [15]. Суггестия — свидетельство сокровенного, неизъяснимого единства души и природы, его голос, отзвук невыразимого. «Поэт отныне захочет не столько говорить, сколько внушать. Читатель — не столько понимать, сколько разгадывать. Отныне поэзия... не вызывает, но внушает. Не поет, а околдовывает, заклинает. Можно сказать, что поэзия превращается из вокальной — в музыкальную» [20, с. 332]. Суггестии, полагает Морис, чужда как банальность традиционной словесности, так и холодная научная терминология. Так, она не станет называть цвет, но передаст ощущение от него.

В.Б.: Кстати, взаимопереплетения музыкальных и цветовых ощущений, их отношения со словом тоже немало занимали французских символистов. У них, как мне известно, много соображений по поводу *синестезии* и *синтеза искусств*.

Н.М.: Да, Вы совершенно правы. Р. Гиль, первым из символистов соединивший понятия символа и суггестивной «поэзии-музыки» как «единого произведения», отличающегося музыкальной инструментальной пластичностью, живописного поэтического слова, рассуждая в своей статье «Познание творчества» о цветовом слухе, или цвете звуков, подчеркивал, что музыкальный тембр не случайно определяется как «окраска звука». Он сравнивал гласные, составляющие «голос» языка, с различными музыкальными инструментами, обеспечивающими «словесную инструментальность». Гиль уподоблял поэтическое слово слову-мелодии; их совокупность слагается в язык-музыку. Поэт должен подбирать слова с определенной звуковой гаммой, дабы их непосредственный смысл дополнялся имманентной эмоциональной силой звука — звукового воплощения идей, порождающих свойственную им музыку и ритм. Символистский «язык-музыка» — органичное объединение фонетики со звуковой инструментальной мыслью как путь проникновения в изначальный целостный смысл сущего. Инструментарием поэзии-музыки выступали слова=ноты=тембры; цвета=тембры=гласные. Развивая линию соответствий и синестезии, Гиль исходил из слитности чувства и идеи на основе ритмического аудиовизуального синтеза, акцентируя его символический смысл:

- А — Орган — черный
- Е — Арфа — белый
- І — Скрипка — синий
- О — Ударные — красный
- U — Флейта — желтый

Двойная обработка поэтического слова в тиглях значения и звучания, завершающаяся изгнанием из поэзии всего случайного, увенчивается, согласно Малларме, превращением стиха в слово-заклинание, цельное новое слово. В своей рефлексии и саморефлексии по поводу поэтического творчества он отмечал большее родство поэзии с музыкой, чем с живописью — по крайней мере, той, что ограничивается воспроизведе-

дением форм внешнего мира. Он заострил мысль Вагнера о поэзии как продолжении музыки: поэзия, по его мнению — служанка музыки, той чистой абстракции, к которой и стремится поэзия в поисках абсолюта; достичь ее можно лишь посредством символа.

В.Б.: Мы обсудили многие особенности французского символизма, но не обошли ли самое главное в их эстетике и искусстве — *красоту*? Ведь и в символистской живописи, и в поэзии красота, притом утонченная красота, изысканная красота стоит на одном из первых мест. В русском символизме она была тесно связана с мифологемой Вечно-Женственного, и многие символисты вообще полагали, что в Красоте и Гармонии находит воплощение если не сам Бог, то его Премудрость София.

Н.М.: Мы оставили эту тему напоследок, как подытоживающую сказанное. *Красота* — важнейшая категория эстетики французского символизма как путь проникновения в изначальный целостный смысл сущего, ипостась целостности. Цель символического произведения — явить красоту: «Единственная цель стихотворения — Красота» [10, с. 431]. Истина, добро, человеческие переживания не чужды ему, но играют лишь вспомогательную роль. Единственное, к чему стремится стихотворение, — возбуждение эстетической эмоции, дабы приблизиться к искомому эстетическому идеалу красоты (Рейно).

Призвание искусства — напоминать людям о вечной идее красоты, рассеянной в преходящих явлениях несовершенной жизни. Для Мерриля красота наряду с добротелью и истиной — залог и условие совершенной жизни. Среди жизненных форм поэт должен избирать лишь те, которые соответствуют его идее красоты и могли бы стать ее символом: из форм несовершенной жизни он призван создать жизнь совершенную.

При этом поэт-символист лишь угадывает узор, предвечно существующий в лоне красоты. Красота для Сен-Поль-Ру — форма Бога: «В Истине ищу я внешний абрис Красоты, а суть ее взыскую у Бога, ибо перевозданной и целостной пребывает в Нем Идея Красоты...» [15].

А теперь позвольте задать вопрос Вам. Как известно, в конце XIX – начале XX вв. символистскими веяниями были охвачены все виды искусства: литература, музыка, театр, живопись, графика, скульптура, архитектура, балет, пикториальная фотография, нарождающийся кинематограф, декоративно-прикладное искусство. Тенденции эти прослеживались и в России. А «русские сезоны» в Париже стали точкой соприкосновения и отчасти переплетения отечественного и французского видения сути символизации в искусстве — хореографическом, музыкальном, живописном, декоративно-прикладном. Влияние эстетики французского символизма особенно ощутимо в творчестве Брюсова. А вот русские младосимволисты — Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Александр Блок, Эллис — вырабатывают собственную оригинальную концепцию символизма, отличную от французской модели. В чем ее суть?

В.Б.: Подробно я писал об этом в недавно вышедшей статье [6]. Здесь же могу сказать только кратко. Символизм в России унаследовал основные принципы западноевропейского символизма, но переставил отдельные акценты и внес в него ряд существенных корректив. Новаторский этап отечественного символизма приходится на первое десятилетие XX в. и действительно связан с именами «младосимволистов» А. Белого, В. Иванова, А. Блока, Эллиса (Л. Л. Кобылинского), которые внесли в теорию и практику символизма специфические черты. В качестве главных среди них можно назвать осознание софийного начала искусства и соборности художественного мышления, разделение символизма на реалистический и идеалистический, выведение символизма из сферы искусства в жизнь и разработку в связи с этим понятий мистери-

альности и теургии, как важнейших категорий эстетики русского символизма, апокалиптизм и эсхатологизм в качестве существенных творческих мотивов.

Символистов увлекли идеи Вл. Соловьева о Софии Премудрости Божией как некотором креативном посреднике между Богом и людьми. У них она слилась с гетевской идеей Вечно-Женственного и воплотилась в многочисленных поэтических образах раннего Блока («Стихи о Прекрасной Даме»), Бальмонта, отчасти раннего Брюсова, Белого («Кубок метелей», поэма «Первое свидание»). Образ Софии вообще присущ русскому сознанию. В Древней Руси было создано множество храмов и икон, посвященных Премудрости Божией, поэтому и символисты с особым энтузиазмом подхватили эстафету возвеличивания прекрасного женского божественного начала Универсума. Образ этот хорошо резонировал с идеальным женским началом лирической поэзии.

Русские символисты теснейшим образом связывали символ с мифом, понятым как сущностное выражение глубинных истин бытия. Особое внимание этой теме уделил Вяч. Иванов, хорошо чувствовавший принципы античного мифологического сознания. Он полагал, что мифы историчны. Когда одна мифологическая система устаревает, ей на смену приходит другая, адекватная сознанию нового поколения людей, но выражающая все те же извечные истины бытия, которые оплодотворяли и предшествующую мифологию. Символисты осознали, что именно эти изначальные истины и выражают символы искусства, вырастая из недр мифологии. Символ и миф, согласно Иванову, амбивалентны: один коренится в другом, усиливая его своей энергетикой. Поэтому символисты и ставили перед художником задачу проникнуть к глубинным основам мироздания, жизни, самого человека и воплотить их в символах своего искусства.

Отсюда творческий процесс представлялся Иванову состоящим из двух составляющих. Первую он обозначил как «восхождение», вторую как «нисхождение». На первом этапе художник духовно возносится в божественные сферы и постигает там невыговариваемые истины. На втором нисходит к своему творчеству и стремится художественными средствами воплотить полученное знание в создаваемом произведении. Именно поэтому Брюсов требовал от художника быть умным, мудрым, святым. Почти эти же требования он предъявлял и зрителям (читателям) символистских произведений. При этом художник облекает свое невыговариваемое знание в систему символов, которые только намекают на истину и этим открывают реципиенту путь к многозначному пониманию символистского произведения искусства.

К русским символистам восходит и идея разделения символизма на *идеалистический* и *реалистический*. В основе первого они видели исключительно коммуникативную функцию передачи знания о настроениях души художника реципиенту. К нему относили многих французских символистов, особенно солипсистского направления. Им, кстати, грешила и теория раннего Брюсова. Именно следование данному принципу и позволяло отождествлять символизм с импрессионизмом. Реалистический же символизм преследовал цель выражения в художественных символах тех самых извечных невыговариваемых истин, которые художник получает в процессе восхождения в потусторонние сферы. Понятно, что под реалистическим символизмом русские теоретики имели, вероятно, в виду ту ветвь символизма, который мы осмысливаем как объективный, неоплатонико-христианский символизм их французских предшественников. Иванов и Белый видели себя именно представителями реалистического символизма.

Этот символизм они отождествляли с новым мифотворчеством и стремлением к созданию мистерий — неких соборных театрализованно-сакрализованных действий, в которых искусство уже выходит за свои пределы и начинает переформировывать со-

знание участников мистерии и самую действительность. Здесь символизм приходит, согласно Иванову, к своей завершающей стадии — синтетической, когда мистическим способом преодолеваются границы земной жизни и участники мистерии прорываются к Вечности.

Вообще устремленность к Вечности волновала всех символистов, и русских, и французских. В ней они видели тот идеал, к которому устремлено их творчество. Символистское искусство должно приоткрывать этот идеал, а вот русские символисты стремились и к его реальному приближению путем своей деятельности. Многим из них было тесно в рамках искусства, и они осмысливали символизм как некую творческую систему будущего, которая должна выйти за пределы искусства и стать религиозно-эстетическим созиданием самой жизни. Для описания этой творческой функции символизма они применяли термин *теургия*. Смысл теургии они видели в преобразовании мира художником совместно с божественной энергией на основе эстетических принципов, прежде всего красоты.

Н.М.: Между прочим, и у французских символистов были идеи на этот счет. Еще Бодлер считал совершенствование художественной формы эстетическим соучастием, аналогичным божественному творению. Сходные идеи выдвигал Сен-Поль-Ру: «Поэт — продолжатель божественных деяний, поэзия — обновление стародавнего божественного промысла» [21]. В наиболее развитом виде их сформулировал католический поэт и мыслитель Поль Клодель. Символизм для Клоделя — это духовный путь, причастие. Идя своим собственным путем, он пришел к выводам, во многом близким основному пафосу русской теургической эстетики. Делегировав художнику свои права — участвовать в творении, Бог «дал в человеке образ своей творческой деятельности — образ внятный, проистекающий из неиссякаемых источников жизни, исполненный радостью жизни и ее упорядоченностью, торжественным бракосочетанием с первопричиной, надевшей на него обручальное кольцо» [13, с. 159]. Ответственность и привилегию художника Клодель видит в том, чтобы помогать творцу в сотворении все более гармоничного и духовного мира. Поэт — не только певец гармонии творения, но и помощник Бога, его посланник в мире, чья миссия продлить и усовершенствовать творение. Так что представление о двух основных ветвях символистской эстетики — объективно- и субъективно-идеалистической окраски — представляется возможным, по нашему мнению, обогатить третьим ее ответвлением — *неотомистским*.

Завершая наш разговор, я хотела бы спросить, в чем Вы видите актуальность постановки проблемы эстетики символизма сегодня, когда арт-практики XXI в. практически отказались от идеи символизации?

В.Б.: Думаю, что дело не только в символизации как главном принципе символизма, хотя и в ней тоже. Символисты открыли целый ряд принципов, которые актуальны и в современной эстетике. Это и символизация как принцип всего искусства, и понимание художественного символа как выразителя глубинных основ бытия, и осознание бессознательности художественного творчества в его сущностных основаниях, и выдвижение на первый план в искусстве вкуса, художественности, духовности искусства, о чем собственно и шел наш разговор. Эти принципы актуальны во все времена. И если многие современные арт-практики отказываются от этих принципов, они сами исключают себя из пространства подлинного искусства.

Кроме того, и, может быть, главное — символизм, как мы отмечали и в нашей беседе, возник во время внутреннего декаданса классической европейской культуры, с одной стороны, ярко выявляя его как негативно потенциальную материю для чего-то

принципиально нового. С другой стороны, стремился сам явить это новое, усматривая его в символическом выражении духовных начал Универсума, что было основательно забыто в Новое время. Сегодня, столетие спустя после символизма, мы находимся уже не в ситуации эстетского декаданса культуры, но в процессе глобального разрушения классической культуры, забвения ее фундаментальных принципов, уничтожения Культуры, основу которой и составляла вера в метафизические основы бытия. Эту веру символисты возродили в свое время с особой силой и с могучим пафосом творцов Нового, с упованием на создание новой культуры на духовно-эстетических началах. И сегодня атмосфера духовно-художественных исканий символистов представляется мне крайне актуальной. Погружаясь в нее, мы чувствуем там нечто подлинное, значимое для человека всех времен и народов, что и может вдохновлять современных духовно и художественно одаренных людей на поиски луча света в техногенно-темном царстве глобального потребительства и меркантилизма современной цивилизации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. 478 с.
- 2 *Белый А.* Начало века. М.: Худож. лит., 1990. 687 с.
- 3 *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: Худож. лит., 1962. Т. 5. 560 с.
- 4 *Бодлер Ш.* «Цветы Зла» и стихотворения в прозе в переводе Эллиса. Томск: Водолей, 1993. 400 с.
- 5 *Брюсов В.* Собр. соч. в 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6. 656 с.
- 6 *Бычков В. В.* Проблема творчества в эстетике русского символизма // Вестник славянских культур. 2018. № 2. С. 235–249.
- 7 *Гюисманс Ж. К.* У пристани // *Гюисманс Ж. К.* Собр. соч. в 3 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. Т. 2. 448 с.
- 8 *Мореас Ж.* Литературный манифест. Символизм (1886) // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / под ред. Г. Косикова / пер. с франц. М. Кожевниковой, Н. Мавлевич. М.: Изд-во МГУ, 1993. 512 с.
- 9 *Ницше Ф.* Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. 829 с.
- 10 *Рейно Э.* О символизме (1888) / пер. с франц. Г. Косикова // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / под ред. Г. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1993. 512 с.
- 11 *Baudelaire Ch.* Curiosités Esthétiques. P.: Michel Lévy frères, libraires éditeurs, 1868. 440 p.
- 12 *Claudé P.* Art poétique. P.: Mercure de France, 1904. 223 p.
- 13 *Claudé P.* Religion et poésie // *Réflexions sur la poésie.* P.: Gallimard, 1963. 185 p.
- 14 *Gide A.* Traité du Narcisse suivi de La Tentative Amoureuse. Lausanne: Mermod, 1946. 77 p.
- 15 *Huret J.* Enquête sur l'évolution littéraire. P.: Bibliothèque Charpentier, 1891. 451 p.
- 16 *Laforgue J.* Derniers vers. Simple agonie // *Laforgue J.* Poésies complètes. P.: Léon Vanier, 1894. 282 p.
- 17 *Mallarmé S.* Avant-dire au «Traité du Verbe» de René Ghil // *Mallarmé S.* Oeuvres complètes. P.: Gallimard, 1945. 1659 p.
- 18 *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Т. II. La Révolution poétique // *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. L'Aventure poétique. La Révolution poétique. L'Univers poétique. La Doctrine poétique. P.: Librairie Nizet, 1947. 703 p.

- 19 *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. T. III. L'Univers poétique // *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. L'Aventure poétique. La Révolution poétique. L'Univers poétique. La Doctrine poétique. P.: Librairie Nizet, 1947. 703 p.
- 20 *Régner H. de.* Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain // *Figures et caractères.* P.: Mercure de France, 1900. 361 p.
- 21 *Saint-Pol-Roux.* Les Reposoirs de la Procession. I. Liminaire. P.: Mercure de France, 1893. 230 p.
- 22 *Vanor G.* L'art symbolique. P.: Vanier, 1889. 48 p.
- 23 *Verhaeren E.* Impressions. 4 éd. P.: Mercure de France, 1928. 231 p.

© 2018. Victor V. Bychkov
Moscow, Russia

© 2018. Nadezhda B. Mankovskaya
Moscow, Russia

MODERN VIEW ON THE AESTHETICS OF SYMBOLISM

Abstract: The article deals with the ideas of Russian and French symbolists relevant for modern art and with their comparative analysis. Both generality and specificity of their concepts of beauty, symbol, artistic image, allegory, matchings, suggestion, art intuition, synesthesia, synthesis of arts are at the centre of authors attention. The paper explores philosophical and aesthetic sources of symbolism in Russia and France, its correlation with decadence and impressionism and highlights basic conceptual lines — neoplatonic-christian and solipsist in French symbolism, idealistic and realistic symbolism, theurgy — in Russian. The authors lay emphasis on metaphysical essence of art as basic for the aesthetics of symbolism at large. They conclude with the thesis statement that today, under conditions of destruction of classical culture, spiritual and creative search of symbolists may serve as one of the reference points in returning to its fundamentals.

Keywords: aesthetics, art, symbolism, symbol, artistic image, allegory, beauty, matchings, suggestion, synesthesia.

Information about authors:

Victor V. Bychkov — DSc in Philosophy, Professor, Chief Researcher, Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Goncharnaya St., 12–1, 119019 Moscow, Russia. E-mail: iph@iph.ras.ru

Nadezhda B. Mankovskaya — DSc in Philosophy, Professor, Chief Researcher, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Goncharnaya St., 12-1, 119019 Moscow, Russia. E-mail: iph@iph.ras.ru

Received: January 20, 2018

Date of publication: December 28, 2018

For citation: Bychkov V. V., Mankovskaya N. B. Modern view on the aesthetics of symbolism. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 50, pp. 246–265. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Bely A. *Kritika. Estetika. Teoriya simvolizma: v 2 t.* [Critics. Aesthetics. Theory of Symbolism: in 2 vols.]. Moscow, 1994. Vol. 1. 478 p. (In Russian)
- 2 Bely A. *Nachalo veka* [Turn of the century]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. 687 p. (In Russian)
- 3 Blok A. *Sobranie sochinenii: v 8 t.* [Complete Works: in 8 vols.] Moscow, Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1962. Vol. 5. 560 p. (In Russian)
- 4 Bodler Sh. *“Tsvety Zla” i stikhotvoreniya v proze v perevode Ellisa* [“Flowers of Evil” and poems in prose translated by Ellis]. Tomsk, Vodolei Publ., 1993. 400 p. (In Russian)
- 5 Bryusov V. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Complete Works: in 7 vols.] Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975. Vol. 6. 656 p. (In Russian)
- 6 Bychkov V. V. Problema tvorchestva v estetike russkogo simvolizma [The issue of creativity in Russian symbolist aesthetics]. *Vestnik slavyanskikh kultur*, 2018, no 2, pp. 235–249. (In Russian)
- 7 Gyuismans Zh. K. U pristani [Becalmed]. *Sobranie sochinenii: v 3 t.* [Complete Works: in 3 vols.]. Moscow, Knizhnyi Klub Knigovek Publ., 2010. Vol. 2. 448 p. (In Russian)
- 8 Moreas Zh. Literaturny manifest. Simvolizm (1886) [Literary Manifests. Symbolism]. *Poeziya frantsuzskogo simvolizma. Lotreamon. Pesni Maldorora* [The poetry of French symbolism. Lautréamont. Songs of Maldoror], ed. by G. Kosikova; translated from French M. Kozhevnikov, N. Mavlevich. Moscow, Izdatel'stvo MGU, 1993. 512 p. (In Russian)
- 9 Nitsche F. *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 vols.]. Moscow, Mysl' Publ., 1990. Vol. 2. 829 p. (In Russian)
- 10 Reyno E. O simvolizme (1888) [About Symbolism (1888)]. *Poeziya frantsuzskogo simvolizma. Lotreamon. Pesni Maldorora* [The poetry of French symbolism. Lautréamont. Songs of Maldoror], ed. by G. Kosikova; translated from French M. Kozhevnikov, N. Mavlevich. Moscow, Izdatel'stvo MGU, 1993. 512 p. (In Russian)
- 11 Baudelaire Ch. *Curiosités Esthétiques* [Aesthetic Curiosities]. Paris, Michel Lévy frères, libraires éditeurs Publ., 1868. 440 p. (In French)
- 12 Claudel P. *Art poétique* [Poetic Art]. Paris, Mercure of France Publ., 1904. 223 p. (In French)
- 13 Claudel P. Religion et poésie [Religion and poetry]. *Réflexions sur la poésie* [Reflections on the poetry]. Paris, Gallimard Publ., 1963. 185 p. (In French)
- 14 Gide A. *Traité du Narcisse suivi de La Tentative Amoureuse* [Treaty of Narcissus and Love Tentative]. Lausanne, Mermod, 1946. 77 p. (In French)
- 15 Huret J. *Enquête sur l'évolution littéraire* [Survey on the literary evolution]. Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891. 451 p. (In French)
- 16 Laforgue J. Derniers vers. Simple agonie [Last verses. Simple agony]. Laforgue J. *Poésies complètes*. Paris, Léon Vanier, 1894. 282 p. (In French)
- 17 Mallarmé S. Avant-dire au “Traité du Verbe” de René Ghil [Foreword to the “Treaty of the Word” by René Ghil]. Mallarmé S. *Oeuvres complètes* [Complete Works]. Paris, Gallimard, 1945. 1659 p. (In French)
- 18 Michaud G. Message poétique du symbolisme [Poetic Message of symbolism]. Vol. II. La Révolution poétique [The poetic revolution]. Michaud G. *Message poétique du symbolisme. L'Aventure poétique. La Révolution poétique. L'Univers poétique. La Doctrine poétique*. Paris, Librairie Nizet, 1947. 703 p. (In French)

- 19 Michaud G. Message poétique du symbolisme [Poetic Message of symbolism]. Paris, 1947. Vol. III. L'Univers poétique [Poetic universe]. Michaud G. *Message poétique du symbolisme. L'Aventure poétique. La Révolution poétique. L'Univers poétique. La Doctrine poétique*. Paris, Librairie Nizet, 1947. 703 p. (In French)
- 20 Régner H. de. Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain [Poets of today and poetry of tomorrow]. *Figures et caractères* [Figures and characters]. Paris, Mercure de France, 1900. 361 p. (In French)
- 21 Saint-Pol-Roux. *Les Reposeurs de la Procession. I. Liminaire* [The recess of the Procession. I. Introduction]. Paris, Mercure de France, 1893. 230 p. (In French)
- 22 Vanor G. *L'art symbolique* [Symbolic art]. Paris, Vanier. 1889. 48 p. (In French)
- 23 Verhaeren E. *Impressions* [Impressions]. 4 éd. Paris, Mercure de France, 1928. 231 p. (In French)