

Стоян С.П. ©

Кандидат философских наук, доцент кафедры социологии
Национального авиационного университета (Украина, г. Киев)

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ СИМВОЛИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ: КУЛЬТУРНО-ФИЛОСОФСКИЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ

Аннотация

В статье автор осуществляет философско-культурологический анализ становления и развития символизма как самостоятельного художественного направления, оформление которого происходит во второй половине XIX в. и включает в себя постулирование основных принципов творчества художников-символистов.

Ключевые слова: символизм, образ, символ, миф, теория, синтез искусств.

Keywords: symbolism, image, symbol, myth, theory, synthesis of the arts.

Культурные предпосылки оформления символизма в самостоятельное художественное направление в середине XIX в. закономерно возникли на основе иррационалистической философии, теоретической и художественной практике романтизма, творчества прерафаэлитов, назарейцев и т.п., благодаря которым осуществлялась постепенная трансформация мировоззренческой парадигмы художников на пути отхода от академической рациональности и обращения к символическо-мифологической образности.

Европейская культура XIX в., в отличие от предыдущих исторических периодов своего развития, создает чрезвычайно благоприятные условия для взаимопроникновения и взаимовлияния различных форм творческой активности человека: философской рефлексии, литературного творчества, изобразительного искусства и т.п. Художники все больше объединяются вокруг общих идей, создавая общества единомышленников, вдохновляясь как противопоставлением себя другим сообществам, так и единством взглядов с представителями других творческих сфер. Поэты вдохновляют художников, музыканты - философов: цепь взаимовлияний состоит из множества подобных вариаций, предвещая постепенное расшатывание междисциплинарных границ культуры и выстраивая прочную основу для полноценного функционирования диалогичности между ее различными сферами. «Идейная общность художников и литераторов никогда не была столь реальной, как в ту эпоху. Они ведут дискуссии в кафе - например, в кафе “Вольтер” - или в мастерских, увлекаются одними и теми же философскими и социальными идеями» [3, 48-49], обыгрывают в своих произведениях созвучные, актуальные образы, формируя таким образом уникальное пространство художественной коммуникации. «Идея взаимовлияния и взаимопроникновения искусств, расширения их видовых границ - одна из центральных в теории символизма. Ведь символ синкретичен. (...) Представления о музыкальности и живописности поэзии, поэтичности и музыкальности живописи стали общим местом в высказываниях многих критиков, писателей и художников этого времени. Так, идеалом Малларме было стихотворение, сочиненное как “двойное живописно-музыкальное искусство”» [4, 74].

Ш. Бодлер со своими «Цветами зла» и философско-эстетическими размышлениями становится предвестником символической поэзии, вдохновляя своими творческими экспериментами как будущих поэтов-символистов, так и художников, находя соответствующие символические настроения в творчестве Э. По. По мнению Бодлера, «мир - продукт божественного воображения, и метафорическое мышление поэта, художника постигает его целостность, переводит иероглифическую тайнопись природы на внятный человеку язык» [4, 25]. Под влиянием мистической доктрины Сведенборга, Бодлер

разворачивает свой принцип соответствия трансцендентной, космической реальности и творчества художника, который выступает трансформатором, передатчиком и визуализатором космических энергий, которые в материальном мире воплощаются в художественных образах. Он также выступает за отказ художника от миметического принципа в живописи, считая более целесообразным использование образов памяти, а не обращение к реальной натуре.

Р. Вагнер, К. Дебюсси создают мощную символическую основу в музыкальной сфере, усиливая символично-мифологические тенденции в пространстве европейской культуры того времени, что побуждает художников-символистов направлять свои творческие поиски в сторону архаических пластов национального самосознания.

Как отмечает Н. В. Тишунина, еще «романтическое художественное сознание, выдвигая идею “синтеза искусств”, было ориентировано на представление об универсальной связи всего со всем. Поэтому для романтиков взаимопроникновение и взаимодействие разных видов искусств является художественным коррелятом идеи целостности мира» [6, 4-5]. Но желанная романтиками целостность не порождает в культуре XIX в. состояния гомогенности, тотального единства взглядов и направлений, в противовес этому проявляясь в виде многочисленного количества сосуществующих в одном культурном пространстве гетерогенных художественных движений, иногда с абсолютно противоположными, противостоящими мировоззренчески-художественными принципами. Рационализированный академизм, идеализированный романтизм, символично-аллегорические эксперименты прерафаэлитов и назарейцев, которые становятся основой формирования символизма как художественного направления, не препятствуя параллельному утверждению натурализма и импрессионизма, создают «многоголосную полифонию» визуальной образности XIX в. Зарождение мощного полистилизма художественных проявлений обуславливает, по нашему мнению, становление смешанной формы искусства в ее современном виде, что кроме параллельного существования классической и символической формы, характеризуется постепенным разрушением традиционной миметической образности в пользу авангардных экспериментов (импрессионизм, абстракционизм, кубизм, сюрреализм, экспрессионизм, дадаизм и т.д.).

В отличие от П. Сорокина, который считает, что конец XIX - начало XX века проходят под «знаком» визуализма с незначительными попытками сопротивления со стороны символизма и других течений, мы не видим в визуальной чувственности доминирующей тенденции, которая могла бы объединить все разноплановые художественные проявления того времени. Кроме того, мы не можем согласиться с практически полным нивелированием роли символизма в культурном пространстве XIX-XX вв. Помещая символизм в один ряд с конструктивизмом, экспрессионизмом, неопримитивизмом, кубизмом, футуризмом и другими модернистскими течениями, Сорокин отмечает, что «они не стали подлинным идеационализмом или хотя бы идеализмом; они были всего лишь переходными непоследовательными движениями, отмеченными явным отталкиванием от визуализма» [5, 180]. Он считает, что все эти художественные проявления «это блудные дети визуализма: они остались без родного семейного крова, но пока не нашли новой семьи. Поэтому они оказались “на улице”, бездомными, неухоженными беспризорниками, шныряющими здесь и там и неспособными найти надежный кров и заняться настоящим творчеством» [5, 181].

Таким образом, по его мнению, символизм даже не стоит относить к настоящему творчеству, а утверждение о том, что романтизм автоматически приравнивается к визуальной чувственности реализма и импрессионизма, является для автора очевидным, не вызывающим сомнений и не требующим дополнительного рассмотрения. Кроме этого, по мнению Сорокина, романтизм даже не претендует на близость к идеалистичности или к идеациональности, что также вызывает радикальное несогласие в связи с явной направленностью данной художественной практики в сторону символическо-идеалистической образности, мистицизма, выявления духовной сущности мира и его

визуализации. Неслучайно, как уже было отмечено, романтизм стал одной из главных предпосылок появления символизма как художественного направления, что непосредственным образом указывает на другую, нежели чувственно-визуальную, природу.

Публикация во французской газете «Le Figaro» «Манифеста символизма» Жана Мореаса в 1886 году фактически стало датой его рождения как самостоятельного художественного направления, несмотря на то, что уже в 1891 году Мореас, под влиянием разочарований в своих прежних взглядах, в той же газете издает письмо, в котором заявляет о смерти символизма и призывает «возвратиться к классицизму, в котором, дескать, и есть основа французской литературы, пришедшей в упадок под воздействием и парнасцев, и романтиков, и символистов» [1]. В своем же Манифесте он пытается систематизировать основные художественно-мировоззренческие принципы символизма, которые хотя и касаются поэтического творчества, однако практически полностью соотносятся с сущностью соответствующих тенденций в изобразительном искусстве. Признание в символе отправной точки художественного творчества, а также основного источника и материала для формирования образов, становится ведущей идеей мировоззрения художников-символистов, как в лоне литературы, так и в пространстве изобразительного искусства. Мореас отмечает, что «поэзия символизма ищет способ, как воплотить идею в чувственную форму, которая, тем не менее, не будет целью, но служа тому, чтобы выразить идею, останется предметом» [7, 118]. Он отмечает, что поэзия символистов (мы можем добавить, что и изобразительное искусство) пытается выявить в чувственных способах проявления творчества - в своих же образах Идею, которая превращается таким образом в символ.

Кроме того, в Манифесте символизма была осуществлена попытка очертить видение символа сторонниками литературного символистского движения: «ключевое понятие заключается в органическом сочетании формы и содержания: форма никогда не должна быть пустой, она всегда должна выражать идею, и, в то же время, идея никогда не должна быть “обнаженной”, она всегда должна быть прикрыта суггестивной (гипнотической) символической формой» [7, 118-119].

Кроме Мореаса, в литературной среде обоснованию базовых принципов символизма были посвящены статьи бельгийца Альберта Мокеля, стихи и критические размышления которого полностью соответствовали духу символистов. Как отмечает в своем исследовании «Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900» В. А. Крючкова, для Мокеля «символ - иносказательная реализация Идеи, напряженная связь между нематериальным миром законов и чувственным миром вещей» [4, 34]. При этом чрезвычайно важным является разграничение символа и аллегии, которое, вслед за романтической традицией, осуществляют поэты-символисты. По мнению Мокеля, «в символе значение глубоко погружено в образ, разлито в его формах. В этом видит Мокель его отличие от аллегии, которая также выражает абстрактное через конкретное, но выражает его путем внешнего и искусственного уподобления. В символе связь между реальным и идеальным является внутренним и естественным, поэтому обнаружить первое во втором можно посредством интуиции и догадки, но не логически» [4, 34].

Принцип неполной проявленности символического содержания созвучно идеям византийской эстетики, в которой не только Псевдо-Дионисий Арепагит высказывал мнение о том, что назначение символического образа заключается, с одной стороны, в выявлении божественной истины, а, с другой, в ее сокрытии от глаз непосвященных. Идеи таинственности и неполной проявленности символического содержания придерживается и С. Маларме, который считает, что полная прозрачность и понятность образа убивает большую часть удовольствия, возникающего в результате разгадки скрытого смысла. Вслед за Бодлером, под влияние мистических идей Эммануэля Сведенборга и Жозефа де Местра попадают и другие представители символистского течения, наполняя свои творческие поиски мистическим содержанием. М. Метерлинк, вдохновляясь мистическими озарениями платонизма и неоплатонизма, средневековыми теориями, произведениями Сведенборга и де Местра, приходит к выводу, что искусство очень близко к выявлению скрытой сущности

мира благодаря постижению «неизвестного», что становится главным в поисках символистов. Распространению мистических тенденций в художественных кругах способствовала активная популяризация мистических учений Востока и Запада в пространстве европейской культуры XIX в., а также появление значительного количества теософских обществ, что вдохновлялись идеями «Тайной доктрины» Е. П. Блаватской и «Великих посвященных» Э. Шюре, что увидели свет в 1887 году.

Принципы мистического увлечения идеями буддизма и индуизма, которые распространились в XIX в. благодаря иррационалистичной концепции Шопенгауэра, проступают и в творчестве А. Жид, что в своем символистском произведении «Трактат о Нарциссе (Теория символа)» метафорически изображает идею иллюзорности материального мира, а также акцентирует внимание на посреднической миссии художника, «любая вещь для него - это повод для догадки, символ, способный явить свой идеальный первообраз; поэт знает, что чувственные феномены - только предлог, только внешний покров, на котором и останавливается взгляд непосвященного; под покровом, однако, скрыт первообраз, все время как бы нашептывающий: Я здесь» [2, 450].

Но кроме этого вектора развития символистских идей, которые были направлены на выявление в творчестве первообразов, первоидей, мистического постижения мира, благодаря чему художник рассматривался в качестве посредника между земным и небесным миром, космосом, существует и другой - индивидуалистически-психологический вектор развития символизма. Он акцентирует внимание на создании творческих, индивидуально-неповторимых символических образов, определенных авторским воображением и особенностями внутреннего мира художника. Эти представления были обусловлены повышенным интересом к новейшим на то время психологическим концепциям, которые объясняли специфические особенности механизмов художественного творчества сквозь призму психологии. Например, в «Основах психологии» Герберт Спенсер ставит под сомнение возможности истинного познания, поскольку символические визуальные образы-шифры, которые возникают в результате зрительного восприятия, не являются идентичными объективной действительности, а предстают продуктом нашей психической деятельности. Ипполит Тэн в своей работе «Об уме и познания» рассматривает все психологические акты сквозь призму символизации - от наиболее простых процессов к сложным понятийным конструкциям.

Таким образом, как отмечает В. А. Крюčkова, теоретические разработки в лоне символизма имели двухвекторную направленность. «С одной стороны, сверхсущие идеи мирового разума, с другой - знаковая деятельность земного сознания» [4, 31].

По нашему мнению, проекция идей, высказанных в контексте литературного творчества символизма, на сферу изобразительного искусства является полностью оправданной, поскольку духовное родство символистов - представителей разных художественных сфер не вызывает сомнения. Об этом уже шла речь в контексте существования единого коммуникативного пространства, в рамках которого художники, литераторы, музыканты, философы могли выстраивать собственное мировоззрение и воплощать его дух в художественных формах. Кроме того, можно утверждать, что в лоне изобразительного искусства происходит определенное сбалансирование обоих обозначенных векторов: художник, с одной стороны, выступает земным посредником, наглядно воплощая вечную идею, а, с другой стороны, делает ее очертания индивидуальными и неповторимыми, в соответствии с особенностями своего внутреннего душевного мира.

Литература

1. Бердичевский Л. Несколько слов к переводам стихов Жана Мореаса / Мореас Жан. Из книги «Стансы». Пер. с фр. Л. Бердичевского. Стихи / Л. Бердичевский // Крещатик – 2010 № 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2010/1/>
2. Жид А. Трактат о Нарциссе / А. Жид // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорура М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 444-452.

3. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу. М.: Республика, 1998. – 430 с.
4. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900 / В. А. Крючкова. – М.: Изобраз. искусство, 1994. – 272 с.
5. Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика; пер. с англ., вст. статья и комментарии В. В. Сапова / П. А. Сорокин. – М.: Астрель, 2006. – 1176с.
6. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. Монография / Н. В. Тишунина. – СПб: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 160с.
7. Grigorian Natasha European Symbolism: In Search of Myth (1860-1910) / Natasha Grigorian. Bern: Peter Lang AG, 2009. – 317 p.