

УДК 82.09

ББК 83.3 (2Рос=Рус)1

К.В. Луценко**ПРОЗА РУССКОГО
СИМВОЛИЗМА
И ОСОБЕННОСТИ
РАЗВИТИЯ
ЛИТЕРАТУРНОГО
ПРОЦЕССА**

Рассматриваются особенности прозы русского символизма. Литературный процесс рубежа XIX – XX вв. получает адекватное понимание при диалектическом различении классического и неклассического искусства в связи со сменой типов рациональности. Русский символизм оказывается пограничной между классическим искусством и модернизмом художественной практикой, носящей синтетический характер. Проза писателей-символистов фиксирует происходящие изменения в человеческом сознании, что находит своё выражение, с одной стороны, в новой концепции персонажа, а с другой – в особой литературной позиции художника.

Ключевые слова: *русский символизм, литературный процесс, экзистенциальный подход, система персонажей, литературная позиция.*

Луценко Ксения Валерьевна – аспирант кафедры отечественной литературы XX в. факультета филологии и журналистики Южного федерального университета

Тел.: 8 (928)109-62-65

E-mail: luzenkoksensia@yandex.ru

@Луценко К.В., 2012.

1.

Рубеж XIX и XX вв. для европейской цивилизации – это эпоха великой «переоценки всех ценностей». Литература чутко реагирует на изменения, происходящие в сознании современного человека, и поэтому проза русского символизма, основываясь на классических ценностях, одновременно несёт в себе зёрна нового, модернистского взгляда на мир. Слом классической картины мира, основанной на разумности, постижимости и естественной упорядоченности бытия, метафорически выражается в идее Ф. Ницше о смерти Бога. Ницше, по мысли Хайдеггера, – конец западноевропейской философии, провозвестник настоящих «скудных времен» [Дугин, с. 90]. Но, с другой стороны, «Смерть Бога, самой авторитетной из абстрактных истин, отрывает человека от потустороннего мира, открывая ему тем самым свободу созидания новых идеалов, даёт возможность действовать исходя из личной воли» [Синеокая, с. 45]. Экзистенциальный эксперимент Ницше, в ходе которого конструируется собственный жизненный опыт [Там же, с. 23], – заря торжества субъекта в веке XX, начало смены типа рациональности как общей ориентации мышления. Теперь «жизни суждено быть экспериментом познающего» [Ницше, т. 1, с. 647], «никакого абсолютного бытия нет: бытие – это становление» [Философский энциклопедический словарь, с. 304], поэтому в гносеологии с необходимостью происходит феноменологический поворот, в ходе которого фиксируется самонаправленность познающего сознания, что было позднее

осмыслено в работах Э. Гуссерля. Указанные характерные особенности эпохи позволяют говорить о том, что прозу русского символизма следует рассматривать на новых эпистемологических основаниях [о специальной гуманитарной эпистемологии см.: Зотов, 2011, с. 45 – 52].

Художник, как и любой мыслящий человек, всегда «осознает самого себя, свое место и последствия своего труда в мире, в языке, в культурной традиции» [Мамардашвили, с. 127], а со сменой типа рациональности неизбежно меняется этот внутренний образ и, соответственно, творческая интенция. Таким образом, очерчивается основное проблемное поле нашего рассмотрения прозы начала XX в.: художник и основа его творческой деятельности; и, как следствие, художник и его экзистенциальная позиция. В первом случае речь будет идти о миметических и немиметических подходах к изображению, во втором – о характере самоопределения художника.

Принцип миметизма господствовал, так или иначе видоизменяясь (Античность, Возрождение, романтизм, реализм), в искусстве вплоть до XX в., не исчез он и далее, но в эпоху смены рациональности претерпел существенную трансформацию. Определяющую роль начинает играть мимесис внутрипроизведенческий (термин В. Подороги), «указывающий на то, что литературное произведение самодостаточно и не сводимо к достоверности внешнего, якобы реального мира» [Подорога, с. 11]. Литература модернизма преодолевает традиционную эстетическую модель, она характеризуется особой креативностью, но не просто в известном ещё с Аристотеля смысле «пойэсиса» (т. е. создания нового), а в смысле «жизнетворчества»-демиургии: «Полнота своевольного самоопределения, которое в искусстве нередко называют "демонизмом", оборачивается для поэта новой эпохи свободой претворения мира...» [Зотов, 2006, с. 582]. Поэтому для искусства модернизма центральной проблемой, определяющей его онтологический статус, становится самоопределение художника, т.е. «экзистенциально значимый процесс выявления и утверждения человеком индивидуальной жизненной позиции, основанной на определенных идеологических взглядах и самопознании...» [Зотов, 2005, с. 167]. И в прозаических произведениях русского символизма фиксируется, по нашему мнению, процесс перехода к немиметическим модернистским моделям, реализующим полноту самоопределения художника.

2.

О пограничном характере символизма писал ещё А. Белый: «... мы смутно предчувствуем, что стоим на границе двух больших периодов развития человечества» [Белый, с. 255], но до последнего времени проблема символизма в литературоведческих исследованиях решалась преимущественно с точки зрения остающейся на классических основаниях познающей мысли. Однако большой шаг на пути к решению данной проблемы сделали современные исследователи, прежде всего в работах, посвященных выявлению закономерностей литературного процесса рубежа веков, динамике притяжений и отталкиваний. К таким работам можно отнести труды И.П. Смирнова, В.А. Келдыша, В.И. Тюпы, Е.В. Тырышкиной,

Л.А. Колобаевой, Л.П. Егоровой и др. Как связующее звено между XIX и XX вв. символизм понимается в работах О.А. Клинга, речь идет «о необходимости снять традиционное представление о символизме и постсимволизме как об оппозиции» [Клинг, с. 294]. Также показательной, на наш взгляд, оказывается трактовка символизма в концепции В.И. Тюпы. Он отмечает, что «эпоха символизма не только размежевала XIX и XX столетия, но явилась столь радикальным рубежом в истории русской (и европейской в целом) художественной культуры, после которого классическая парадигма художественности могла уже только имитироваться» [Тюпа, с. 111]. Соотнося символизм с парадигмой неклассической художественности, Тюпа определяет его место где-то перед модернизмом [Поэтика, с. 139, 157], фиксируя таким образом переходный характер направления. Концепцию Тюпы развивает и дополняет в своей монографии Е.В. Тырышкина, также рассматривающая символизм в качестве буферной зоны между классикой и модернизмом [Тырышкина]. Ю.Б. Борев также относит символизм к стадии предмодернизма [Борев, с. 235, 249 – 255]. Однако в связи с тем, что целью указанных исследователей являлось создание общей картины литературного процесса, то подробно символизм в их работах не рассматривается. Поэтому для раскрытия уникального характера символизма изнутри следует определиться с отношением символизма к категории мимесиса, что позволит в рамках специальной эпистемологии отмежевать данное направление от реализма и выступающего на литературную арену модернизма.

Особое внимание отношению художника-символиста к категории мимесиса и её значению для понимания литературного процесса уделяется в работах В.И. Тюпы, В.И. Смирнова, Е.В. Тырышкиной, В.В. Бычкова. Как отмечает В.В. Бычков, «отказавшись от изоморфизма, существенного для всей классической эстетики, художники и мыслители Серебряного века фактически не отказываются от самого миметического принципа в искусстве, но углубляют его до сущностного миметизма, т.е. до символического выражения...» [Бычков, с. 16]. То есть в связи с категорией мимесиса в фокус исследования неизбежно попадает центральная категория направления – символ, трактуемый как парадоксальный знак доверия к миру ноуменальному в условиях кризиса классической репрезентативности, сохраняющий связь с реальностью, но ведущий в феноменальные миры. Так, Д. Мережковский писал: «Символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности» [Мережковский, 1914, с. 261]. Сходная концепция символа представлена в теоретических работах Ф. Сологуба (например, статья «Искусство наших дней») и А. Белого (например, в книге статей «Символизм»). Художнику-символисту уже недостаточно реализма, поддерживающего «сильную» референциальную иллюзию у читателя [Подорога, с. 11], он делает акцент на символическом выражении «метафизической, часто трансцендентальной, реальности» [Бычков, с. 13]. Эстетика романтизма опиралась на схожие принципы изображения, но там творение принципиально иного происходит с дозволения Бога (о романтической критике репрезентации см.: [Ямпольский]).

В символизме же в новой познавательной ситуации усиливается жизне-творческий аспект, постепенно перерастающий из мистико-религиозного действия в экзистенциально значимый процесс самоопределения личности, но при этом конечной целью для художника-символиста остаётся теургия: «Новое искусство – переходное по существу, оно – мост к иному творчеству» [Бердяев, с. 247], которое есть «Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее» [Там же, с. 252]. По сути, символист вновь находит Бога, но уже как сверхчеловек, как со-творец, ибо теургия – «совместное с Богом продолжение творчества» [Там же, с. 254].

В связи со сменой творческой интенции художника предметом литературоведческого рассмотрения прозы символистов становится трансформированная по сравнению с классическим искусством антропология: с одной стороны, – это новая концепция персонажа, с другой – особая литературная позиция художника. Движение от классического искусства к модернизму можно проследить в тексте аналитически на уровне системы персонажей через рассмотрение сопряжения мотивов поведения и мотивов самоопределения. Самоопределение персонажа обнаруживает метафизическую реальность его существования, в противоположность реальности конкретно-практической, которую обнаруживают мотивы поведения [Зотов, Ефимов, с. 15 – 29]. Заострение в произведении экзистенциальной проблематики в противовес нравственно-психологической – знак смены приоритетов в художественной антропологии литературы рубежа веков. От социальной проблематики акцент смещается на постижение экзистенциально-метафизического смысла, обнаруживаемого посредством переживания личностью основных феноменов бытия (любовь, смерть, труд, стремление к господству) [Финк, с. 357 – 363], что свидетельствует о движении в сторону модернизма.

Проза русского символизма в своей внутренней эволюции позволяет проследить основные вехи отхода от классической художественности. Так, в трилогии Д. Мережковского «Христос и Антихрист» ещё сохраняется глубинная связь с наследием классиков-реалистов, нравственно-философская проблематика романов реализуется по преимуществу через мотивы поведения, что делает персонажей Мережковского классически достоверными. Но насколько Д. Мережковский литературен в своей публицистике, настолько же он публицистичен в художественных произведениях. По существу, вся трилогия доказывает одну концепцию, которую Мережковский потом обосновал в статьях сборника «Больная Россия»: смешение добра и зла, лжи и истины – не «вечная загадка жизни», а весть о пришествии Антихриста. «Весь мир губит – раздвоение, борьба между двумя правдами, земной и небесной, человеческой и божеской... А спасет весь мир, – соединение этих двух правд» [Мережковский, 2001, с. 490]. В «Юлиане Отступнике» и «Леонардо да Винчи» данная схема в строении системы персонажей реализуется очень четко, убивая всякую художественность: за спиной каждого персонажа словно видна главенствующая идея, определяющая его последующие поступки. В романе

«Петр и Алексей» система персонажей тоже выстраивается как система бинарных оппозиций, которая одновременно является и системой двойников. «В противоположностях подобье» – вот, пожалуй, ключевая фраза для её характеристики. И лишь в конце последней книги и в эпилоге появляется фигура, которая соединяет все возможные тезисы и антитезисы в едином синтезе – Иоанн, Сын Громов, старичок с юным, вечным лицом, держащий в руках чашу с Плотью и Кровью. Однако вследствие того, что Мережковский в 1905 г. вступает на новый этап интеллектуального самоопределения, в последнем томе трилогии меняется художественная антропология. Петр и Алексей оказываются более объемными и сложными фигурами, чем Юлиан или Леонардо, а потому их конечное вписывание в историсофскую схему оставляет впечатление искусственности. По нашему мнению, так происходит потому, что в духовном опыте Петра и Алексея феномены любви, смерти и труда переживаются как экзистенциальные, и хотя ещё не ведут к самоопределению, но возникающий как следствие новый субъективный смысл уже мешает однозначной реализации религиозно-философской концепции.

В творчестве же Федора Сологуба исследованию экзистенциальных феноменов уделяется более пристальное, чем в трилогии Мережковского, внимание, о чем свидетельствует роман «Мелкий бес» и ряд рассказов. Внутренний мир Передонова, Варвары, Володина, Грушиной и др. остаётся неизменным в своей сути, косный, мёртвый изначально, он лишь разворачивается в их поступках в трех основных сюжетных линиях. Единственные персонажи «Мелкого беса», которые имеют потенциальный выход за рамки страшной действительности к подлинному существованию через самоопределение на основе переживания феномена любви как экзистенциального, – Людмила Рутилова и Саша Пыльников, но подчеркнутая телесность взаимоотношений, проявляющаяся в дионисийской теме, односторонне-эротический характер их любви не дает реализоваться этой возможности. В результате мотив самоопределения в романе оказывается значимым в аспекте своей нереализованности. Через отказ персонажей от самоопределения в отрицательной динамике выявляется экзистенциально-метафизический смысл бытия. Проблема решается по-декадентски негативно: в мире Сологуба нет целостной сильной личности, способной прорваться к истинному бытию. Все персонажи через мотив отождествления символически сводятся сначала к фигуре Передонова, а затем к его мифологизированному двойнику недотыкомке, и в их мире царствует быт.

Творческая интенция Андрея Белого заключается в практически преобладающем обнаружении экзистенциальных феноменов, а потому он в своем миропонимании оказывается ближе художникам-модернистам, чем старшим символистам. Не зря ряд исследователей рассматривает роман «Петербург» в соотнесении с европейским модернистским романом (Л.А. Колобаева, В.В. Заманская, А. Цинк, М. Депперман и др.). Своеобразие литературной позиции Белого заключается в том, что в центре его внимания в «Петербурге» находятся уже не исторические события или

социальные отношения, как в историософской трилогии Мережковского, не жизнь как таковая, а те состояния, которые возникают у личности в ходе интеллектуального переживания основных экзистенциальных феноменов. Полнота существования современного человека выявляется Белым в перетекающих экзистенциальных состояниях, которые не связаны с определенным персонажем или группами персонажей, а являются всеобщими. Всеобщая, а не только семьи Аблеуховых, главная трагедия романа – в современном мире личность не целостна, она – носитель разорванного сознания. И её взаимоотношения с окружающим миром диалектичны. Как разорванное сознание моделирует ущербный мир, так и причина расщепления целостности сознания лежит в сущностных характеристиках мироустройства, основанного на насилии, заставляющего терять свою метафизическую глубину феномены любви, творчества и смерти. Символом ущербности жизни становится амбивалентный экзистенциальный мотив мозговой игры, являющийся сквозным в романе и имеющий ряд образных воплощений. Преодоление мозговой игры – условие выхода из экзистенциальной разорванности человеческой личности и открытия целостности бытия. Но в рамках романа этот выход не найден.

Проза русского символизма позволяет нам исследовать сам процесс становления нового сознания, проследить, каким образом данный процесс фиксируется в эталонных текстах. Три версии символизма – Д. Мережковского, Ф. Сологуба, А. Белого – позволяют наметить основные вехи динамики символизма в сторону неклассической художественности, учитывая обнаруживаемое каждым из художников особое отношение к жизни. Художественный мир Мережковского обнаруживает сильную связь с классическим реалистическим искусством в откровенно дидактическом варианте. В тексте трилогии выражаются историософские идеи автора, а персонажи трилогии выступают в качестве их наглядной иллюстрации. В произведениях Сологуба заостряется экзистенциальная проблематика, но отталкивается автор непосредственно от действительности, преобразая и мифологизируя её в своём критицизме. Художественная «заданность» Сологуба продуцируется не философией, не главенствующей идеей, а вытекает непосредственно из творчества. Наиболее четко смена приоритетов видна в близком модернистским тенденциям романе Белого. Хотя Белый также имеет некоторую идеологическую предопределенность, он старается её преодолеть переживанием экзистенциальных феноменов. Таким образом, в предлагаемом нами подходе учитывается способ освоения художником мира и самообнаружения в тексте, что позволяет выявить всё своеобразие художественной практики русского символизма.

Литература

- Белый А.* Символизм как миропонимание // *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Бердяев Н.А.* Смысл творчества: Опыт оправдания человека // *Бердяев Н.А.* Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М., 2011.

Борев Ю.Б. Период предмодернизма: свобода и удовольствие // Теория. Т. IV. Литературный процесс. М., 2001.

Бычков В.В. Трансформация миметического сознания в эстетике Серебряного века // Античность и культура Серебряного века. М., 2010.

Дугин А.Г. Мартин Хайдеггер: философия другого Начала. М., 2010.

Зотов С.Н. К эпистемологии литературоведения: пространственность художественного смысла в теории М.М. Бахтина // Изв. ЮФУ. Филол. науки. 2011. №3.

Зотов С.Н. Классическое искусство и поэтическая практика модернизма (к пониманию экзистенциального смысла литературы) // Классические и неклассические модели мира в отечественной и зарубежной литературах: материалы Междунар. науч. конф. Волгоград, 2006.

Зотов С.Н. Эстетически-художественное пространство и антропологический смысл литературы // Литература в контексте современности: материалы II Междунар. науч. конф.: в 2 ч. Челябинск, 2005.

Зотов С.Н., Ефимов А.А. Игровое начало и его особенности в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Изв. ЮФУ. Филол. науки. 2008. №4.

Клинг О.А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов. М., 2010.

Мамардашвили М.К. «Дьявол играет с нами, когда мы не мыслим точно...» // *Мамардашвили М.К.* Как я понимаю философию. М., 1992.

Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч. Т. 18. М., 1914.

Мережковский Д.С. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции. СПб., 2001.

Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. Т. 1. М., 1990.

Подорога В.А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: в 2 т. Т. 1. М., 2006.

Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

Синеокая Ю.В. Три образа Ницше в русской культуре. М., 2008.

Тыршикина Е.В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002. Режим доступа: <http://avantgarde.narod.ru>

Тюпа В.И. Полифония русской эстетической мысли 20-х годов // Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века. М., 2003.

Философский энциклопедический словарь. М., 1997.

Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М., 1988.

Ямпольский М.Б. Ткач и визионер: очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007.