

Материал для самостоятельного изучения.

Русский символизм:

мировоззренческие и эстетические особенности и основные этапы эволюции

Символизм – это первое модернистское течение в русской литературе, до начала 1910-х гг. остававшееся единственным. Именно с символизмом связаны все те новации в литературе рубежа веков, которые стали ее отличительными особенностями, поэтому в течение 1890-1900-х гг. под понятием «новая литература» в критике и в читательском обиходе подразумевался именно символизм. В художественной системе символизма произошло жанровое обновление русской литературы (своего расцвета достигают жанры лирического цикла, книги стихов, лирической драмы; возникает новая разновидность романного жанра – роман-миф), а также воплощение основных стилевых тенденций эпохи – от импрессионизма (К. Бальмонт) до экспрессионизма (Андрей Белый). Таким образом, значение символизма для русской литературы XX в. является определяющим: из символизма «выросли» все позднейшие модернистские течения; символизм создал новый поэтический язык и поэтические приемы, оказавшие влияние на лирику всего последующего столетия; символизм «открыл прежде неведомые возможности художественного видения..., расширил сферу образного мышления..., обогатил живописные, поэтические фонические возможности слова» (И. Корецкая); наконец, символисты способствовали качественной эволюции науки о литературе, совершив революционные открытия в области исследования поэтической формы. Поэтому справедлива оценка символизма, данная этому течению уже в 1923 г. поэтом младшего поколения, акмеистом О. Мандельштамом, сказавшим, что символизм создал «канон необычайной емкости», так что «вся современная русская поэзия вышла из родового символического лона».

Каковы же типологические особенности символизма? Прежде всего, это универсализм (унаследованный символистами от романтиков) – стремление быть не только искусством, но выполнять «жизнестроительную» роль, прокладывать пути к обновлению жизни, осуществить «революцию духа» как «моральное и умственное возвышение независимой личности, способное преобразить лик человека и мира» (И. Корецкая). Способность к преображению мира и человека символисты в искусстве связывают с самим символом как особой разновидностью знака. Отличительная особенность символа – это его многозначность, потенциальная бесконечность значений, в пределе уводящих в мифологическую глубину культурной памяти. Символист Вяч. Иванов пишет: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном... языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик,

многозначен и всегда темен в последней глубине». Символ, таким образом, обладает бинарной структурой: четко определенный предметный образ + глубинный смысл, уводящий в бесконечную перспективу истолкований. Благодаря такой структуре символ предстает для символистов, прежде всего, средством интуитивного познания сакральных тайн бытия (см. статью В. Брюсова «Ключи тайн»), своеобразным медиатором между миром вечных («неизреченных», не поддающихся буквальному формулированию) идей, первичных сущностей – и миром материальных явлений. Таким образом, унаследованная и заново осмысленная символизмом картина мира – это идеалистическое, идущее от платонизма «двоемирие», где мир нематериальных идей-первообразов первичен, сакрален, а мир воплощений, явлений – вторичен, зависим от первого. Вл. Соловьев так утверждает этот принцип двоемирия в стихотворении, ставшем программным для русских символистов.

Милый друг, иль ты не видишь,

Что все видимое нами –

Только отблеск, только тени

От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,

Что житейский шум трескучий –

Только отзвук искаженный

Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты не чуешь,

Что одно на целом свете –

Только то, что сердце к сердцу

Говорит в немом привете?

(1892 г.)

Символическое искусство, дающее образные воплощения глубинным сакральным сущностям, предстает также искусством сакральным, поэтому эстетическое начало, благодаря способности символистского искусства говорить о «неизреченном» на языке художественных образов, возносится в идеологии символистов на небывалую высоту. Эстетический критерий абсолютизируется ими (уж коль именно эстетика,

искусство указывает путь к священным истинам), и в символизме утверждается принцип *«панэстетизма»*, т.е. «представление об эстетическом как о глубинной сущности мира, высшей его ценности и наиболее активной преобразующей силе бытия» (З.Г.Минц): «Красота спасет мир». Но это не означает, что символисты говорят только «о красивом». Не менее часто, чем к образам прекрасного, они обращаются и к образам антиэстетичным, безобразным – как более свойственным современности, чем образы красоты. Панэстетизм поэтому заключается не в изображении одной лишь красоты, но в восприятии и оценке мира в эстетических категориях (красота/безобразие, гармония/хаос – базовые оппозиции символистской картины мира). Этические, религиозные, научные, политические, социальные ценности рассматриваются символизмом сквозь призму эстетического, отсюда в культурной практике символистов – эстетизация религиозного чувства (в «теургическом» символизме, о котором см. ниже), эстетизация социально-исторических и политических процессов (эстетизация революции как «стихии»), эстетизация жизненно-эмпирической реальности («жизнетворчество» как игровая попытка подчинить повседневную жизнь и ее формы законам искусства). Из панэстетизма символистов выводится и следующая особенность символистского мировидения – *культуроцентричность* символизма, его напряженный диалог с мировой культурой и особая солидарность с эпохами взлета искусств (античность, Ренессанс, романтизм).

Теперь рассмотрим основные *периоды развития символизма*. Хронологически эпоха существования символизма как литературного течения и доминирования его в литературном процессе охватывает 20-летие с начала 1890-х до начала 1910-х гг. Первыми текстами, провозгласившими символизм, являются доклад Д.С.Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892 г., опублик. в 1893 г.), а также три сборника «Русские символисты», выпущенные В. Брюсовым в 1894-95-м гг. и утверждающие на своих страницах символизм как уже сформировавшееся новое течение. Во взглядах Мережковского и Брюсова как первых лидеров символизма сразу наметилось *два полярных мнения* относительно целей и специфики нового течения, которые можно условно назвать полюсами *«религиозной соборности»* (позиция Мережковского, призывавшего новую литературу, прежде всего, возвестить «новую религиозную правду, свободную от пут официальной церковности» (И. Корецкая)) и *«индивидуалистического эстетизма»* (позиция В. Брюсова, стремившегося «выразить черты усложнившегося душевного мира современника» (И. Корецкая)). Эти «две стихии» (Вяч. Иванов) просуществуют в символизме на протяжении всей его истории, проявляясь в творчестве представителей и старшего, и младшего поколения символистов, однако в тот или иной период доминирующей оказывается то одна, то другая из этих точек зрения, что позволило исследователям символизма условно разделить историю течения на два периода – периоды «старших» и «младших» символистов, причем со «старшими»

ассоциируется доминирование индивидуалистически-эстетской позиции, а с «младшими» - утверждение символизма как «миропонимания» (Андрей Белый) и развитие религиозно-мистической доктрины символизма. При этом первый из названных периодов (период «старших» символистов) большинство исследователей также делит на два этапа: 1) «декадентство»; 2) этап «переоценки ценностей» и формирования символизма как литературной школы. Кратко остановимся на каждой стадии развития символизма.

I. Период «декадентства» (к. 1880-х – нач. 1890-х гг.). Преимущественное философское влияние – пессимизм А. Шопенгауэра, из книги которого «Мир как воля и представление» развиваются и предельный индивидуализм, и настроения скепсиса, характерные для декаданса (пер. с фр. – «упадок»). «Властители дум» в русском символизме этого периода – Н. Минский, Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт, но особенно – Ф. Сологуб, художественная личность которого наиболее последовательно и органично воплотила черты декаданса (критик А. Волынский назвал его «русским Шопенгауэром, рожденным в душном подвале»). Характерной для первого периода символизма является и фигура И. Коневского, рано погибшего юноши-поэта (утонул в 1901 г.), выпустившего сборник «Мечты и думы» (1900 г.), отмеченный метафизическими раздумьями и настроением «меланхолического вызова смерти» (Ж. Нива). Другие «знаковые» книги этого периода - сборники стихов «Под северным небом», «В бесконечности», «Тишина» К. Бальмонта; «Me eum esse», «Chefs d'oeuvre» В. Брюсова, «Новые люди», «Зеркала» З. Гиппиус, «Символы» Д. Мережковского, роман «Тяжелые сны» и стихи Ф. Сологуба.

В «декадентский» период символистское панэстетическое миропонимание проявляется, прежде всего, как система полных и абсолютных «неприятий», отрицания всех прежних ценностей (прежде всего, христианских и гуманистических): «Я действительности нашей не вижу, // Я не знаю нашего века, // Родину я ненавижу - // Я люблю идеал человека» (В. Брюсов). Скепсис декаданса носит глобальный характер, отрицанию подвергается весь существующий миропорядок; отсюда – мотивы эскапистского устремления к «тому, чего не бывает, // никогда не бывает» (З. Гиппиус). На этом фоне тотального отрицания доверие сохраняется лишь к собственному «я», отсюда – программный индивидуализм: «Я не знаю других обязательств, // Кроме девственной веры в себя» (В. Брюсов). В целом в этот период осуществляется «переоценка ценностей» (вслед за Ф. Ницше), сопровождающаяся нарочито, наигранно циничским, эпатирующим общество утверждением права на аморализм, эгоцентризм, кощунственный «диаволизм» (В. Брюсов, Ф. Сологуб). Пафос вызова, «попиранья заветных святынь» отмечен здесь уже не шопенгауэровским, а ницшеанским «героическим пессимизмом», экстатическим напором заратустрианской проповеди, яростью «кинжальных слов». От этого уже не пассивного, а воинствующего и энтузиастичного, наполненного новой энергией отрицания пролегает мост к следующей

фазе символизма – к фазе утверждения, созидательной культурной работы – ко второму периоду.

II. Конец 1890-х – нач. 1900-х гг. Период формирования «старшими символистами» символизма как «художественной системы европейского масштаба» (Ж. Нива), создание эстетических оснований символизма, расцвет символистских изданий и издательств (издательства «Гриф» и «Скорпион», журналы «Северный вестник», «Золотое руно», «Весы»). Философские влияния – с одной стороны, Ф. Ницше, с другой – русская религиозная философия. От Ницше усваивается идея поэта как «пророка-безумца», ниспровергающего привычные представления об истине, а также восприятие времени в категориях мифа и «вечного возвращения» и идея музыки (сборник К. Бальмонта «Будем как Солнце», образы «любимцев веков» у В. Брюсова). Принимают символисты (как «старшие», так и позднее «младшие») и ницшевскую концепцию «дионисийского» и «аполлонического» начал культуры, и идею «сверхчеловека», которая, впрочем, специфически переосмысливается на русской почве (особенно у «младших» символистов, вслед за В. Соловьевым интерпретировавших сверхчеловеческое как «вселенское», «человекобожеское» начало). Что же касается религиозной философии, то в живом диалоге с ней происходит у русских символистов переоценка духовных ценностей, поиск новой формы единства человека с миром и с Богом. Д. Мережковский, З. Гиппиус и их единомышленники рассуждают о необходимости «нового религиозного сознания» («христианство Третьего Завета», «религия Духа»), которое базируется на апокалиптическом ожидании конца истории и преодолении существования человечества в национально-исторических и государственных рамках. Мережковский пишет о времени, когда «царство не от мира войдет в мир», а человечество преобразится в Богочеловечество – внегосударственную и внесловную всечеловечность. Эти утопические построения коррелируют с пафосом отрицания современного состояния общества и государства (этим объясняется, в частности, сочувственное отношение всех символистов к революции 1905 г.) и, таким образом, непосредственно вырастают из ситуации «переоценки ценностей». Д. Мережковский организует для обсуждения духовных вопросов Религиозно-философские собрания, на которых на религиозные темы свободно дискутируют поэты и религиозные философы. Материалы этих собраний публикует журнал «Новый путь» (1901-1903 гг., ред. Д. Мережковский), а затем (в 1904-1905 гг.) журнал «Вопросы жизни» (ред. Н. Бердяев и С. Булгаков).

Если философские влияния определили мировоззренческую основу символизма, то интенсивное обращение к мировому культурному наследию обусловило эстетические поиски этого течения. Культурная ориентация символизма ярко прослеживается по общей стратегии журнала «Весы» (ред. В. Брюсов и Ю. Балтрушайтис, основан в 1904 г.), о котором Андрей Белый сказал, что «Весы» «своротили ось русской культуры», и вокруг которого сплотились все лучшие силы

русского символизма. Платформу «Весов» и старшего символизма в целом можно представить в таких тезисах:

1. Установка на культурную элитарность, стремление вернуть художественному слову аристократическую утонченность, интеллектуальную и образную глубину и самоценность. Если поэтическое слово аналогично слову сакральному, оно не может быть общедоступным, упрощенно-демократичным. Общение с таким словом требует от читателя эстетической подготовленности и способности к творческой работе понимания. И. Анненский (поэт, переводчик и тонкий критик) так писал в 1903 г. в статье «Бальмонт-лирик» о новой роли читателя: «Музыка символов пробуждает чуткость читателя, делая его как бы вторым, отраженным поэтом».

2. «Европеизм» эстетических пристрастий (в наше время исследователи констатируют, что поколение старших символистов более ориентировалось на контекст западно-европейской литературы и культуры, а в поколении младших символистов больше проявится ориентация на традиции русской поэзии (М. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Фета, Я. Полонского, на философию и поэзию Вл. Соловьева)). Усвоение европейского культурного опыта символистами совершалось, в том числе, в форме переводческой деятельности, так что благодаря символистам русский читатель смог подчас впервые прочитать классиков мировой литературы в переводах, конгениальных оригиналам. Так, В. Брюсов переводил Вергилия, Вяч. Иванов – Эсхила, Сафо, Алкея, Петрарку, Ин. Анненский – все трагедии Еврипида, К. Бальмонт – П.Б.Шелли, У. Блейка, Э. По, Ф. Сологуб – П. Верлена, которого, впрочем, как и других западных символистов и предсимволистов – Ш. Бодлера, Э. Верхарна, М. Метерлинка – переводили многие символисты. Можно без натяжки утверждать, что символисты вывели в России искусство перевода на качественно новый уровень, создав мощные переводческие традиции.

3. Универсальная образованность, дающая возможность широких культурологических обобщений, создания символистами своеобразной философии культуры (книги В. Брюсова «Сны человечества» и К. Бальмонта «Зовы древности», исследующие наследие и судьбы мертвых цивилизаций в поисках культурных аналогий и универсальных закономерностей исторического движения культур; исследования Вяч. Иванова, посвященные античности – «Эллинская религия страдающего бога», «Рождение трагедии»).

4. Профессионализация творчества, установка на филологический профессионализм поэтов. Отсюда – огромное количество научно-критических и эссеистических текстов символистов, посвященных как современной литературе, так и литературе прошлого, как вопросам истории, так и проблемам теории литературы и

стихovedения (в частности, В. Брюсов и Андрей Белый считаются одними из основоположников научного стихovedения в России). В качестве характерных и значимых примеров научно-критического творчества символистов назовем книги статей и эссе В. Брюсова «Далекие и близкие», Ин. Анненского «Книги отражений», Вяч. Иванова «По звездам», «Борозды и межи», Д. Мережковского «Вечные спутники», «Л. Толстой и Достоевский». Эта форма научно-художественной рефлексии продолжит существование и в творчестве младшего поколения символистов – в статьях А. Блока и книгах Андрея Белого «Символизм», «Ритм как диалектика и «Медный всадник»», «Мастерство Гоголя». Важно отметить, что и литературно-критические, и философско-культурологические тексты символистов пишутся поэтическим языком – образным, ритмически-напряженным, богатым ассоциациями. Переводя критику и теорию литературы на язык поэзии, символисты словно стирают границу между творчеством и размышлениями о нем, тяготея к созданию своеобразного единого «сверхтекста», в котором творческая личность выразила бы себя во всей многогранности и в то же время в своей личностной целостности. Этому стремлению к полноте самовыражения уже собственно в поэзии соответствует тяготение к циклизации, к объединению стихов в циклы, сборники и поэтические книги, впервые в русской литературе принявшее в творчестве символистов форму последовательной жанровой стратегии.

III. 2-я пол. 1900-х – нач. 1910-х гг., эпоха «младших» символистов, когда ключевыми именами в русском символизме становятся имена А. Блока, Андрея Белого, Вяч. Иванова (по возрасту близкого к «старшим», а по своим эстетически-философским взглядам – к «младшим»). Эпоха «младших» наследует, развивает и отчасти трансформирует то, что было наработано в системе символизма «старшими». В частности, «младшими» усваиваются новации «старших» в области поэтической семантики, выработанный ими новый образный язык поэзии и те не только образные, но и ритмические, мелодические средства поэтики символизма, которые определили эстетический облик символизма как художественной системы. Стремление «старших» символистов к полноте и целостности личностного самовыражения развивается в творчестве младших как тяга к «синтезу», к преодолению индивидуализма в своем творчестве и к созданию целостного поэтического «мифа» о мире. Поэтому нередко исследователи определяют период «младших» символистов как «мифопоэтический символизм». Выход к новому мифотворчеству совершается, прежде всего, благодаря *новому «я»* в творчестве «младших» символистов: это новое «я» основано на тютчевском принципе «все во мне, и я во всем», тем самым знаменуя выход символистского мироощущения за рамки индивидуализма, к сверхличному, «соборному» (в терминах религиозной философии) сознанию. Опираясь на это «я», символизм движется от ассоциативно-произвольного, своезаконного творчества «декадентов» к поиску интуитивно открывающейся в символе *объективной* правды о мире. Вяч. Иванов пишет: «Символ был тем началом, которое разложило

индивидуализм... Слово ставшее символом, опять было понято как общевразумительный символ соборного единомыслия. В символах... была найдена вселенская правда... Символ ожил и заговорил о не-личных, о изначальных тайнах» («О веселом ремесле и умном веселии», 1907 г.). Следовательно, на смену декадентски-скептическому убеждению в непознаваемости объективной истины и в исключительной ценности только индивидуально-субъективного опыта приходит убеждение в существовании абсолютной сакральной истины, которую лишь нужно «угадать» и открыть за «искаженными» личинами материального мира (отсюда – значимость мотива маски в художественном мире символистов). Вяч. Иванов этот процесс раскрытия сакральной истины под спудом эмпирии определял как движение «от реального к реальнейшему» (a realibus ad realiora). Знаками этой «реальнейшей реальности» и подтверждениями верности угадывания мистической истины выступают приведенные в «соответствие» друг другу (то есть, несущие единый смысл) цвета, звуки, формы (здесь русские символисты перекликаются с французскими – см. сонет Ш. Бодлера «Соответствия»). Отсюда – повышенное внимание младших символистов к всевозможным знаменьям, прочитываемым в явлениях внешнего мира («священные цвета» в красках неба, символическая сверхзначимость музыки, провиденциальность встреч с определенными людьми – например, Андрей Белый придавал мистический смысл своему знакомству с А. Блоком).

Творчество, открывающее в символической картине мира облик высшей духовной истины в ее полноте и целостности получает название «*теургического*» («богодейственного»). И это устремление к открытию полноты истины о мире (в единстве личного и всеобщего, духовного и материального, рационального и интуитивно-мистического начал), к «синтезу» мыслилось в категориях религиозного сознания («соборность», «всеединство»).

Соответственно, определяющим философским влиянием в поколении «младших» было влияние Вл. Соловьева (поэтому «младших» называли еще «соловьевцами»), и свой поэтический миф о мире поколение Блока во многом выстраивает, творчески преломляя соловьевские идеи. Прежде всего, Соловьевым в религиозных категориях осмыслен процесс мирового развития человечества. Соловьев постулирует, прежде всего, целесообразность исторического процесса, наличие конечной цели мировой истории, поскольку «бесконечное... развитие есть просто бессмыслица» (Соловьев). Придание историческому процессу характера целенаправленного движения к конечной цели задает основы мифологизации истории, так же как и мифологизации жизненного пути отдельного человека. По Соловьеву, в частности, в любом процессе развития (будь то живой организм или мировой исторический процесс) вычленяются три стадии: 1) «теза»: нераздельное, «зародышевое» единство всех элементов, когда различия между ними скрыты, невыражены (это единство бессознательное, примитивное); 2) «антитеза»: обособление

и самовыявление отдельных элементов (нередко драматичное, конфликтное); 3) «синтез»: новое воссоединение элементов на свободной основе (достижение не механического, а глубинного внутреннего единства). В мировом развитии «теза» - это «доистория», мифический «золотой век» или пребывание человека в раю до грехопадения; «антитеза» - это вся зафиксированная исторической памятью человечества вереница эпох, а «синтез» - конечная цель истории, достижение состояния «богочеловечества», в котором человек и природа вновь воссоединятся в Боге. Знаменем этого божественного «всеединства» выступает апокалиптический образ Жены, облеченной в Солнце. В философии Соловьева символом этой женственной силы, окончательно объединяющей мир, становится философско-поэтический символ Софии, под которым подразумевается, прежде всего, достигнутое единство идеального и материального начал – или, по определению А.Ф. Лосева, «материально осуществленная идея или идеально преображенная материя». Она же ассоциируется с третьим лицом Святой Троицы (Дух), так что грядущая эпоха «синтеза» мыслится как наступление эры Духа. Таким образом, Соловьев дал символизму на этапе «младших» символистов: 1) религиозно-мифологическую концепцию истории в ее триадичном развитии, подчиненном конечной цели достижения «синтеза» в «богочеловечестве»; 2) многогранный символ этого «всеединства» - философско-поэтический символ Софии, «вечной женственности». Эти идеи продуктивно и гибко были развиты в творчестве младших символистов, составив ядро их поэтического мифа о мире.

Таким образом, на этапе «младосимволизма» на первый план выходят уже не столько эстетические, сколько мировоззренческие задачи, поэтому Андрей Белый, один из ведущих представителей этого поколения символистов, определяет со своих позиций символизм не как литературное течение, а намного шире – как «миропонимание».