

Эстетическое кредо французского символизма

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

За музыкаю только дело.
Итак, не размеряй пути
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело.

Поль Верлен. Искусство поэзии

Знайте, что все в этом мире
лишь знаки, и знаки знаков.

Марсель Швоб. Король в золотой маске

Одним из подходов к изучению путей символизации как основы художественности в искусстве, конкретно-чувственного выражения его смысловой предметности может служить анализ взглядов тех теоретиков и практиков искусства, у которых проблема символического составляет стержень их творчества и художественно-эстетических концепций. К таковым, без сомнения, относятся французские символисты, пер выми проложившие 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. Ближе всех к французам оказались в этом плане бельгийцы, особенно Морис Метерлинк и Эмиль Верхарн, и их воззрения также войдут в орбиту нашего внимания. Символистскими веяниями были охвачены все виды искусства: литература, музыка, театр, живопись, графика, скульптура, архитектура, балет, пикториальная фотография, нарождающийся кинематограф, декоративно-прикладное искусство.

Хотя как самостоятельное течение французский символизм прекратил свое существование в конце первой трети XX в., его воздействие на европейскую и американскую художественную

культуру прошло через весь XX в., ощутимо оно и поныне как в модусе притяжения, так и отталкивания; свидетельство последнего – современные дискуссии о соотношении символа и симулякра. Актуальность обращения к эстетике французского символизма обусловлена и тем, что он оказал существенное влияние на эстетические взгляды русских младосимволистов – А.Белого, В.Иванова, А.Блока, Эллиса, художественную культуру Серебряного века в целом. А «русские сезоны» в Париже стали точкой соприкосновения и отчасти переплетения отечественного и французского видения сути символизации в искусстве: хореографическом, музыкальном, живописном, декоративно-прикладном.

Несмотря на наличие серьезных литературоведческих и искусствоведческих работ, в том числе и новейших, посвященных изучению символизма как направления в литературе, музыке, изобразительном искусстве, отдельным фигурам писателей и художников-символистов¹, эстетика французского символизма в целом и ее концептуальное ядро – проблема символизации – все еще ждет своих современных исследователей². Символизация принимает здесь своеобразные типологические формы: метафизичности, идеализации, мистериальности, герметизма, суггестивного эстетизма, повышенной экспрессивности. Они имманентно присущи ключевым фигурам французского и бельгийского символизма – Шарлю Бодлеру, Полю Верлену, Артюру Рембо, Жерару де Нервалю, Стефану Малларме, Полю Валери, Эмилю Верхарну, Анри де Ренье в поэзии, Морису Метерлинку в драматургии, в живописи Пьеру Пюви де Шаванну, Одилону Редону, Гюставу Моро, в музыке Клоду Дебюсси, Морису Равелю, Габриелю Фору. Некоторые из этих художников размышляли о том, что имплицитно составляло суть их творчества, – символе, символическом, символизации; однако, как это нередко бывает в истории искусства, проблематизацию этих понятий на эксплицитном уровне взяли на себя не только и даже не столько они, сколько творческие личности их круга: Реми де Гурмон, Жан Мореас, Стюарт Мерриль, Эрнест Рейно, Жорж Ванор, Шарль Морис, Альбер Мокель, Рене Гиль, Теодор де Визева, хотя и у последних нет специальных эстетических трактатов, посвященных символизму. Вместе с тем совокупность отдельных высказываний теоретиков и практиков этого направления в искусстве, нередко носящих ма-

нифестарный характер, позволяет реконструировать достаточно целостную картину того, что образует специфику эстетики французского символизма, – 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. Неслучайно в саморефлексии французского символизма это течение предстает как новый органичный ренессанс художества.

Ренессанс, но на какой основе? На картине немецкого художника Макса Клингера «Философ» (1885) человек карабкается на горный пик, напоминающий швейцарский 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»³. Чужд символистам и академизм: девиз нового поколения писателей – «Взять литературную Бастилию!»⁴ Неблизок импрессионизм с его праздничной изобразительностью, 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, то есть «тотальная революция»⁵. 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. Символисты переносят внимание с

внешнего мира на внутренний, с материального начала на царство духа, с детерминизма на относительность, с порядка на хаотичность, случайность, свободу (квинтэссенцией последней в поэзии выступает такая символистская инновация, как верлибр), с правдоподобия на неправдоподобное, невыразимое, с иллюзионизма на иллюзорное, воображаемое, дематериализованно-абстрактное. Их духовные и творческие ориентиры – «темные» средневековые легенды и немецкий романтизм, философско-эстетические идеи Ф.Шеллинга, Ф.Шиллера, Ф.Шлегеля, А.Шопенгауэра, Ф.Ницше, Н.Гартмана, Т.Жуффруа, 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, галлюци-

наторному, 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.Жуффруа, 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, предстающих 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. Труд главного героя книги «Одежда, ее происхождение и философия» позволил Карлейлю развернуть собственные представления о том, что пространство, время и все их наполнение – лишь символы Бога; однако мир – платье Бога – не мертв, но является его живым одеянием: все происходящее в мире символизирует вечную божественную деятельность. Символ мыслился Карлейлем как видение во всех вещах двойного смысла, воплощение и откровение бесконечного, переходящего в конечное, сливающегося с ним, становящегося видимым и тем самым постижимым. Эстетические воззрения А.Бергсона, формировавшиеся, как и у его современников-символистов, в полемике с позитивизмом в философии и натурализмом в искусстве и нашедшие отражение в его трудах «Материя и память» (1896), «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889), «Смех» (1900), «Творческая эволюция» (1907), 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; его концепции творчества как космического процесса, обусловленного свободным от косной материи мистическим жизненным порывом, инициирующим творческую эволюцию и проявляющимся в длительности – бесконечном непрерывном потоке изменчивых состояний внутреннего мира человека; бергсоновского понимания синтеза восприятия и памяти, потока сознания и ассоциативной эмоциональной памяти как предмета искусства, специфика которого заключается в чистых образах фантазии, создаваемых художником; его утверждения о принципах

альной новизне художественного творчества, акцента на роли оригинальной и неповторимой эстетической эмоции, рождающейся из интуитивного совпадения автора с его темой. Во многом к аналогичным взглядам параллельно с Бергсоном и зачастую независимо от него пришли Малларме и 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 Сара Пеладана – мистикой и оккультизмом. Среди постоянных ориентиров французских символистов – мифы, сказки, легенды, фольклор (последний сыграл немалую роль в возникновении верлибра).

На такого рода основе возникают две главные тенденции во французском символизме, убедительно охарактеризованные В.В.Бычковым как *неоплатонико-христианская линия* (объективный символизм), представленная Ж.Мореасом, Э.Рейно, Ш.Морисом, Ж.Ванором, А. де Ренье, и *солипсистская* (субъективный символизм), разделяемая молодым А.Жидом, Р. де Гурмоном, Г.Каном, при том что в теоретическом и художественном отношении оба эти направления могут антиномически сосуществовать в рамках одного манифеста, стихотворения или пьесы⁶.

Первые шаги французского символизма как течения датируются 1880 г. и связаны с литературным салоном Малларме, хотя изначальные символистские опыты возникают еще в 60-е гг. XIX в. В 1886 г. символизм заявляет о себе на имплицитном уровне появлением ряда поэтических сборников, а на эксплицитном – публикацией таких манифестов, как «Трактат о слове» Гиля с предисловием Малларме, «Литературный манифест. Символизм» Мореаса, «Вагнеровское искусство» де Визева. В становлении символизма во Франции важную роль играют некоторые созданные в обход традиционных институтов творческие объединения – «Роза + Крест», «Группа ХХ», а также ряд литературных и художественных журналов, дистанцирующихся от официального искусства. В непринужденной атмосфере артистических салонов, групп, кружков, кафе (таких, как знаменитый центр дискуссий – кафе «Вольтер»), нередко проникнутой божемно-бунтарским духом, пропитанной иронией и самоиронией, вырабатывались и кристаллизовались витавшие в воздухе символистские художественно-эстетические идеи.

Итак, *цель символизации в искусстве* для французских *символистов-неоплатоников* – прорыв в духовный мир идей, выражение сверхчувственной сути мира в художественных символах. Определяя специфику символизма, Ванор подчеркивает, что «суть доктрины новой школы заключается в том, чтобы облечь догмат в доступный человеку символ»⁷ и развить его посредством бесконечных гармонических вариаций.

Конечно, символ не изобретен символистами, замечает де Ренье в «Анжете 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»⁸. Последний 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, воплощаемом 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»⁹. Предвосхищая ставшие кредо интуитивизма знаменитые философско-поэтические сентенции Анри Бергсона об аромате розы, не столько вызывающем смутные воспоминания детства, сколько интегрально включающем их в себя (диссертация «Опыт о непосредственных данных сознания», 1889), Малларме в 1986 г. так 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»¹⁰. Задача символистов – не описание либо

гербаризация этого цветка, но явление миру его одухотворенного образа. Статуя Юпитера некогда олицетворяла власть, Венеры – любовь, Геркулеса – 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 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»¹¹. 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»¹².

Малларме определяет поэзию как то, что позволяет выразить посредством исконных ритмов человеческого языка потаенный смысл бытия и тем самым придать жизни подлинность; поэзия для него – идеал духовной деятельности. Он противопоставляет непосредственно-данному, необработанному состоянию языка его сущностное – символическое – состояние, кристаллизующееся в слове-заклинании. Цель поэта-символиста, как она представляется Ванору, заключается в том, чтобы увидеть за телесной формой идею, выявить причастность чувственного мира сверхчувственной сути, вернуться от феноменов к их сокровенной сущности и передать ее посредством символов, воплощающих соответствия между вещным миром и миром идей.

В литературном манифесте символизма его автор, Мореас, видит специфику символической поэзии в создании особого, первоначально-всеохватного стиля, чуждого поучениям, риторике, ложной чувствительности и объективным описаниям. Платоновско-неоплатонической концепции искусства он придает символистскую окраску. Идея, в его представлении, не замыкается в себе, отринув пышные одеяния, приготовленные для нее в мире явлений. 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 сродство с ними»¹³.

В духе объективного символизма рассуждает о метафизической сути творчества и Морис в статье «Литература текущего момента». Ссылаясь на Пифагора и Платона, он усматривает истоки искусства в религии, легендах, традиции, философии как наиболее явных эманациях непостижимого Абсолюта. Стремление к нему как высшей истине связано с мечтой о некой запредельной области, сулящей высшее экстатическое озарение, «сияние Истины в символах»¹⁴, избавляющих ее от сухих абстракций и раскрывающих в наслаждении мечтой. Подлинное искусство – это откровение, ему предназначено стать религией; в своей символичности оно подобно вратам в таинственное единство божественной бесконечности.

В *субъективном*, или *солипсистском*, *символизме* символ сближается с иероглифом, являющим в художественной форме внутренний мир художника, его субъективные переживания, мечты и грезы, тогда как вне-положенный ему мир либо предстает комплексом ощущений, либо выносится за скобки как не существующий. Субъективное здесь превалирует над объективным, выступает единственной реальностью, центром мира, его начальным и конечным пунктом; акцент делается на проникновении в сферы таинственного, потустороннего: «Главная цель нашего искусства – объективировать субъективное (экстериоризация Идеи), а не субъективировать объективное (взгляд на природу сквозь призму темперамента)»¹⁵.

В противоположность доктрине натурализма субъективный символизм трактует чувственный мир, данный в ощущениях, как иллюзорный. Так, де Гурмон в упомянутой выше «Анкете о литературной эволюции» характеризует символизм как течение, для которого внешний мир обретает форму бытия лишь в сознании, получает реальное существование только благодаря субъекту: все окружающее существует лишь постольку, поскольку существуем мы сами. Соответственно символист занимается не воспроизведением действительности, но придает ей смысл по законам вселенной своего сознания, подвергая сомнению сам принцип репрезентации. Именно такие идеи реализовали в своем творчестве сам Реми де Гурмон, Альфред Жарри, Огюст Вилье де Лиль-Адан.

А.Жид в «Трактате о Нарциссе (Теория символа)» говорит о том, что формы вещей являются на свет именно ради человека и благодаря ему. Мировая драма разыгрывается лишь для него одного: стоит отвести взгляд, и весь мир прекратит существование. Однако такая позиция чревата, по его словам, вечной неуверенностью, боязнью того, что стоит пошевелить пальцем, и гармония разрушится.

Жид именует символом все, что является, т. е. высвобождает из плена видимостей вечные божественные формы, которые рождаются к жизни, обретают бытие исключительно благодаря взгляду самовлюбленного и самодостаточного мифологического Нарцисса, всматривающегося в зыбкие, призрачные отражения ранее безжизненного пейзажа в реке времени, подобной горизонтально лежащему зеркалу. Зачарованный Нарцисс никак не может взять в толк, то ли это его душа отражается в реке, то ли река – в душе. Созерцая многообразие отраженных в воде природных форм, он видит в них ипостаси изначальной, хотя и утраченной гармоничной и полноценной формы, подобной прозрачному кристаллу, – «формы райской», расцветавшей лишь единожды в райском саду идей. Однако он сокрыт под покровом видимостей, и узреть совершенное подобие подлинника возможно лишь при слиянии изображения с оригиналом, превращения его в последний вплоть до мельчайших подробностей. Такое слияние и олицетворяет Нарцисс как символ самосозерцания.

Подобно Нарциссу, продолжает Жид, поэт благоговейно созерцает символы, стремясь постичь суть вещей; он ясновидящий, которому открывается идея, обретающая в акте художественного творчества новую, подлинную форму. Поэт – это творец, любая вещь для него – символ, способный явить свой идеальный первообраз, скрытый под чувственным покровом и как бы нашептывающий: «Я здесь». Чувственные феномены символизируют истину, открыть которую – их единственное предназначение: истины скрываются позади форм – символов. Произведение искусства и есть тот кристалл, миниатюрное воплощение рая, где идея являет себя, расцветая в первозданной чистоте.

Но как достичь подобного эстетического идеала? Один из путей постижения символов – обращение к преданиям древности. Однако в отличие от своих предшественников, романтиков и пар-

насцев, которых в 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 Мерриля, довольствовались внешней красотой, а нужно символом явленной красоты внушить нетленную идею или чувство, которым нет еще выражения. Де Ренье уподобляет миф раковине на берегу времени; в ней шумит человеческое море. «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»¹⁶.

«Искусство есть не что иное, как ключ, открывающий Вечность»¹⁷. Таким ключом в эстетике французского символизма выступает концепция *соответствий* (*correspondances*), непосредственно связанная с проблемой символизации. Суть ее обрисовал Бодлер 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, представляющих антиподами научной логики. Воплощая эти идеи в своем поэтическом творчестве, Бодлер создал прославившие его художественные символы 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.

Линия соответствий оказалась созвучна творческим интенциям многих символистов. Неслучайно Морис охарактеризовал символизм как Евангелие соответствий. Конкретизируя бодлеровскую позицию, 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...»¹⁸

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 них 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.

С проблемой соответствий непосредственно связана одна из сквозных тем эстетики французского символизма – соотношение *символа, образа и аллегории*. Отказываясь от задачи копирования внешнего мира как внеэстетичной, французские символисты видят сущность художества в выявлении соответствий психофизиологических феноменов их идеальным прообразами. Символ определяется как выражающий некий сугубо духовный феномен, 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»¹⁹. 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»²⁰.

При этом символ и образ отнюдь не отождествляются. Первый 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 аллереорию. Он видит в символе высшее выражение поэзии, несущее в себе смысл неявно, скрыто, подобно тому, как дерево несет зародыш будущего плода. Поэтому в символической неизбежно есть некая темнота. Как бы ни старался поэт-символист делать 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 аллегории, так как возникает из сознательного желания придать художественную форму сухой абстракции (Метерлинк ссылается здесь на вторую часть «Фауста» Гёте и его сказки); 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 *a priori* возникает помимо воли поэта, а порой и вопреки ей: он присущ всем гениальным творениям человечества»²¹.

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)²²; «открывая в вещах образ бесконечности, превращая их в ее глашатая, поэт обнаруживает искру бесконечности в самом себе» (Мокель)²³. Суггестия зиждется на законе соответствия звука и цвета слов идеям, ее задача – «пробудить в людях воспоминания о том, чего они никогда не видели» (Морис)²⁴. Она – 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, заклиняет. Можно сказать, что поэзия превращается из вокальной – в музыкальную»²⁵. Суггестии, полагает Морис, чужда как банальность традиционной словесности, так и холодная научная терминология. Так, она не станет называть цвет, но передаст ощущение от него.

Подобная творческая установка во многом предопределяет художественные новации, связанные с отходом от традиционных языковых норм, акцентом на звучании слова, а не его смысле, отказом от сложившихся правил версификации, пересмотром многих литературных понятий. В этом плане французские символисты стояли у истоков многих экспериментов в искусстве и инновационных тенденций в эстетике XX в. И в художественной практике, и в своих теоретических высказываниях они воплотили стремление к созданию особого, «первозданно-всеохватного» стиля, чьи признаки – «непривычные словообразования, периоды то неуклюжетажеловесные, то пленительно-гибкие, многозначные повторы, таинственные умолчания, неожиданная недоговоренность – все дерзко и образно... [...] РИТМ: воскрешение старинной метрики; нарочитая неупорядоченность; рифма то четкая, похожая на бряцание выкованного из золота или меди щита, то зыбко-невнятная; александрийский стих с кочующей цезурой...»²⁶. Как говорил в своем «Искусстве поэзии» Верлен:

Хребет риторике сверни.
О, если б в бунте против правил
Ты рифмам совести прибавил!
Не ты, – куда зайдут они?

Кто смерит вред от их подрыва?
Какой глухарь или дикарь
Всучил нам побрякушек ларь
И весь их пустозвон фальшивый?

Так музыки же вновь и вновь!
Пускай в твоём стихе с разгону
Блеснут в дали преображенной
Другое небо и любовь.

Пускай он выболтает сдуру
Все, что впотьмах, чудотворя,
Наворочит ему заря...
Все прочее – литература²⁷.

Не бескрылая бытописательская беллетристика, «литература» в уничижительном французском значении «болтовни», а тайна, греза, фантазм, фантастическое, сновидческое, ирреальное, бессознательное выступают в творчестве символистов спонтанным

выражением внутренней жизни, о чем свидетельствует как поэзия (ее поэтика была воспринята и творчески переработана в XX в. А.Блоком, А.Белым, Р.М.Рильке, В.Б.Йетсом, Ф.Гарсиа Лоркой, Х. фон Гофмансталем, Т.С.Элиотом), так и живопись французских символистов. Маска, фикция, травестия, безумие, демонизм – нередкие гости в их искусстве. Достаточно вспомнить фантастические цветы на картинах Редона, качающиеся на стеблях то детское личико, то лицо Пьеро, то широко открытый глаз, или его работы, посвященные Э.По: знаменитый ворон на подоконнике, магнетический взгляд Циклопа, глаз, улетающий в неведомую даль... Редоновский паук с человеческим лицом ассоциируется с уподоблением у С.Малларме художника священному пауку, сплетающему из собственных духовных нитей дивные кружева. А написанные матовыми красками, бестелесные, лишённые объема эфирные фигуры на полотнах Пюви де Шаванна, нарушающие законы перспективы, создают ощущение сновидения, грезы.

Такие символистские метафоры и аналогии, как «звучание запаха», «цвет ноты», «аромат мысли», свидетельствуют о поисках сродства внешне различных явлений, единой первоосновы, начального источника всех мыслей и чувств, «их вечно плодоносящей сущности»²⁸. Эти поиски подводят французских символистов к идеям художественного *синтеза* и *синестезии*. Они видят задачу символизма в том, чтобы соединить с помощью синтеза то, что было разъято анализом («Век анализа нужен ради одного дня синтеза», – подчеркивал французский литературовед Ф. де Куланж²⁹), противопоставить позитивистским идеям разделения и классификации идеал единства – но отнюдь не академического единства стиля, а стилистического синкретизма как художественного воплощения единства человеческого микрокосма и макрокосма Универсума. Им импонируют идеи основателя французского неокритицизма Ш.Ренувье, считавшего основой бытия сознание и полагавшего, что познание имеет дело не с субстанцией, а с отношениями между феноменами, существующими только в представлении или в репрезентативном отношении: источник репрезентации – сознание как первичный творческий акт. Порядок же феноменов есть не что иное, как синтез отношений, синтез синтезов. Ссылаясь на Ренувье, Ванор настаивал на сведении феноменов жизни к единому существу, ибо чувственно постижимый мир состоит лишь из его

многообразных проявлений; так и символистская литература стремится свести все мыслительные и чувственные феномены к первоисточнику, найти их единую основу, являющуюся в бесконечном множестве обличий.

В духе положений шеллингианской философии тождества о всеобъемлющем океане поэзии как исходной и конечной стихии, в которой в будущем сольются искусство, философия, мифология и наука, Морис говорит о том, что искусство символизма восходит к своим первоистокам, дабы три преломления единого луча – музыка, живопись и поэзия – посредством гармонического синтеза линий, звуков, красок и ритмов слились в общей конечной точке, из которой когда-то разошлись: «Литература текущего момента синтетична: она страстно желает показать целостного человека посредством целостного искусства»³⁰. В этом стремлении литература тесно сближается с живописью. Разделяя представления Вагнера о драме как вершине художественного творчества, способной синтезировать различные искусства, он уповает на идеальный театр будущего как на храм, место главного праздника духа, в котором произойдет чудо – таинство религии красоты. Синтез искусств, стирающий границы между видами искусства, символизирует конечный этап всей эволюции эстетической идеи, вселенский эстетический синтез, воплощающий идеал мировой гармонии. Такой синтез Морис вслед за Шеллингом, считавшим целью искусства абсолютное тождество и определявшим философию искусства как науку о Всем в форме или потенции искусства, называет «ВСЕ» – это символ цельности.

«Все» и является источником синестезии. Рассуждая в своей статье «Познание творчества» о цветовом слухе или цвете звуков, Гиль подчеркивает, что музыкальный тембр неслучайно определяется как «окраска звука». Он сравнивает гласные, составляющие «голос» языка, с различными музыкальными инструментами, обеспечивающими «словесную инструментовку». Гиль уподобляет 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. Двойная обработка поэтического слова в тиглях значения и звучания, за-

вершающаяся изгнанием из поэзии всего случайного, увенчивается, согласно Малларме, превращением стиха в слово-заклинание, цельное новое слово. Символистский «язык-музыка» как органичное объединение фонетики с ее звуковой инструментровкой мыслится его создателями как путь проникновения в изначальный целостный смысл сущего.

Ипостась целостности – *красота*, важнейшая категория эстетики французского символизма. Задача символического произведения – явить красоту: «Единственная цель стихотворения – Красота»³¹. Истина, добро, человеческие переживания не чужды ему, но играют лишь вспомогательную роль. Единственное, к чему стремится стихотворение, – возбуждение эстетической эмоции, дабы приблизиться к искомому идеалу красоты (Рейно).

Призвание искусства – напоминать людям о вечной идее красоты, рассеянной в преходящих явлениях несовершенной жизни. Для Мерриля красота наряду с добродетелью 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 первозданной и целостной пребывает в Нем Идея Красоты...»³². Истина подобна чумазой угольщице, красота – угольщице умытой. Сжимая в объятиях первую, символист стремится обладать второй.

Немалый интерес для уяснения эстетического кредо французских символистов представляет концептуальная сторона *критики ими реализма и натурализма в искусстве*. «Чумазая угольщица» – как раз удел реалистов и натуралистов, «рабов жизни», символист же должен быть полновластным хозяином всех ее форм. Сен-Поль-Ру энергично характеризует символизм как противоположность того, чем является натурализм, чьи «натужные усилия» отвращают дух от метафизики, тогда как шипы средневековой диалектики напоминают душе о «мистических розах». Объективное же повествование о чувственно воспринимаемых явлениях внеэстетично, подчеркивает Рейно. Во вступительной статье к первому номеру

основанного им в 1892 г. журнала «Искусство и Идея» О.Узан пишет о конце натурализма и наступлении новой художественной эры, отмеченной мистическим идеалом красоты: «...поэты, эссеисты, романисты – все стремятся к идеальному, мистическому, к религии *прекрасного*, сокрытого полумраком благоговения перед искусством. Художники и скульпторы следуют тем же путем, как будто их юные души ощутили ту пропасть разочарования и пессимизма, в которую толкают их предшественники»³³.

Натуралистическая литература наивно воображала, будто, собирая драгоценных камней и старательно выписав их названия, она тем самым изготавляет драгоценности, говорил Малларме. Символизм же обращен к более глубокому уровню духовности, к созиданию, а не воспроизведению: именно здесь область символа, сфера творчества. Задача художника-символиста – отнюдь не создавать вещи, но улавливать связи между ними, сплетая из этих связующих нитей стихи и оркестровые звучания. Миссия гения-ясновидца, постигшего смысл заключенных в зримом мире символов, как она видится Ванору, – не рассказывать истории и исследовать человеческие страсти, а улавливать рифмы между здешним миром и миром грез. А для этого необходим созерцательный настрой, намек, подсказка и ничего другого: совершенное владение таинством подсказки-намек, передающей путем медленного разгадывания вещи состояние души, как раз и создает символ, являющийся целью и идеалом, заключает Малларме.

Один из вариантов формулирования основных постулатов французского символизма принадлежит А.Орье. В статье «Поль Гоген: символизм в живописи» (1891) он выдвинул пять законов символистского искусства: «Произведение должно быть, во-первых, идейным, ибо единственный его идеал – выражение идеи; во-вторых, символическим, поскольку эта идея получает выражение в формах; в-третьих, синтетичным, поскольку рисунок его форм, начертание его знаков соответствует обобщенному способу понимания; в-четвертых, субъективным, поскольку его объект должен рассматриваться не как объект, но как знак, воспринимаемый субъектом; в-пятых, вследствие сказанного, оно должно быть декоративным, ибо декоративная живопись [...] не что иное, как вид искусства, субъективный, синтетический, символический и идейный одновременно»³⁴.

Это резюме в концентрированном виде представляет те художественно-эстетические особенности французского символизма, которые, с одной стороны, сближали его с современными ему направлениями в искусстве, такими как французский ар нуво, немецкий югендштил, австрийский сецессион, русский модерн, а с другой – повлияли в дальнейшем на такие несхожие между собой течения, как фовизм, экспрессионизм, абстракционизм, сюрреализм, абсурдизм. Художественный авангард XX в. радикализовал идеалистическую, метафизическую подоплеку символизма, что вылилось в отказ от линейности, каузальности, правдоподобных цветоформ, устоявшейся цветовой символики, леонардовской перспективы, светотени. Присущая же символизму во Франции линия на эстетизацию философии оказалась для евро-американской культуры XX–XXI вв. магистральной. Но главное – высокий художественный уровень большинства произведений французских символистов, являющийся наиболее убедительным доказательством плодотворности принципа символизации в искусстве.

Примечания

- ¹ См., например: Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008; *Кассу Ж.* при участии Брюнеля П., Клодона Ф., Пийемана Ж., Ришара Л. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М., 1998; *Поэзия французского символизма.* Лотреамон. Песни Мальдорора / Под ред. *Г.Косикова.* М., 1993; *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия 1870–1900. М., 1994; *Михайлова Т.В.* Поэзия французского символизма. М., 2012; *Светлов И.* Символизм. М., 2011; *Обломиевский Д.* Французский символизм. М., 1973; *Doin J.* Odilon Redon analyse du “Moi profond”. P., 2011 ; *Gilson M.* Redon. Köln, 2011; *Lucie-Smith E.* Le symbolisme. P., 1999; *Les peintres de l’âme.* Le Symbolisme idéaliste en France. Bruxelles, 1999 ; *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. T. I: L’Aventure poétique; T. II: La Révolution poétique; T. III: L’Univers poétique. P., 1947; *он же:* Message poétique du symbolisme. La doctrine symboliste (documents). P., 1961; *Nectoux J.-M.* Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts. P., 2005 ; *Possedoni A.G.* Simbolismo e simbolismi. Raffronti, analogie e differenze. Metauro Edizioni, 2002 ; *Rapetti R.* Le Symbolisme. P., 2007; *Stieglitz A.* Camera Work. The Complete Photographs 1903–1917. Köln, 2008; *Strauss A.* Odilon Redon. Les attaches invisibles. P., 2011; *Wolf N.* Symbolisme. Köln, 2009.

- ² Философско-эстетические основы художественной символизации раскрыты в фундаментальной работе В.В.Бычкова «Символизация в искусстве как эстетический принцип» (Вопр. философии. 2012. № 3). Что же касается трудов, посвященных некоторым аспектам эстетики французского символизма, то их появление датируется серединой прошлого века. См., например: *Lehmann A.G.* The Symbolist Aesthetics in France 1885–1895. Oxford, 1950.
- ³ *Laforgue J.* Derniers vers simples. Agonie // *Vogue*. 18 octobre 1886.
- ⁴ *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Т. II. P. 314.
- ⁵ *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Т. III. P. 639.
- ⁶ См.: *Бычков В.В.* Символизм // **Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века.** М., 2003. С. 402.
- ⁷ *Vanor G.* L'art symbolique. P., 1889. P. 12. Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, перевод с французского Н.Б.Маньковской.
- ⁸ См.: *Huret J.* Enquête sur l'évolution littéraire // *L'Echo de Paris*. Février 1891.
- ⁹ *Gide A.* Traité du Narcisse. Théorie du Symbole // *Entretiens politiques et littéraires*. Janvier 1891.
- ¹⁰ *Mallarmé S.* Avant-dire au «Traité du Verbe» de René Ghil // *Mallarmé S.* Oeuvres complètes. P., 1945. P. 857.
- ¹¹ *Verhaeren E.* Impressions. 4 éd. P., 1928. P. 114.
- ¹² *Ibid.* P. 114–115.
- ¹³ *Мореас Ж.* Литературный манифест. Символизм (1886) / Пер. с франц. *М.Кожеевниковой и Н.Мавлевич* // *Поэзия французского символизма.* С. 430.
- ¹⁴ *Morice Ch.* La littérature de tout à l'heure. P., 1889. P. 33.
- ¹⁵ *Kahn G.* Réponse des symbolistes // *L'Événement*. 28 septembre 1886.
- ¹⁶ *Régner H. de.* Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain // *Régner H. de.* Figures et caractères. P., 1900. P. 332.
- ¹⁷ *Ibidem.*
- ¹⁸ *Рейно Э.* О символизме (1888). Перевод с французского *Г.Косикова* // *Поэзия французского символизма.* С. 432.
- ¹⁹ *Claudé P.* Art poétique. P., 1904. P. 179.
- ²⁰ *Ibid.* P. 138–139.
- ²¹ См.: *Huret J.* *Op. cit.*
- ²² *Ibid.*
- ²³ *Mockel A.* Propos de Littérature. P., 1894. P. 15.
- ²⁴ См.: *Huret J.* *Op. cit.*
- ²⁵ *Régner H. de.* *Op. cit.* P. 332.
- ²⁶ *Мореас Ж.* Цит. соч. С. 430.
- ²⁷ Перевод *Б.Пастернака.*
- ²⁸ *Vanor G.* *Op. cit.* P. 35.
- ²⁹ Цит. по: *Michaud G.* Message poétique du symbolisme. Т. I. P. 5.
- ³⁰ *Morice Ch.* *Op. cit.* P. 269.
- ³¹ *Рейно Э.* Цит. соч. С. 431.
- ³² См.: *Huret J.* *Op. cit.*
- ³³ *Uzanne O.* Sensations d'art et expression d'idées // *Art et Idée*. Janvier 1892. P. 8.
- ³⁴ Цит. по: *Кассу Ж.* Цит. соч. С. 55.