



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

© 2019 г. В. В. Бычков  
г. Москва, Россия

## СИМВОЛИСТСКАЯ ЭСТЕТИКА ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

**Аннотация:** Статья посвящена анализу эстетических идей и принципов одного из старших символистов Валерия Брюсова. В ней показано, как на протяжении всего творческого пути русского поэта, осознававшего себя всегда символизмом, складывались его теоретические суждения и представления о символизме от отождествления его с декадентством и импрессионизмом до выявления его собственных характеристик. Среди них на первый план Брюсов выдвигал понимание искусства как выразителя во внешних формах невыражаемых иным способом «поэтических идей», личностного понимания художником метафизической сущности предметов и явлений видимого мира, проникновение в глубины своего духовного мира, выражение в чувственном сверхчувственного. Для этого он предлагал использовать принципы намека, недосказанности, условности, поэтического «опьянения», а в каждом используемом слове усматривать сокрытый миф. Брюсов призывал художника быть философом, мудрецом, святым, отшельником, а к сущности произведения искусства относил его принципиальную многосмысленность и иррациональность.

**Ключевые слова:** Брюсов, эстетика, поэтика, символ, образ, поэтическая идея, искусство, импрессионизм, декадентство, эстетическое наслаждение.

**Информация об авторе:** 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

**Дата поступления статьи:** 11.11.2018

**Дата публикации:** 28.06.2019

**Для цитирования:** Бычков В. В. Символическая эстетика Валерия Брюсова // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 20–36.

Русский символизм — многоликое и многоуровневое явление. Его наиболее яркий период приходится на последнее десятилетие XIX в. (старшие символисты) и первое десятилетие XX в. (младосимволисты). Возник он, как известно, под сильным влиянием франкоязычного символизма, который в 1890-е гг. переживал свой расцвет (см.: [9; 10; 12]). Первыми его приверженцами в России стали В. Брюсов, Н. Минский, Д. Мережковский, Ф. Сологуб. Да и многие другие поэты (особенно) и писатели того времени в той или иной степени находились под влиянием символистских идей или практики западноевропейских символистов. Их читали, переводили на русский, нередко подражали им как в своем творчестве, так и в теоретических суждениях. Более самобытными, менее зависимыми от западных символистов были так называемые

«младосимволисты»), активно заявившие о себе в первое десятилетие XX в.: А. Белый, Вяч. Иванов, А. Блок, Эллис, создавшие теорию типично русского теургического символизма [4]. Однако без теоретической подготовки старших предшественников их теории вряд ли могли бы состояться (подробнее см.: [7; 8; 14]).

Поэтому разговор об эстетике русского символизма логичнее начинать со старших символистов, которые не писали больших трактатов о символизме, но имплицитно подготовили хороший фундамент для эстетики младосимволистов. Наиболее последовательно в этом плане эстетическое сознание Валерия Брюсова, который фактически на протяжении всего своего творчества причислял себя к символистам и мыслил как символист [13]. Эллис в 1910 г. вообще считал, что специфически «русский символизм» с его характерными особенностями начался с Брюсова в 1900 г. [15, с. 113, 131] и всю большую главу «Валерий Брюсов» в своей книге «Русские символисты» посвятил глубокому анализу символистской поэтики Брюсова. Между тем у Брюсова нет специальных трактатов по символизму, но вся его художественная критика во многом пронизана символистскими идеями и интуициями. При внимательном чтении перед нами раскрывается имплицитная эстетика первой волны, или фазы, собственно русского символизма. Можно указать и на несколько программных статей Брюсова, на которые ориентировались его современники-символисты. Это «О искусстве» (1899), «Ненужная правда» (1902), «Ключи тайн» (1904), «Священная жертва» (1905). Однако и в них, как и в большинстве других бесчисленных статей, опубликованных, например, в символистском журнале «Весь», Брюсов чаще говорит о принципах искусства вообще, чем о собственно символизме; но говорит как символист, прописывает, особенно в первое десятилетие XX в., художественное credo символистов.

Для первой волны русского символизма (так называемых «старших символистов»), как и для французских предшественников, характерно понимание символизма исключительно как художественного принципа искусства и особого направления («школы») в искусстве. В то время как младосимволисты стремились вывести символизм далеко за пределы искусства, Брюсов в ответ на их религиозные и теургические чаяния твердо заявлял: «...“символизм” *хотел быть* и всегда *был только искусством*» [3, с. 178]. И его понимание искусства, особенно сформировавшееся в дореволюционный период, в какой-то мере показывает особенности русского символизма, когда он еще не очень отделял себя от импрессионизма и хорошо ощущал свое родство с романтизмом.

Уже в ранней статье «О искусстве» Брюсов утверждает, что наслаждение и красота не цели искусства. Оно призвано сохранить и передать те мгновенные впечатления и настроения, которые владели душой художника в момент создания произведения. «Художник пересказывает свои настроения; его постоянная цель раскрыть другим свою душу» [3, с. 45]. «Искусство воплощает настроения; в настроении проявляет свою жизнь душа» [3, с. 46]. Поэтому цель художественного творчества, убежден ранний Брюсов, выразить как можно полнее переживания художника в момент создания произведения. Именно поэтому в то время в России нередко ставят знак равенства между символизмом и импрессионизмом.

Художник, согласно Брюсову, — существо духовное и одинокое. Мир, вслед за Шопенгауэром считает он, является лишь представлением человека. Ему даны только его мысли, его ощущения, его желания. Из этого одиночества душа художника рвется к общению. В единстве с другой душой для нее блаженство. Искусство начинается с постижения художником своих собственных «чувствований» и стремления передать

их другим. «Художник в творчестве озаряет свою собственную душу, — в этом наслаждение творчеством. Знакомясь с художественным произведением, мы узнаем душу художника, — в этом наслаждение искусством, эстетическое наслаждение» [3, с. 62]. Высоко оценивая эстетическое наслаждение в искусстве, Брюсов видит в нем не цель искусства, а свидетельство того, что творческий акт состоялся и на уровне художника, и на уровне зрителя (читателя). Он отличает эстетическое наслаждение от обычного удовольствия, усматривая в нем наслаждение от общения с душой художника, от общения к «иной, просветленной жизни». Чувства, на уровне которых идет общение в искусстве, не всегда радостные, но часто бывают и тяжелые, и горестные, когда читатели или зрители плачут над произведением. «Но над этими ощущениями господствует что-то сладостное, чувство удовлетворения, счастье единения» [3, с. 47]. Во всем этом ранний Брюсов и усматривает эстетическое наслаждение. В передаче «душевных переживаний», «тайн человеческого духа» видит он и связь искусства с жизнью [3, с. 111]. При этом он убежден, что в полной мере «наслаждаются искусством только художники» [3, с. 48], ибо только они обладают «полной свободой художественного творчества» [15, с. 132].

Ранний Брюсов полагал, что целью искусства является передача мгновенного настроения души художника, его впечатления от воспринятого предмета или явления, т.е. практически импрессионистский принцип. Между тем в этот же период он создавал типично символистские стихи, которые Блок считал декадентскими.

Вот яркий пример 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.  
(и т. д. — В. Б.)

Уже в ранних статьях Брюсов размышляет о предмете искусства, содержании и форме художественного произведения. Предметом искусства в этот период он считает душу художника, «его чувство, его воззрение». И в этом видит *содержание* произведения; к *форме* относит фабулу, формально выражаемую идею произведения, а образы, краски, звуки осмысливает как *материал* искусства [3, с. 62]. Эти три элемента произведения будут основополагающими в его художественной критике. При этом русский поэт убежден, что связь между элементами художественного произведения случайна. Для выражения одного и того же содержания могут быть использованы разные формы и различный материал, которые всегда остаются несоизмеримыми с содержанием. Душу художника полностью не может выразить никакая форма. Брюсов напоминает крылатую фразу Тютчева «Мысль изреченная есть ложь» и делает на этой основе заключение о многозначности любого художественного образа: «Потому-то образы художника и таят в себе многообразное значение, потому-то за каждым из них при внимательном всматривании и открываются бесконечные дали» [3, с. 64]. Все средства

искусства находятся в мире явлений, в то время как «предмет искусства всегда в мире сущностей». Отсюда роковое противоречие между средствами выражения и содержанием искусства. Поэтому задача художника в стремлении к смягчению этого противоречия путем одухотворения искусства.

Брюсов считает ошибочным мнение, что изображение внешнего мира, природы, фрагментов жизненных ситуаций является целью искусства (см.: [5]). Все это лишь средства для того, чтобы «запечатлеть свои собственные чувствования» [3, с. 64]. В более поздний период он углубляет свои представления о форме и содержании в искусстве, особенно в поэзии («в лирике»), которую считает квинтэссенцией искусства вообще. И «то, что обычно называется формой в поэзии, есть, в сущности, ее “содержание”, а то, что называют содержанием (сюжет, мысли, образы), — только “форма”» [3, с. 381]. Этим Брюсов пытается показать свою убежденность в том, что содержание произведения выявляется только в процессе творчества и не поддается словесному прозаическому описанию.

Через пару лет после написания брошюры («книги», как называет ее сам автор) «О искусстве» Брюсов, подтверждая свою приверженность духу этой брошюры, открещивается от ее главной мысли о том, что смысл творчества заключается в коммуникации. «Цель творчества не общение, — утверждает он теперь, — а только самоудовлетворение и самопостижение». Более того, и «слово первоначально создавалось не для общения между людьми, а для уяснения себе своей мысли». Поэт творит, чтобы самому себе «уяснить свои думы и волнения», сделать их осознанно определенными [3, с. 60], ибо любые настроения поэта ценны. В содержательном плане не может быть достойных или недостойных произведений, если они действительно относятся к искусству. Отличаются друг от друга они только формой. В солипсистско-импрессионистском духе Брюсов утверждает: «Нет низменных чувствований и ложных. Что во мне есть, то истинно. Не человек мера вещей, а мгновение. Истинно то, что признаю я, признаю теперь, сегодня, в это мгновение» [3, с. 61].

И искусство, согласно раннему Брюсову, начинается, когда художник стремится уяснить для себя самого свои «тайные, смутные чувствования». Без этого самопостижения нет подлинного искусства. А так как квинтэссенцией искусства он считал поэзию, то многое из того, что написано им о сущности поэзии относится к сущности искусства вообще. В частности, он неоднократно подчеркивает исповедальный характер искусства. «Стихи всегда исповедь. Поэт творит прежде всего затем, чтобы самому себе уяснить свои думы и волнения» [3, с. 218]. При этом он далеко не всегда сам осознает эту цель своего творчества. В немногих словах стиха содержатся «иногда бессознательно для поэта» сокровенные тайники его души [3, с. 218]. В этом Брюсов видит главную цель искусства и его ценность.

Между тем, начало 1900-х гг. — период теоретических и отнюдь не непротиворечивых исканий Брюсова. Уже через год после этих солипсистских утверждений с позиции художника он встает на позицию зрителя (в данном случае речь идет о спектаклях Московского художественного театра) и с нее видит, что чувствования художника далеко не всегда абсолютно ценны. «Если эти чувствования достойны внимания, — произведение прекрасно; если они ничтожны, — ничтожно и произведение» [3, с. 64–65]. Поэтому художник должен быть мудрецом, святым, великим человеком — главное требование, предъявляемое Брюсовым художнику. И оно во многом лежит в основе его художественной критики. По достоинству оценивая, например, поэтический дар Игоря Северянина, он упрекает его в отсутствии мудрости, духовной культуры,

вкуса. Брюсов убежден, что «только культура ума делает возможным культуру духа» [3, с. 454], а вкус может соперничать с гениальностью. «Безошибочный вкус может заменить гениальность. Но никакая гениальность не вознаградит отсутствие вкуса. Ошибка против вкуса, безвкусице обезобразят самое вдохновенное художественное создание» [3, с. 451].

Вдохновение имеет отношение к содержанию произведения, а вот вкус проявляется в организации адекватной формы, т. е. художественных средств выражения. Поэтому Брюсов в разговорах о поэзии уделяет много внимания слову, словесной и звуковой организации поэтического образа. Только с помощью сочетания слов и звуков выражается «поэтическая идея», которая и является подлинным содержанием поэтического произведения, не передаваемым обычной прозаической речью. Таким же образом в живописи «истинное ее содержание, определяющее ее художественную ценность, составляет сочетание форм, красок, линий». Сюжет картины лишь иногда помогает воспринять чисто художественные качества живописного произведения [3, с. 380]. При этом Брюсов уже в 1899 г. мечтал о возникновении абстрактного визуального искусства, подобного музыкальному, которое будет строиться на «переменных сочетаниях черт и красок и огней». Подобное искусство, как известно, появилось лишь десятилетие спустя.

В театре, согласно Брюсову, главным художником, творцом является актер. К нему русский поэт и теоретик искусства предъявляет те же требования, что и к поэту. Именно он должен иметь, что сказать зрителям. Никакие достоинства пьесы не спасут спектакль, если актер не сумеет донести до зрителя своего понимания пьесы. «Художественное, эстетическое наслаждение в театре получаем мы от исполнителей, а не от пьесы. Автор — слуга актеров» [3, с. 67]. Интересно, что о роли режиссера Брюсов вроде бы ничего не знает. Однако это в данном случае не столь важно. Существенно, что в любом виде искусства он усматривает его сущность, которую мы сегодня называем художественностью, т. е. способность воплотить невербализуемое содержание произведения исключительно художественными средствами данного вида искусства. Именно эта задача стояла и перед европейскими представителями «нового искусства», которых Брюсов именует то декадентами (без негативного оттенка), то символистами, то импрессионистами. Эту мысль пытается он выразить и когда утверждает: «Собственно, “искусство” и “лирика” понятия тождественные. Все искусство стремится стать лирикой» [3, с. 65; см. также: 1, с. 131–132]. Ибо сущность лирики не может быть выражена никак иначе, кроме как ею самой. Именно поэтому подлинное искусство полисемантически на рациональном уровне: «Каждое художественное произведение допускает бесконечное число пониманий, притом истинных, не противоречащих замыслу автора, хотя часто им самим не подозреваемых» [3, с. 66].

Крайне важное эстетическое заключение, составляющее фактически *credo* именно символистской эстетики. Все предшествующие эстетические концепции, да и сам Брюсов время от времени присоединяется к ним, требовали от воспринимающего субъекта однозначного понимания произведения искусства, близкого к его пониманию автором. Русский же символист, хорошо осознав художественную сущность искусства, явно не без опоры на французских коллег по цеху, утверждает принципиальную многозначность подлинного произведения искусства.

На этом основании он в искусстве самых разных времен и народов усматривает некую общность, если к ним подходить именно с эстетической позиции, учитывающей не только замыслы художника, но и «впечатления зрителей и читателей». Именно тогда

можно почувствовать нечто общее между египетскими пирамидами и стихами Китса. Ибо в конечном счете, со ссылкой на «английскую эстетику», утверждает Брюсов, подлинное искусство существует в духовной сфере человека. «Отождествить» пирамиды и стихи Китса «можно лишь в человеческом духе. Искусство существует только в человеке, и нигде более» [3, с. 87]. В подтверждение этой мысли он приводит цитату из некоего Брауна [Возможно, речь идет о малоизвестном шотландском философе Томасе Брауне (Thomas Brown, 1778–1820)]: «Красота не есть что-либо существующее в предметах, независимо от наблюдающего их духа и потому нечто стойкое, как самые предметы. Красота — это волнения нашего духа и подобно другим волнениям изменяется при разных обстоятельствах» [3, с. 87]. Мысль для современной эстетики понятная, хотя и выражаемая сегодня несколько по иному, но далеко не общепринятая в духовной культуре начала XX в.

Будучи сам тонким поэтом, Брюсов, как и его французские коллеги-символисты, очень высоко ценит искусство. Он убежден, что «все на земле преходяще, кроме созданий искусства» [15, с. 144], и поэтому предъявляет высокие требования и к художникам, особенно к поэтам. Дерзающий быть художником, убежден он, «должен найти себя, стать самим собой», очистить себя от всего наносного, сбросить всякие личины и маски. Ему надо узреть свет своей души. «Пусть художник готовится к подвигу жизни, как пророк. Пусть станет он раньше мудрым». Пусть проведет годы в молчании, прежде чем «вынести людям свои скрижали» [3, с. 45]. Только в этом случае он будет достоин называться художником и сможет создать «истинное искусство», главный признак которого — своеобразие [3, с. 46].

В более поздний период Брюсов и в поэзии четко пропевает высокую миссию художника на примере своего понимания подвига поэта. В стихотворении «Поэту» (1907) он требует от своих собратьев во все моменты (радостные, сладостные, трагические) жизни ощущать себя именно поэтами и помнить, что их удел всегда — терновый венец.

Ты должен быть гордым, как знамя;  
Ты должен быть острым, как меч;  
Как Данту, подземное пламя  
Должно тебе щеки обжечь.  
<...>

В снах утра и в бездне вечерней  
Лови, что шепнет тебе Рок,  
И помни: от века из терний  
Поэта заветный венок.

А в стихотворении «Одному из братьев» (1905) Брюсов выявляет один из главных смыслов поэтического творчества символиста (в данном случае на своем собственном примере) — разрушить стены темницы, в которой заключен дух человеческий.

Но, узник, ты схватил секиру,  
Ты рубишь твердый камень стен,  
А я, таясь, готовлю миру  
Яд, где огонь запечатлен.

Он входит в кровь, он входит в душу,  
Преображает явь и сон...

Так! я незримо стены рушу,  
В которых дух наш заточен.

Искусство — величайшая тайна для человеческого разума, убежден Брюсов. Ответить на вопрос: *Что такое искусство?* — помогает только «интуиция, вдохновенное угадывание», которым пользовались философы для проникновения в тайны бытия. А она показывает, что искусство — «величайшая сила, которой владеет человечество» [3, с. 93]. И сила эта заключается, в частности, в познании мира «вне рассудочных форм, вне мышления по причинности»; в том, что искусство являет себя только там, «где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю “стихий чуждой запредельной”» [3, с. 92]. Именно в этом случае искусство становится откровением, а его произведения приоткрывают «двери в Вечность» [3, с. 91].

Конечно, многие из этих идей не являются новыми в эстетике, на что Брюсов в данном случае и не претендует, регулярно ссылаясь на немецких, французских или английских философов и писателей. Для нас существенно, что в целом его эстетическая позиция созвучна символистской эстетике, с которой и солидаризируется Брюсов, постоянно манифестируя свою принадлежность к символизму. При этом он различает два смысла самого термина «символизм». В одном смысле символизм, наряду с классицизмом, романтизмом, реализмом — это один из творческих принципов, изначально присущих всей литературе. Его отмечают и у древних трагиков, и у Данте, и у Гете [3, с. 466]. И в этом смысле «поэзия, вообще искусство — от века символичны». Символисты только осознали «этот извечный принцип всякой поэзии, всякого искусства» [3, с. 419].

В другом смысле символизм — это школа, направление в искусстве, которое пришло на смену реализму, тоже как соответствующей литературной школе. В период своего расцвета в России до 1910 г. символизм был высшей точкой, которой достигла, по крайней мере, отечественная поэзия. Более того, именно через символизм, убежден Брюсов, «лежат все пути вперед» в искусстве [3, с. 121]. И он время от времени обращается в своих статьях к символизму как художественной школе, к которой принадлежали известные поэты его времени и он сам. Эллис, в частности, считал его наиболее последовательным символистом: «Справедливость требует сказать, что наибольшей цельности, определенности и последовательности в осуществлении строго художественных принципов символизма удалось достигнуть В. Брюсову» [15, с. 140].

Начала символизма, или «декадентства» (кавычки Брюсова, означающие, вероятно, общепринятость подобного именованья символизма в его время, хотя сам он не склонен так его всерьез называть), Брюсов возводит к 1873–1874 гг. к книгам «Лето в аду» (2-е издание) Артюра Рембо и «Романсы без слов» Поля Верлена. Предшественниками символистов считает Эдгара По, Шарля Бодлера, прерафаэлитов. Время расцвета европейского символизма относит к 1880-м – началу 1890-х гг. Происхождение русского символизма он связывает с именами Николая Минского и Дмитрия Мережковского, которые сознательно стремились в 1890-е гг. укоренить на русской почве темы и принципы «новой поэзии». К ним активно присоединились Федор Сологуб, Зинаида Гиппиус, Константин Бальмонт и сам Брюсов [3, с. 238]. В данном случае Брюсов уменьшает свою роль в становлении символизма в России. Он сам был одним из его активных пропагандистов и создателей. Уже Эллис вполне убедительно показал, что все основные сборники стихов Брюсова от 1900 по 1910 гг. по сути своей символистские сборники. Все стихи в них образуют некий поэтический храм. «А оттуда, из глубины

храма, доносятся до нас и славословия Смерти, и дифирамбы в честь Эроса, и гимны беспредельной радости бытия, и восторженный пафос уничтожения, и тихая музыка вечерних молитв, и иступленные крики сладострастия, и отрывки чудовищных оргий, и заклинания строгого и целомудренного ритуала!» [15, с. 133–135]. И этот храм, конечно, цитадель символизма с ее основными обитателями: «Страстью, Отчаянием, Безумием, культом вечной Красоты, жаждой противоречий, Борьбой, и, наконец, Смертью» [15, с. 154].

К осмыслению эстетики символизма Брюсов обращался на протяжении всей своей жизни. Уже в одном из ранних своих произведений — «Ответе» некой «очаровательной незнакомке» (1894) — он пытается сформулировать свое понимание символизма, а затем во многих статьях будет уточнять и развивать его. Прежде всего, он стремится отделить от символизма «чуждые элементы, присоединившиеся к нему во Франции». Среди них он называет мистицизм (хотя, как мы увидим, в более поздний период у него именно Мистик дает самое точное определение поэтического символа), стремление радикально реформировать стихосложение путем введения старинных слов и размеров, «полуспиритические теории» Сара Пеладана (о его эстетике см.: [11]). Все это Брюсов считает случайными примесями к символизму.

Все символистские произведения он разделяет в этой статье на три вида, отмечая, что каждый из них содержит множество подвидов. «1. Произведения, дающие целую картину, в которой, однако, чувствуется что-то недорисованное, недосказанное; точно не обозначено несколько существенных признаков. Таковы, например, сонеты Малларме. 2. Произведения, которым придана форма целого рассказа или даже драмы, но в которых отдельные сцены имеют значение не столько для развития действия, сколько для известного впечатления на читателя или зрителя. 3. Произведения, которые представляются Вам бессвязным набором образов и с которыми Вы познакомились, вероятно, по стихотворению Метерлинка “Теплицы среди леса”» [3, с. 29].

Далее он отказывает в принадлежности к символизму тем произведениям, которые отличаются только странностью и смелостью тропов и фигур, или одной новизной сюжета, или подчеркнутой мелодичностью. Все это есть и у символистов, но не является их самоцелью, а служит исключительно возбуждению определенного настроения у читателя, направленного на улавливание глубинного смысла образа. Для всех трех типов символистского произведения, перечисленных Брюсовым, характерно то, что иногда применительно к символизму называют «поэзией намеков», потому что, развивая эту характеристику символизма Брюсов, символистский поэт создает ряд образов, еще не складывающихся в целостную картину, то как бы тяготеющих к ней, то расходящихся по разным сценам и диалогам, то просто следующих один за другим. «Связь, даваемая этим образам, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя» [3, с. 30]. Символизм ориентирован на воображение умного читателя или зрителя — это одна из его существенных черт.

На вопрос оппонентки: зачем говорить намеками, если можно сказать прямо? — ранний Брюсов не дает прямого ответа, но, как подлинный символист, стремится подвести к нему читателя. Искусство облекает мысли в образы, напоминает он известную аксиому, но всякая мысль имеет свое развитие от зачаточного неопределенного состояния до полной выраженности. Литературные школы, убежден он, отличаются тем, что воплощают мысль на ее различных стадиях развития. Новоромантическая школа воплощает мысль в ее законченном виде, а вот символисты обращаются к ее первым про-



блескам, зачатку. Из этого следует, что читатель такой поэзии должен обладать «чуткой душой и вообще тонко развитой организацией» и богатым воображением [3, с. 31]. Символистский образ, неоднократно повторяет Брюсов один из базовых принципов символизма, равен мечте, а у мечты нет предела, как, соответственно, и у символистского образа.

Разве есть предел мечтателям?  
Разве цель нам суждена?  
Назовем того предателем,  
Кто нам скажет — здесь она.  
...  
Жизнь не в счастье, жизнь в искании,  
Цель не здесь — вдали всегда.  
Славьте, славьте неустаннее  
Подвиг мысли и труда!  
(Братьям соблазненным, 1899)

В более поздний период Брюсов уточнит и углубит этот «ответ», делая акцент именно на многозначности восприятия поэтического образа, которая зависит от умного читателя, иницируемого намеками, мечтательной неопределенностью, недосказанностями произведения искусства. Именно они позволяют субъекту восприятия пойти в своем понимании произведения глубже представленных в нем образов, к той «поэтической идее», которая не выражается словами, но существует только в душе чуткого читателя в момент восприятия им символического произведения.

Интересно, что в 1900-е гг. Брюсов употребляет для обозначения новой школы в русской литературе почти как синонимы термины *символизм*, «*декадентство*» (в кавычках), «*новая поэзия*» (в кавычках), *импрессионизм*. Хотя в каких-то нюансах он вроде бы и различает их, но не дает тем не менее четких характеристик. В литературоведческом диалоге «Карл V» русский символист вкладывает в уста одного из диспутантов следующую сентенцию: «Я считаю, что символизм неразрывно связан с тем, что в литературе называется декадентством и импрессионизмом. Символизм, импрессионизм и декадентство — это, так сказать, психологическая лирика. Эти три течения то идут параллельно, то расходятся, то сливаются в один поток. Верлен и Бальмонт — бесспорно импрессионисты, художники, передающие намеками свои субъективные переживания, — и потому они «символисты», хотя бы сами отрицали это» [3, с. 122]. От него требуют все-таки дать определение символизма, на что он отвечает: «Извольте. Символическая поэзия, а вместе с тем импрессионистическая и декадентская, — это такая, в которой сливаются два содержания, сливаются органически, не насильственно: внешнее и внутреннее. За красотой внешних картин и образов, даваемых поэтом, таится более глубокий смысл, смысл философский, метафизический» [3, с. 122]. Определение, действительно относящееся к символизму, но диспутант (а это позиция и самого Брюсова) переносит ее и на декадентство и импрессионизм, что, пожалуй, не совсем точно. Однако во времена раннего Брюсова еще не существовало четких дефиниций этих понятий, хотя французские символисты уже отмежевывались и от декадентов, и от импрессионистов. Русский же теоретик символизма в лице другого участника дискуссии утверждает, что одно произведение может иметь и импрессионистский (внешний) смысл, и символический — более глубокий: «Символическая поэзия именно тако-

ва, что в ней можно наслаждаться и непосредственными впечатлениями. Но кто умеет, тот читает между строк, и ему открывается затаенное там!» [3, с. 125]. Эту же мысль Брюсов продолжает, анализируя ранее творчество Бальмонта, который так умеет запечатлеть мгновенье, внешний облик вещей, что за ними будет угадываться «их вечно прекрасная сущность» [3, с. 251]. «Надо не только пассивно отдаваться мгновеньям, но и уметь вскрывать тайную красоту вещей и явлений» [3, с. 252]. Ранний Бальмонт умел это, убежден Брюсов.

Еще один диспутант в означенном диалоге дает достаточно четкое определение поэтического символа, которым пользовались символисты того времени. Он убеждает своих коллег не искать никакой рационально выраженной мысли в нем. «В символах не скрывается никаких мыслей. Смысл символа нельзя передать в форме какой-либо рассудочной истины: этот смысл может быть воплощен лишь в форме своего символа, ни в какой иной. Символика вне той области, где господствуют рассуждения и доказательства; она действует не на наш ум, она дает непосредственно очевидное для души; она там, где начинается мудрость» [3, с. 125–126]. Нужно отметить, что это практически сущностное определение художественного символа, с которым полностью согласна современная эстетика, Брюсов вкладывает в уста Мистика, тем самым как бы отстраняясь от него, ибо диалог в общем-то посвящен не символизму, а реализму. Хотя из контекста многих рассуждений Брюсова об искусстве и символизме, в чем мы отчасти уже могли убедиться, он придерживается именно такого понимания и символа, и сущности искусства в целом.

Однако для того времени, когда в русском искусстве повсеместно господствовал реализм, в эстетике — требование конкретной «тенденции» от искусства, а к поискам новых форм символистами еще в конце 1890-х гг., как констатирует Брюсов, «отнеслись как к преступлению» [3, с. 291], — для этого времени утверждение иррациональности содержания художественного символа, а по существу и художественного образа тоже могло быть воспринято как преступление. Тем не менее Брюсов стоял именно на этой позиции в своей эстетике. Подтверждения этому мы находим и в лирике поэта.

Радость последняя — радость предчувствий,  
Знать, что за смертью есть мир бытия.  
Сны совершенства! в мечтах и в искусстве,  
Вас, — поклоняясь, — приветствую я.

(Отрады)

Этот мир двояко бесконечен,  
В тайнах духа — образ мой исчез;  
Но такой же тайной разум встречен,  
Лишь взгляну я в тишину небес.  
(«Каждый миг есть чудо и безумье...»)

И подобными символистскими строфами пронизаны все сборники Брюсова.

Поэтому он четко разграничивал два художественных принципа в поэзии: реалистический и символический, правда не называя их своими именами. Из контекста его статей понятно, что это разграничение он переносил и на искусство в целом. В статье «Владимир Соловьев» он подробно описывает «два рода поэзии». Одна изображает то, что имеет визуальную картинку, которую можно постичь умом, а выражаемые в ней чувства «доступны ясному сознанию. Ее сила в передаче зримого, внешнего, в яркости

описаний и точности определений» [3, с. 218]. Поэт как бы ставит перед внутренним взором читателя ту же картину или изображение события, которые видит сам. Такую поэзию создавали Пушкин, Майков, граф А. Толстой.

«Поэзия другого рода беспрестанно порывается от зримого и внешнего к сверхчувственному. Ее влекут темные загадочные глубины человеческого духа, те смутные ощущения, которые переживаются где-то за пределами сознания. Область ее — чистая лирика». Поэт здесь отдается во власть наития, ибо «жаждет выразить несказанное» [3, с. 129]. К этой поэзии Брюсов относит Тютчева, Фета, Вл. Соловьева. В других местах он прямо называет этих поэтов то предтечами символизма, то символистами. Да и из определения этого рода поэзии совершенно ясно следует, что здесь описан метод, которому сознательно следовали символисты и который можно усмотреть и у ряда поэтов и художников досимволистского прошлого. Именно поэтому символисты и считали, что символизм как принцип присущ искусству вообще.

В символизме, убежден Брюсов, важнейшую роль играет впечатление. Если предшествующие литературные школы главное внимание уделяли ярким изображениям видимой действительности, то символизм ориентируется на впечатления от изображения, от изображаемой действительности, от самих слов. Каждое слово и их сочетания производят особые впечатления, на что вполне осознанно обращает внимание поэт-символист. И впечатления от самих слов могут превысить даже впечатления от представленного этими словами образа. Ибо слово, убежден русский поэт, само по себе целый миф. У символистов с любым словом «ассоциируется множество самых разнообразных представлений. В каждом слове, кроме его звуков, скрыты идеи и образы. От них мы не в силах оторвать слово. Каждое слово — целый миф» [3, с. 425]. И, сочетая слова, необходимо учитывать все ассоциированные с конкретным словом представления. Только тогда можно достичь подлинно художественной гармонии, т. е. художественной цельности образа.

Именно на этом пути символисты пытаются проникнуть в мир сущностей, который, как мы видели, Брюсов и считает предметом, содержанием подлинного искусства. В символизме он усматривает возрождение в искусстве подлинного художественного содержания. «Самая идея символа говорит о том, что символическая поэзия хотела быть прежде всего поэзией идейной» [3, с. 428], выразить глубокие не поддающиеся иным способам выражения кроме поэтического символа смыслы, «поэтические идеи». «Только через символы мы можем влить в душу стихотворения его истинное содержание, которое есть не сюжет, не такая-то отвлеченная идея (в лучшем случае все это, как я назвал, “стебель”), а то сокровенное, что иным образом выражено быть не может» [3, с. 430]. В этом регулярном подчеркивании Брюсовым невыговариваемой сущности художественного произведения заключается одна из особенностей эстетики символизма, отличающая ее от эстетики реализма, господствовавшей во второй половине XIX в. в западноевропейской и русской культурах. Многие символисты считали, что это черта исключительно их символистского творчества, в то время как Брюсов относит ее к сущности искусства вообще, замечая, что именно символисты выявили эту фундаментальную особенность искусства и пытались сознательно руководствоваться ею в своем искусстве.

Символисты глубоко осознали принцип условности в искусстве. «Везде где искусство, там и условность», — убежден Брюсов, упрекая Московский художественный театр за борьбу с условностью, за излишний натурализм [3, с. 71]. Все условно было в античном театре, и подобный материал нам дают пьесы Метерлинка и последние

драмы Ибсена. Надо научиться только правильно их ставить в театре, дав возможность актеру «все телесное выразить в духовном» [3, с. 72].

Подводя определенный итог «современной поэзии» в 1921 г., Брюсов акцентирует внимание на том, что символисты, к тому времени уже уходящие в историю, пришли в 90-е гг. XIX в. к убеждению, что искусство должно выражать некие глобальные общечеловеческие «извечные идеи». Они не могли быть адекватно выражены никаким «логическим сочетанием понятий», поэтому «символ и должен был стать способен выразить то, что нельзя просто “изречь”» [3, с. 468]. Главное в символе — это намек, который может привести читателя к тем же «неизреченным» идеям, от которых отталкивался автор. Поэтому символисты требовали от поэтов и художников, чтобы они одновременно были мыслителями, философами. Из этих же соображений символисты с особой охотой обрабатывали древние мифы, сказания, легенды, построенные, по убеждению Брюсова, «по принципу символа». Широкий простор для символизации давали и исторические темы и сюжеты.

Новые задачи потребовали от символистов новой переработки поэтической техники, разработки новых приемов художественного выражения (подробнее см.: [15, с. 160 и далее; 6]). «Так как символ — только намек, то внешнее выражение его получило особое значение» [3, с. 469]. Если романтики любили красоту формы ради нее самой, то для символистов она была лишь средством выражения более глубоких идей. Поэтому, убежден Брюсов, они и создали новый стиль и новый стих, отличные и от романтического, и от реалистического.

Анализируя творчество многих поэтов-символистов и их предшественников, Брюсов стремился обнаружить в их поэзии черты символистской поэтики. Ф. Тютчева и А. Фета он зачислял в праотцы символистов. Если А. Пушкина он видел создателем классической поэзии, то Ф. Тютчева — почти символистом. Тютчев был «великим мастером и родоначальником поэзии намеков» [3, 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» [3, с. 208]. Тютчева Брюсов ценит за сокровенные поэтические смыслы его поэзии. Несомненно, пишет он, у Тютчева 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 [3, с. 195].

Ф. 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, 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 сокровенным тайнам. Среди ряда художественных приемов Тютчева Брюсов особо выделяет проведение им «полной параллели между явлениями природы и состояниями души» [3, 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 особенно-

сти 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 он-то и придает своеобразное очарование и даже «магичность» поэзии Тютчева. 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 концепции Владимира Соловьева. Это понимание хаоса как начала всякого бытия. Именно из него вырастает и сама природа. «Хаос — сущность, природа — его проявление» [3, 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» [3, с. 201]. Здесь даже не нужно особо подчеркивать, что это начало после Тютчева, а затем и Соловьева стало значимым для русских символистов. Немало внимания уделил ему и Блок (см.: [2, с. 153–154]).

Другим очевидным предтечей символизма Брюсов считал А. 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 “стихии чуждой, запредельной”. Искусство только там, где безумие, где просвет к “солнцу мира”». Именно поэтому произведения искусства вечны [3, 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» [3, 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». 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» [3, с. 125–216].

Обращаясь к поэзии Владимира Соловьева, Брюсов утверждает, что он был «учеником Фета», признавал принцип «вечного безумия поэта», понимая под этим дар интуитивного поэтического откровения о глубинных, сущностных основах мира. Поэтическое творчество Соловьева Брюсов однозначно признает символистским и притом подлинно христианским. При этом христианство Соловьева не лежит на поверхности его стихов, он не пересказывает знакомых евангельских текстов и притч. Христианские начала лежат в этой поэзии «на дне и освещают ее изнутри, как свеча, заключенная в прозрачном сосуде» [3, с. 221]. Поэзию Соловьева Брюсов анализирует как символистскую, т. е. всегда за поверхностным слоем изображения усматривает глубинные

духовные слои. Символическим для всей поэзии русского философа он считает стихотворение «Три подвига». Здесь Соловьев выразил в трех образах мифологических героев три главные задачи человечества, а Брюсов видит, что эти задачи лежат и в основе всего его поэтического творчества. Это образы «Пигмалиона, творящего красоту, Галатею; Персея, побеждающего зло, Дракона; и Орфея, торжествующего над смертью, выводящего Эвридику из Аида» [3, с. 221].

Особое внимание, согласно Брюсову, Соловьев уделил в своей поэзии Красоте, которую он считал «первой силой», спасающей мир. Отсюда темы любви, Афродиты, Вечной Женственности на первых местах в его поэзии. С их помощью мир Вечности побеждает мир преходящего времени. Поэзия Соловьева основывается на «порывании к миру Вечности, в искании в стенах жизни просветов к Вечному, в победе над бренностью земного и в конечном торжестве над смертью» [3, с. 223]. На основе анализа поэзии Соловьева Брюсов делает заключение: «Любовь — сила, спасающая в человеке; Вечная Женственность — сила, спасающая мир» [3, с. 229].

Тем же духом устремленности к неземному пронизана ранняя поэзия Блока, констатирует Брюсов. Его первая книга «Стихи о Прекрасной Даме» вся проникнута «жаждою в земном увидеть неземное, во всех событиях дня прозреть символ вневременного» [3, с. 181]. В ранней поэзии Блока остается неразрешенной борьба божественного и демонического, т. е. много достаточно неопределенного в художественном плане. Ранний Блок примыкал тогда, вспоминает Брюсов, к кружку молодых поэтов, находившихся под влиянием идей Владимира Соловьева и «религиозной проповеди» Мережковского. Вместе с Соловьевым они были убеждены в скором наступлении «конца всемирной истории», вселенского переворота. Поэтому все события, происходившие вокруг них, они «воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл» [3, с. 432]. Этими настроениями пронизана вся первая книга Блока, когда он под «Прекрасной Дамой» понимал «божественное, вечно женственное начало», которое проникнув в мир, должно было воскресить его. Ранняя поэзия Блока вся, согласно Брюсову, пронизана иносказаниями, все обыденные слова: река, белая церковь, терем, дверь, ступени и т. п., — берутся Блоком в символическом значении.

Позже Блок отходит от раннего «мистицизма» и даже символизма. Его поэзия становится более конкретной и определенной, приближается к пониманию искусства Брюсовым, который утверждал, что оно «всегда *воплощение* (курсив Брюсова. — В. Б.); даже все неопределенное, несказанное оно должно сказать и определить в образах» [3, с. 182]. Между тем и поздний Блок не полностью достигает этого. Поэтому вся поэзия Блока требует определенного напряжения от читателя (см.: [3, с. 442]). Нужно досказывать недоговоренное, восстанавливать связь между образами и предпринимать все те усилия, которые требует от читателя поэзия символизма.

Типичным символистом для Брюсова является Ф. Сологуб. Для этого поэта, убежден его коллега, сорваны все прикрытия с видимого мира. Он знает, что скрывается за тем, что люди воспринимают как солнце, весну, любовь и т. п. И говорит обо всем в своих стихах с такой убежденностью, как будто Некто всеведущий открыл ему все тайны мироздания. «Да так оно и было: Сологуб разгадал, понял самого себя, а что же есть для человека за пределами его души, его восприятий, соображений и воспоминаний?» [3, с. 286]. Мы помним, что именно в этом, т. е. в проникновении в свой собственный мир, в самопознании Брюсов и видел смысл и содержание искусства, поэзии. Только в своей душе художник может обрести и тайны всего бытия. Когда Сологуб по-

стиг свою душу, мир осложнился для него, «его явления углубились, в каждом из них открылся многообразный, символический смысл» [3, с. 288]. Все предметы видимого мира, а также многие примеры из античной мифологии значимы для Сологуба не сами по себе, но являются лишь материалом для ярких образов, выражающих его субъективное понимание мира. Именно такой подход к своему творчеству и делает поэзию Сологуба «символической, в самом истинном смысле слова» [3, с. 289]. Таким образом, согласно эстетике Брюсова, умение с помощью образов, заимствованных у видимого мира явлений, из мифологии или истории, выражать свои воззрения на мир и жизнь, свое понимание мира явлений и выступает одной из значимых характеристик символизма. А понимание это у Сологуба ориентировано на мир потусторонних вечных ценностей. Поэтому главный лейтмотив творчества Сологуба Брюсов видит в гимнословии Смерти и двух ее заместительниц — Мечты и Сна.

Интересно, что, анализируя отдельные книги Андрея Белого и Вячеслава Иванова и относя обоих во всем противоположных друг другу поэтов к «одной и той же литературной школе», Брюсов не называет их символистами и не стремится подчеркнуть особенности их творчества как сугубо символистские. Ему не были близки теоретические установки младосимволистов, а с ориентацией их на теургию, как мы видели, он резко полемизировал. Зато Юргис Балтрушайтис у него чистый символист. Он ничего в жизни и в мире не принимает просто так, как явление, «но во всем хочет видеть иносказание, символ» [3, с. 343]. А вот Иннокентий Анненский для Брюсова импрессионист, «он все изображает не таким, каким он это знает, но таким, каким ему это кажется, притом кажется именно сейчас, в данный миг» [3, с. 328].

Брюсов, конечно, не всегда последователен в своих суждениях о символизме. Иногда он чисто номинально отождествляет его с импрессионизмом, иногда резко отграничивает, как в данном случае. Важно, что по существу, рассуждая и об искусстве вообще и о символизме и поэтах-символистах, в частности, он выявил практически все основные характеристики искусства, на которые, прежде всего, ориентировались в своем творчестве символисты. Символистское самосознание Брюсова, его символистская эстетика фактически затрагивают сущностные темы и проблемы художественного творчества и эстетики в целом. Этим он сохраняет свою актуальность и поныне.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Блок А. О лирике // Блок А. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова. М.; Л.: Худож. лит., 1962. Т. 5. С. 130–159.
- 2 Блок А. О назначении поэта // Об искусстве / под общ. ред. Л. К. Долгополова. М.: Искусство, 1980. С. 152–161.
- 3 Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. / под общ. ред. Д. Е. Максимова. М.: Худож. лит., 1975. Т. 6. 654 с.
- 4 Бычков В. В. Проблема творчества в эстетике русского символизма // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 235–249.
- 5 Гаспаров М. Л. Академический авангардизм: природа и культура в поэзии позднего Брюсова. М.: Изд-во РГГУ, 1995. 38 с.
- 6 Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 480 с.
- 7 Колобаева П. А. Русский символизм. М.: Изд-во МГУ, 2000. 296 с.
- 8 Лавров А. В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. 632 с.

- 9 *Маньковская Н. Б.* Эстетическое кредо французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: Изд-во ИФ РАН, 2012. Вып. 5. С. 20–39.
- 10 *Маньковская Н. Б.* Художественно-эстетические константы французского символизма // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. М.: ИФ РАН, 2013. Вып. 6. С. 3–29.
- 11 *Маньковская Н. Б.* Эстетическое кредо Жозефена Пеладана — «демона» французского символизма // Вопросы философии. 2016. № 5. С. 80–92.
- 12 *Маньковская Н. Б.* Homo creator французского символизма // Человек. 2018. № 3. С. 34–53.
- 13 *Молодяков В. Э.* Валерий Брюсов. Биография. СПб: Вита Нова, 2010. 865 с.
- 14 *Пайман А.* История русского символизма. М.: Республика, 2000. 415 с.
- 15 *Эллис.* Русские символисты: Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск: Водолей, 1996. 288 с.

\*\*\*

© 2019. Victor V. Bychkov  
Moscow, Russia

### THE SYMBOLIST AESTHETICS OF VALERY BRYUSOV

**Abstract:** The paper provides an analysis of aesthetic ideas and principles of Valery Bryusov, a Russian poet and one of the senior Symbolists. Although Bryusov had always identified himself as a Symbolist, the study is to show how his theoretical judgments and views about symbolism developed all along his creative path from identifying Symbolism with decadence and impressionism to revealing proper traits of Symbolism. Among them Bryusov distinguished understanding of art as a means of expressing “poetic ideas” in external forms, unconveyed otherways; a personalist understanding of the metaphysical essence of objects and phenomena of the visible world by the artist; an insight into the depths of one’s spiritual world; and an expression of the supra-sensory in the sensory. In order to achieve all this, he suggested to use the principles of hinting, partial reference, conventional sign, poetic “frenzy,” and to discern concealed myth in every word used. Bryusov encouraged an artist to become a philosopher, a sage, a saint, a hermit, and considered polysemy and irrationality as essential to an artwork.

**Keywords:** Bryusov, aesthetics, poetics, symbol, image, poetic idea, art, impressionism, decadence, aesthetic pleasure.

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

**Received:** November 11, 2018

**Date of publication:** June 28, 2019

**For citation:** Bychkov V. V. The symbolist aesthetics of Valery Bryusov. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 20–36. (In Russian)

### REFERENCES

- 1 Blok A. O lirike [On lyric]. *Sobranie sochinenii: v 8 t.* [Collected works: in 8 vols.], general edited by V. N. Orlov. Moscow, Leningrad, Khudozhestvennaia literature Publ., 1962, vol. 5, pp. 130–159. (In Russian)



- 2 Blok A. O naznachenii poeta [On the mission of poet]. *Ob iskusstve* [About Art], executive edited by L. K. Dolgoplov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, pp. 152–161. (In Russian)
- 3 Bryusov V. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected works in 7 vols.], executive edited by D. E. Maksimov. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1975. Vol. 6. 654 p. (In Russian)
- 4 Bychkov V. V. Problema tvorchestva v estetike russkogo simvolizma [The issue of creativity in the aesthetics of Russian symbolism]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 48, pp. 235–249. (In Russian)
- 5 Gasparov M. L. *Akademicheskii avangardizm: priroda i kul'tura v poezii pozdnego Briusova* [Academic avant-garde: nature and culture in Bryusov's late poetry]. Moscow, Izdatel'stvo RGGU Publ., 1995. 38 p. (In Russian)
- 6 Gasparov M. L. Briusov-stikhoved i Briusov-stikhotvorets [Bryusov-poetry scholar and Bryusov-poet]. *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1995. 480 p. (In Russian)
- 7 Kolobaeva P. A. *Russkii simvolizm* [Russian symbolism]. Moscow, Izdatel'stvo MGU Publ., 2000. 296 p. (In Russian)
- 8 Lavrov A. V. *Russkie simvolisty: Etiudy i razyskaniia* [Russian symbolists: Sketches and research]. Moscow, Progress-Pleiada Publ., 2007. 632 p. (In Russian)
- 9 Man'kovskaia N. B. Esteticheskoe kredo frantsuzskogo simvolizma [Aesthetic credo of the French symbolism]. *Estetika: Vchera. Segodnia. Vsegda* [Aesthetics: Yesterday. Today. Always]. Moscow, Izdatel'stvo IF RAN Publ., 2012, vol. 5, pp. 20–39. (In Russian)
- 10 Man'kovskaia N. B. Khudozhestvenno-esteticheskie konstanty frantsuzskogo simvolizma [Artistic and aesthetic constants of the French symbolism]. *Estetika: Vchera. Segodnia. Vsegda* [Aesthetics: Yesterday. Today. Always. Issue]. Moscow, Izdatel'stvo IF RAN Publ., 2013, vol. 6, pp. 3–29. (In Russian)
- 11 Man'kovskaia N. B. Esteticheskoe kredo Zhozefena Peladana — “demon” frantsuzskogo simvolizma [Aesthetic credo of Josephine Peladan — “demon” of the French symbolism]. *Voprosy filosofii*, 2016, no 5, pp. 80–92. (In Russian)
- 12 Man'kovskaia N. B. Homo creator frantsuzskogo simvolizma [Homo creator of the French symbolism]. *Chelovek*, 2018, no 3, pp. 34–53. (In Russian)
- 13 Molodiakov V. E. *Valerii Briusov. Biografiia* [Valery Bryusov. Biography]. St. Petersburg, Vita Nova Publ., 2010. 865 p. (In Russian)
- 14 Paiman A. *Istoriia russkogo simvolizma* [History of Russian symbolism]. Moscow, Respublika Publ., 2000. 415 p. (In Russian)
- 15 Ellis. *Russkie simvolisty: Konstantin Bal'mont. Valerii Briusov. Andrei Belyi* [Ellis. Russian symbolists: Konstantin Balmont. Valery Bryusov. Andrei Bely]. Tomsk, Vodolei Publ., 1996. 288 p. (In Russian)