

УДК \_\_\_\_\_

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**АНДИЖАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ З.М. БАБУРА**

**ОТДЕЛЕНИЕ МАГИСТРАТУРЫ  
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ**

**«Утверждаю»  
Начальник отделения  
Н.И.Аскаров**

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2016г.

**«К защите допущена»  
Заведующая кафедрой  
Е.В.Бабенко**

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2016г.

**МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ  
НА ТЕМУ  
«МИФ О ПУТИ» В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ**

**Выполнила: Буранова Нилуфар Шавкатовна  
магистрант направления 5А111301 Родной  
язык и литература(Русский язык и литература)**

**Научный руководитель: к.п.н., доц. Чжен Е.В.**

**АНДИЖАН-2016**

## Оглавление

|                                                                               |    |
|-------------------------------------------------------------------------------|----|
| Введение.....                                                                 | 3  |
| Глава 1. Символ и символическое как часть языка эпохи.....                    | 7  |
| 1.1. Становление символизма как новейшего течения в русской литературе.....   | 7  |
| 1.2. Пути создания символов и символических образов в русской литературе..... | 10 |
| 1.3. Роль импрессионистических образов в поэтике символизма.....              | 12 |
| Выводы.....                                                                   | 14 |
| Глава 2.«Миф о пути» и эволюция писателей-символистов.....                    | 16 |
| 2.1. «Миф о пути» у исследователей русского символизма.....                   | 16 |
| 2.2.Периоды творчества поэтов-символистов в их сопоставлении.....             | 26 |
| 2.3.Мифологическая концепция «пути» и реальная эволюция.....                  | 29 |
| Выводы.....                                                                   | 33 |
| Глава 3.Литературные традиции в творчестве русских символистов.....           | 37 |
| 3.1. Полемика о феномене Пушкина в русском символизме.....                    | 37 |
| 3.2. Тема красоты в поэтике символизма.....                                   | 40 |
| 3.3. Эпоха кризиса символизма.....                                            | 47 |
| 3.4. Индивидуальные пути поэтов позднего символизма.....                      | 53 |
| Выводы.....                                                                   | 63 |
| Заключение.....                                                               | 67 |
| Библиография.....                                                             | 77 |

## ВВЕДЕНИЕ

Изучению символизма в литературоведении посвящено немало работ (Анненский И.Ф., Волошин М., Гаспаров М.Л., Гинзбург Л., Гумилев Н.С., Долгополов Л.К., Колобаева Л.А., Мандельштам О. и др.), однако вопрос об эволюции русского символизма в сопряжённости с «мифом о пути» остаётся малоизученным.

Уже в 90-е годы XX века в Литературном энциклопедическом словаре (1987) под общей редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева данное понятие «миф» рассматривается не с одной, устоявшейся точки зрения, но уже с двух точек зрения – с традиционной и с новой литературной трактовкой. Традиционное значение – «повествование, предание, басня, создание коллективной общенародной фантазией, обобщённо отражающее жизнь в виде чувственных персонификаций, которые мыслятся первобытным сознанием вполне реально» [37,222].

В следующей словарной статье «Мифы и литература» термин «миф» трактуется как вид литературного творчества, который неразрывно связан с эстетической сферой и автономными эстетическими критериями отдельных писателей. При этом отмечается, что мифотворчество - это не только создание мифологических сюжетов, но и особая образность, характерная для творчества писателей, не всегда даже связанных типологически. Термин расшифровывается, в свете новых литературоведческих воззрений как надлитературный [37,223].

В одном из самых авторитетных за последнее время учебников по теории литературы под редакцией В.Е.Хализева приведено новое толкование слова «миф»: «...на протяжении последнего столетия в научно-гуманитарную сферу внедрилось понимание слова «миф» как надэпохальная, трансисторическая форма общественного сознания, которая связана с особым родом мышления как одна из констант жизни человечества, феномен, наличествующий всегда и везде»[37,116].

В данном исследовании мы раскрываем значение слова «миф» в современном литературоведческом толковании. «Миф как художественная структура, которая воплощает систематически повторяющееся в жизни человечества, несёт в себе широкое обобщение, отвлекается от повседневности и в значительной степени абстрагируется» [36,473]. У русских символистов XX века это понятие – «миф о пути»- связано со стремлением уйти от будничности и повседневности в символический мир, на территорию обобщений и ассоциаций. В значительной степени такое определение связано с пониманием слова в новом значении, так называемым «соловьёвским» мифом о пути, когда один из самых значительных теоретиков символизма пытался представить значение понятия пути не только как общую тему в литературе, но и как трансисторическую идею. Мы рассматриваем «миф о пути» как одну из основополагающих идей в теории и эстетике русских символистов.

Как показывает анализ, элементы символизма наблюдаются и в произведениях новейшей литературы. Отсюда и необходимость изучения символизма в динамике, понимания его развития – от истоков, понимания путей становления, его эволюции к современным его проявлениям в новейшей литературе.

**Актуальность исследования** определяется прежде всего тем, что проблема изучения «мифа о пути» как одной из главных проблем символизма в русской литературе до сих пор не нашла своего полновесного литературоведческого решения.

**Цель работы:** обобщить имеющийся литературоведческий материал по избранной проблеме, на конкретных примерах продемонстрировать особенности воплощения «мифа о пути» в творчестве писателей-символистов: сюжетостроение произведений, принципы отбора языкового материала, пути формирования словаря в ходе эволюции данного литературного течения.

**Объект исследования:** пути становления русского символизма от теоретических работ Д. Мережковского (« О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе») и Ф. Сологуба до художественного воплощения в творчестве поэтов-символистов XX века.

**Предмет исследования:** произведения поэтов Серебряного века, чьё становление шло через «миф о пути» как одной из основополагающих поэтических концепций: Ф.Сологуб (сборник «Шиповник»), В.Брюсов («Последний путь»), А.Блок (цикл «На поле Куликовом», «Стихи о Прекрасной Даме», «Золото в лазури»), А.Белый («Багряница в терниях», «Пепел»).

**Новизна исследования** состоит в том, что в работе впервые систематизирован материал о «мифе о пути» в творчестве ведущих русских символистов, проанализированы теоретические взгляды на избранную в исследовании проблему.

**Задачи исследования:**

- Проанализировать статьи, монографии, посвящённые проблеме эволюции русского символизма.
- Изучить пути создания символов в литературе.
- Рассмотреть разнообразие симметрических конструкций в произведениях символистов.
- Проанализировать особенности становления символизма в творчестве А.Блока, А.Белого, Ф. Сологуба, В. Брюсова в сравнительно-сопоставительной характеристике.
- Показать, как символизм связан с теорией мифотворчества на анализе работ Д.Мережковского и Вл. Соловьёва.
- Сделать ряд самостоятельных выводов по проблеме.

**Структура работы:** магистерская диссертация состоит из введения, основной части, состоящей из трёх глав, каждая из которых имеет рубрикацию, заключения и библиографии.

**Методы исследования:**

- 1) анализ теоретической литературы;
- 2) сравнительно – сопоставительный и контекстный анализ произведений.

**Теоретическая и практическая значимость** состоит в том, что результаты исследования могут быть использованы в курсе изучения «История русской литературы XIX века» и при чтении спецкурса «Особенности русского символизма».

## **Глава 1. Символ и символическое как часть языка эпохи**

### **1.1. Становление символизма как новейшего течения в русской литературе**

Начало теоретическому самоопределению символизма было положено Д.С.Мережковским, который в 1892 году выступил с лекцией «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе».

Основной задачей символизма стали: «Мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности»[25,5].

И уже в марте 1894 года в Москве вышел сборник стихотворений с программным названием «Русские символисты»[11]. Автором большинства произведений был Валерий Брюсов, ставший лидером этого авангардистского течения в литературе.

Социальные и гражданские темы, важные для реализма, сменились у первых символистов декларациями относительности всех ценностей и утверждением индивидуализма как единственного прибежища художника.

Обе группировки внутри течения – старшие символисты и младосимволисты – традиционной идее познания мира в искусстве противопоставляли идею конструирования мира в процессе творчества, которое считали выше познания.

Говоря о новейших культурах, необходимо подчеркнуть, что символ и символическое здесь — всегда лишь часть языка эпохи. Их функционирование возможно лишь в оппозиции: «символическое — несимволическое», причем части этой оппозиции то находятся в отношении дополнительного распределения, то сливаются, образуя многообразные гибридные формы.

Во всех названных случаях следует, кроме того, отличать внутреннюю ориентацию культуры на «символическое» - «несимволическое» от ее извне наблюдаемых структур. Разумеется, внутренние устремления культур и их извне наблюдаемые признаки тесно связаны: первые во многом обусловли-

вают увеличение или сокращение данной культуры, усложнение или упрощение семантики и функции символа. Однако тенденции к символизации и десимволизации не симметричны. Символизация действительно способна создавать новые символы и системы символов — десимволизация не может (в рамках существования человеческой культуры) их уничтожить. Изгнанные из данной культуры символы и те или иные их значения в перспективе дальнейшей истории оказываются, как правило, лишь переведёнными из разряда актуальных компонентов культуры в разряд потенциальных.

Представляется, что любой текст в новейших культурах может быть рассмотрен как конфигурация «символических» и «несимволических» компонентов. В зависимости от доминанты данного текста или задачи его описания, одни из этих компонентов составят систему символических (несимволических) знаков на фоне их соответственно несимволических (символических) контекстов. «Знаки» и «фон» окажутся друг с другом в сложных отношениях разнообразных взаимовлияний, сближений и отталкиваний.

Для места «символического» в текстах той или иной культуры существенно, в частности, в какие комбинации и с какими «несимволическими» окружениями могут вступать символы и их системы. Для культур, ориентированных на символизацию, характерной оказывается борьба за «право» вхождения символа в самые разнообразные контексты.

В результате подобной экспансии, с одной стороны, возникает символическое «подсвечивание» несимволических частей текста, приводящее затем к разрастанию символа. С другой стороны, чем в большее число контекстов могут входить символы, тем больше становятся парадигмы их значений: инерция (культура) восприятия символа такова, что он как бы сохраняет «память» обо всех своих прежних контекстных значениях. Одновременно в такой ситуации в каждом отдельном случае выбор нужного



значения знака становится все труднее, а потому и смысл символа — все сложнее и «загадочнее» для аудитории.

В эпохи, не ориентированные на «символическое», соответственно происходит активизация несимволических компонентов в текстах культуры: из «фона» они переходят в разряд основных смыслообразователей текста, активно «гасящих» символические значения своих контекстов. Часть текста, характеризовавшего язык предшествующей культуры, теперь как бы исчезает (до времени). Одновременно сокращается и число контекстов, в которые может входить тот или иной символ. Такие «бывшие символы», которые в языке данной культуры входят лишь в ограниченное число контекстов, актуализируют лишь незначительное число когда-то уже вложенных в них смыслов. Когда аудитория эпохи эти не актуализируемые смыслы забывает, символы превращаются либо в несимволические знаки, либо в аллегории. Первое происходило при возникновении, например, «физиологических очерков», второе — в 1880-х гг., в эпоху, предшествующую зарождению «нового искусства»[34,65].

Для символизма, как западноевропейского, так, позже, и русского, определяющим является представление о символе, что нашло отражение в литературном названии и художественной программе (Д.С.Мережковский, «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»)[21,7].

Необходимой стала постоянная художественно осознанная установка на создание символов (сборник Д. С. Мережковского «Символы»; три выпуска «Русских символистов» и т. д.). Словарь символов, их сущность и функции в искусстве не только постоянно обсуждался представителями направления, но и стал предметом многочисленных художественных описаний.

## **1.2. Пути создания символов и символических образов в русской литературе**

Новизна функций символа стала заметна в творчестве ряда «старших символистов» (В.Брюсов, К. Бальмонт, Д.Мережковский, З.Гиппиус, Ф.Сологуб и др.) 1890-х гг.

На первых порах даже не очень богатый словарь включал в себя отчасти широко используемые образы различных символически ориентированных культур мира, «синтетически» объединяемых в произведениях «нового искусства»[29,54]:

- символически интерпретируемых фрагментов реалистических текстов русского XIX века;
- своеобразную лексику;
- фразеологию во многом из эпигонской этической культуры 1880-х гг., в частности, народнической, которую «декаденты» подвергали резкой критике.

Два последних источника словаря символов «нового искусства» особенно любопытны. Они не только лишний раз подтверждают мысль о потенциальной символичности «несимволически» ориентированных культур, но и свидетельствуют о возможности свободного передвижения одних и тех же знаковых образований по линии: «не символ» — аллегория — символ[2,63].

Так, предсимволистская поэтическая культура подразумевала один круг значений образа «заря» для пейзажной лирики, другой — для интимной, третий — для политической. В первом случае значение образа сближалось сословным, во втором и третьем оказывалось аллегорически двуплановым (один план принадлежал естественному языку, другой — словарю жанра).

Символистская поэзия конца XIX — начала XX в. включила этот образ в огромное число единых по своей принадлежности «новому искусству», стирающему жанровые различия, и вместе с тем разнообразных контекстов.

Пройдя через эти контексты и сохранив, в рамках символистской культуры, память о них, образ «зари» вобрал в себя столь многие

- философские,
- мистические,
- фольклорно-мифологические,
- социальные,
- психологические,
- космологические и другие смыслы.

И значения его теперь в каждом отдельном случае могли восприниматься как «бесконечные»[2,89].

Аудитория «нового искусства» должна была учиться прочтению новых текстов не только из них самих, но и от некоторых внетекстовых стимулов. К тому же, аудитория эта должна была преодолеть инерцию восприятия текста, сделать выбор между двумя подходами к искусству и миру или, по крайней мере, научиться различать возникновение многочисленных систем сигналов «декадентской» культуры, находящихся вне словесных (музыкальных, изобразительных и т. д.) текстов «нового искусства»:

хорошо известную экстравагантность поведения адептов «нового искусства» («декадентского» — у Ал.Добролюбова, «символистского» — у московских «аргонавтов» и т. д.);

поэтику необычных заглавий;

оформление символистских изданий;

своеобразную композицию;

манеру одеваться и др.

Все эти знаки «новой культуры», действительно, были ранее всего замечены и читающей публикой, и критикой и быстро сформировали как энтузиастов, так и, в значительно большей степени, хулителей «упадка»[21,8].

Возникновение символически ориентированных текстов само по себе как бы «требовало», стимулировало попытки возродить целостную ситуацию

архаического восприятия искусства с художником-«магом» или «шаманом», а позже, в годы первой русской революции, — с идеей театра-мистерии, народа — «хора»[22,35] и художника. По-видимому, в символе заключена память не только о его значениях, но и о его культурной функции.

### **1.3.Роль импрессионистических образов в поэтике символизма**

В становлении символистски ориентированной культуры импрессионистические образы сыграли двоякую роль.

С одной стороны, они разрушают стандартные контексты употребления поэтического слова. Слово, свободно входящее во многие контексты (запрещённые как канонами поэзии 1880-х гг., так и нормами естественного языка), — это потенциальный символ, накопитель памяти о своих разнообразных контекстных значениях.

С другой стороны, импрессионистический образ, с его направленностью на выражение ощущений, способствовал возрождению «простых символов», связанных с восприятием пространства, цвета, звука и т. д.

Для символистов 1900-х гг. такие символы будут в известной мере противостоят символам - культурам и мифологемам своей как бы непосредственной обращённостью к миру «живых» ощущений, психологии. Вместе с тем значение этих знаков ещё труднее поддаётся рациональному истолкованию, что обеспечивает их высокую ценность с позиций «нового искусства», а одновременно и сохраняет очевидную связь с архаическим символизмом.

С точки зрения рассматриваемой проблематики существенно, что «младшие символисты», стремившиеся к «сверхлогическому», но все же совершенно очевидному упорядочению системы знаков, в ряде своих текстов как бы «усекают» слишком широкое, «расплывающееся»[23,48] значение

связанных с импрессионизмом «простых» символов. Так, большинство пространственных, звуко- и цветообразов у Чехова, по сути дела, значительно «символичнее», чем у символистов, так как допускает большее число равно мотивированных истолкований.

«Младшие символисты», широко используя эти чеховские образы, одновременно стремились к их включению в значительно более единообразные контексты, например, мистические. Подобное стремление отражает существенную особенность символа как такового: он должен быть многозначным, должен ощущаться как «бездонно» таинственный, «многосмысленный»[16,79], но, тем не менее, он не может включать в себя, функционируя в той или иной конкретной культуре, бесконечное число интерпретаций. Как вне оппозиции «символ — не символ» символ не может существовать, так вне оппозиции «этот символ — другой символ» невозможно возникновение символических систем и символически ориентированных культур.

Младосимволисты считали, что рационально передать созерцаемые «тайны» невозможно, поэзия есть «тайнопись неизреченного»[16, 47]. От художника требуется не только сверхрациональная чувствительность, но и тончайшее владение искусством намёка: ценность стихотворной речи – в «недосказанности», «утаённости смысла»[16,75]. Главным средством для передачи созерцаемых смыслов должен стать символ.

Как сами символисты, так и исследователи направления рассматривают символ в его индивидуальности и противопоставленности другим субкультурам эпохи. Такой подход, конечно, необходим. Но кажется нужным дополнить его другим — рассмотрением всей русской литературы конца XIX — начала XX в. как стремящейся к возрождению «символического».

## Выводы

Итак, на материале русской литературы конца XIX — начала XX в. можно изучить некоторые особенности функционирования символов и систем символов в новейших культурах.

Историю символа можно представить себе как развёртывание основных его качеств. Поэтому понять природу символа и «символического» в культуре, не учитывая их судеб в XIX—XX вв., невозможно. Символ и символическое - это часть языка эпохи.

Их функционирование возможно лишь в оппозиции: «символическое — несимволическое». Причём, эти понятия должны быть рассмотрены лишь как часть языка эпохи, и их функционирование возможно лишь в оппозиции: «символическое — несимволическое».

Представляется, что любой текст в новейших культурах может быть рассмотрен как конфигурация «символических» и «несимволических» компонентов.

Представление о символе в своё литературное название и художественную программу ввёл Д. С. Мережковский («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»). В данной работе была отражена постоянная художественно осознанная установка на создание символов.

Существует несколько путей создания символов в литературе:

1) широко используемые образы различных символически ориентированных культур мира, «синтетически» объединяемых в произведениях «нового искусства»;

2) символически интерпретируемые фрагменты реалистических текстов русского XIX века;

3) лексика и фразеология во многом эпигонской поэтической культуры 1880-х гг. (в частности — народнической), которую «декаденты» подвергали резкой критике.

Аудитория должна была преодолеть инерцию восприятия текста, по крайней мере, научиться различать возникновение многочисленных систем сигналов «декадентской» культуры, находящихся вне словесных текстов «нового искусства»: хорошо известную экстравагантность поведения адептов «нового искусства»:

«декадентского» — у Ал. Добролюбова;  
«символистского» — у московских «аргонавтов»;  
поэтику необычных заглавий;  
оформление символистских изданий;  
своеобразную композицию;  
манеру одеваться и др.

Все эти знаки «новой культуры», действительно, были ранее всего замечены и читающей публикой, и критикой и быстро сформировали как энтузиастов, так и, в значительно большей степени, хулителей «упадка».

В становлении символистски ориентированной культуры импрессионистические образы сыграли двоякую роль. С одной стороны, они разрушают стандартные контексты употребления поэтического слова. Слово, свободно входящее во многие контексты (запрещённые как канонами поэзии 1880-х гг., так и нормами естественного языка), — это потенциальный символ, накопитель памяти о своих разнообразных контекстных значениях. С другой стороны, импрессионистический образ, с его направленностью на выражение ощущений, способствовал возрождению «простых символов», связанных с восприятием пространства, цвета, звука и т. д.

Как сами символисты, так и исследователи данного направления, рассматривают его в индивидуальности и противопоставленности другим субкультурам эпохи.

## **Глава 2. «Миф о пути» и эволюция писателей-символистов**

### **2.1. «Миф о пути» у исследователей русского символизма**

Историки новейшей литературы, — как зарубежные, так и российские, — относят появление европейского «романа-мифа» и других жанров «неомифологического» искусства к 1920—1930-м гг. (творчество Джойса, Ф.Кафки, Т. Манна и др.): Между тем русский символизм уже в конце XIX— начале XXв. не только формирует, под влиянием Ф. Ницше и Р. Вагнера, концепцию пути современного искусства «от символа к мифу» [17,42], но и активно стремится создавать «тексты-мифы» ярко новаторского типа.

Данная магистерская диссертация не ставит своей целью сколь-либо систематическое рассмотрение как весьма разнообразных символистских концепций мифа и «мифологического искусства», так и истории становления «текстов-мифов» в литературе XXв. Ее задачи значительно более узкие:

- 1) показать общеэстетические предпосылки возникновения «неомифологических» устремлений в символистской культуре;
- 2) выделить основные структурообразующие принципы построения символистских «неомифологических» произведений;

Вопрос о значении и функции мифа в поэтике русского символизма был поставлен лишь в нескольких работах последних лет. Исследователей интересуют при этом два его аспекта: выяснение мифологического (и порой не отделяемого от него фольклорного) генезиса тех или иных символистских образов и произведений и анализ «авторских мифов» — разнообразных вариаций в «мифологическом» духе . Однако такого рода ориентация на миф характерна не только для символизма: и обращение к мифологии, и «авторские мифы» можно обнаружить почти во всей дореалистической европейской и русской литературе нового времени.

«Неомифологизм» XXвека, как бы его ни определять, — это культурный феномен, сложно соотнесённый с реалистическим наследием



XIX столетия (не случайна связь его, в первую очередь, с таким основным для прозы прошлого века жанром, как роман). Ориентация на архаическое сознание непременно соединяется в «неомифологических» текстах с проблематикой и структурой социального романа, повести и т. д., а зачастую и с полемикой с ними. Именно такого рода «неомифологизм» зарождается в России первоначально в рамках символистического направления.

Основной особенностью символистского мироощущения, определившей его ориентацию на миф и «неомифологическую» устремленность, был панэстетизм — представление о Красоте как глубинной сущности мира, его высшей ценности и наиболее активной преобразующей силе бытия («Красота спасет мир»). Высшим проявлением прекрасного (или, по крайней мере, одним из высших) оказывается, как правило, искусство. Внутри же этого понятия мы выделяем миф как наиболее яркое выражение сущности творческих начал мира и культуры.

Именно искусство для символиста — глубинный аналог общего мироустройства (ибо сам «мир есть миф» — «творимая легенда»). Исходя из платоновского представления о материальном бытии, символисты склонны были сближать «символизм» действительности и символизм искусства. И явления «этого» мира, и образы искусства суть знаки духовного бытия. Но если для Платона это означало принижение искусства как знака знаков, ««тени теней», наиболее удаленной от подлинной действительности, то символисты (вслед за романтиками и Вл. Соловьевым) полагали иначе. Для них искусство не только дублирует символизм действительности, но и наиболее отчетливо «высвечивает», акцентирует его.

Отсюда следовали важные гносеологические выводы. Если в основе бытия лежит Символ, то познание мира в символах наиболее адекватно мироустройству. Если основа мира — творчество, то и высшая «познавательная ценность заключается в творчестве идей-образов», то есть в искусстве.

Сказанное может вызвать недоумение. Общеизвестно, что одна из

главных идей русского символизма, особенно у «старших символистов» 1890-х гг., — мысль о непознаваемости мира, «непроницаемости» для других души человека: «Чужое сердце — мир чужой, / И нет к нему пути [24,47]. Однако попытаемся не отождествлять значений слов «тайна», «загадка», а понять их смысл в языке символистов. Тогда окажется, что символизм, особенно в его «соловьевской» (мистико-утопической) разновидности, вырос не только на кризисе познания, но и на постоянных попытках его преодолеть, на борьбе с кантовским агностицизмом. Действительно, символизм утверждал невозможность постичь мир средствами позитивистской науки XIX в. (хотя одновременно, как это часто бывает, компрометировались и понятия науки вообще, знания как такового и т. д.) Однако отказ от «логического» и «рационального» познания мира только усиливал решимость многих представителей «нового искусства» искать новые пути для проникновения в тайны бытия. И именно искусство, вечно намекающее на присутствие в мире тайны, казалось, было ближе всего к ее разгадке. Основа искусства, символ, именно из-за своей «многоликости», «многозначности» и «темноты» его «последней глубины» [20,58], более всего родствен строению мирового универсума. Оттого искусство и представляется наиболее верным средством проникновения в мир сущностей.

Философская «картина мира» у Вл. Соловьева в ее самых основных чертах строилась на уподоблении мира и процесса становления мирового универсума — мифоподобному тексту, в котором легко вычленяются «персонажи» и «сюжет» всемирного развития.

Следующий этап (уже в рамках самого «нового искусства») — введение элементов художественных методов миропознания в нехудожественные по традиционному кругу тем и задач произведения. Прежде всего речь шла, конечно, об экспансии образности в литературную критику и литературоведение, которые истолковываются как «поэзия поэзии», «поэзия мысли, познания». «Символистская критика в своем господствующем русле стремилась

превратиться в особого рода словесное искусство, — стать поэтической, эстетизированной»[19,280-281].

Таким образом, интуитивизм, отрицание логического мышления, научного анализа — все это черты, действительно присущие символистскому миропониманию, однако отнюдь не тождественные отказу от стремления постичь «тайны» и «загадки» бытия. Речь идет скорее о попытках отождествить всякое познание с художественным.

Однако самое важное для символистской эстетической утопии состояло в отождествлении познания мира не с его образно-символическим осмыслением, а с самим процессом созидания, творчества. Искусство (по А. Белому — как и всякое творчество) творит новую действительность, обладающую, после того как образ создан, объективной реальностью: «Как только символ создан... творчество наделяет его онтологическим бытием, независимо от нашего сознания»[4,63]. Эта «третья» действительность, воплощающая идеалы художника, не только, как уже говорилось, совершеннее природной, но еще и наделяется символистами способностью преодолевать, побеждать «кошмары» материального бытия. «Грубая и бедная жизнь» претворяется в «сладостную легенду»[32,98] не только в самом художественном тексте, но и в действительности. Такое претворение для символистов субъективистского и скептического мироощущения ограничивается перестройкой личности художника (или художника и читателя), для «соловьевца» же речь идет о перестройке мира. Однако в обоих случаях важнейшей окажется преображающая сила искусства — «жизнестроение»: «Мы упиваемся словами, потому что сознаем значение новых магических слов, которыми вновь и вновь сумеем заклясть мрак ночи, нависающий над нами»[13,24].

Именно эта — «жизнестроительная» — функция искусства открывала наибольший простор попыткам иррационального миропостижения. Характерно стремление опереться на внелогические средства «заклятия хаоса» — от создания мифов до «колдовства» «магическим словом» — алогизмом.

Подобное понимание природы и целей искусства даёт понятие, почему

в центре внимания символистов оказывается миф. Искусство в целом как наиболее совершенное проникновение в тайны бытия и как его преобразование само по себе приравнивалось мифу — его природе и культурной функции. Всякое произведение искусства — миф. Но, с другой стороны, именно миф в узком значении слова оказывается самым высоким образцом для современного искусства:

1) мифу (и в традиции Ницше — Вагнера, и в духе идущей от русского XIX в. апологетизации «естественного» сознания) приписывалась особая значимость: он был понят как выражение исходных и основных черт человеческой культуры, ее Первоначал и Первоистоков; в этом смысле миф становится универсальным «ключом», «шифром» для разгадки глубинной сущности всего происходящего в истории, современности и искусстве;

2) миф наиболее легко воплощал черты «дологического» мышления (символизм, магическая функция, ограничение «мышления по причинности»); именно поэтому обращение к мифу казалось выходом из «кризиса познания»; миф в этом аспекте противопоставляется позднему искусству (прежде всего — «натурализму») как наиболее глубокий способ миропостижения и преобразования жизни;

3) миф для «соловьевцев», особенно в 1900-х гг., был воплощением народного, коллективного сознания — эстетическим и общественным идеалом, путем к преодолению субъективизма и индивидуализма. Стать мифом — цель символизма, его будущее. В прекрасном будущем неизбежно «из символа родится миф», «воскреснет истинное мифотворчество».

Отсюда понятна постоянная ориентированность символистского миропонимания и поэтики на миф в узком значении понятия. С одной стороны, она определила вычленение именно мифопоэтических основ философии Вл. Соловьева, превращение ее в некий универсальный миф-инвариант, развертывание и трансформации которого создают все «тексты-мифы» русского символизма. С другой, большинство художников-символистов с той или иной степенью постоянства обращаются к образам, мирозерцанию и поэтике мифа (к

античной, библейской, египетской, индийской, персидской, славянской и германской мифологии в первую очередь, но отнюдь не исключительно).

В философской системе Вл. Соловьева вычленяются:

1) генетически восходящее к платонизму, христианству и натурфилософии представление о субстанциональных началах бытия как о «созерцаемых идеях», живых универсальных личностях. В мифопоэтической системе Вл. Соловьева оно порождало картину мира как борьбы Божественного Космоса и Хаоса за Душу мира. Такая картина мира (сама представляя собой, с определенной точки зрения, вариант общей схемы мифологического конфликта) в творчестве символистов развертывалась в художественные тексты, где герои — это разнообразные трансформации трех инвариантных «универсальных действующих лиц» отождествленного с мифом мирового универсума. Подобным образом может быть интерпретировано большинство произведений А.Блока, А. Белого, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, В. Пяста, ряд произведений В.Брюсова, К. Бальмонта, Ю. Балтрушайтиса и др.

Разумеется, нельзя ни на минуту забывать, что в развернутом виде эти образы обрастают многочисленными тончайшими лирико-эмоциональными оттенками, психологическими и (особенно у А. Блока, а также А. Белого, В. Брюсова и Ф. Сологуба) историческими конкретизирующими характеристиками и непременно «подсвечиваются» многочисленными другими мифами как в узком, так и в широком смысле слова. Нельзя ни в коем случае упускать из виду и того, что сложные и простые образы символистов всегда тяготеют, с одной стороны, к амбивалентности, снятию оппозиций и «синтезированию» противоположностей в едином лирическом или объективированном персонаже (ср. образ «Христа-Демона» в творчестве А. Блока), а с другой — к расчленению единого образа на множество «двойников», «масок» и «личин». Наконец, для реальной истории русского символизма увлеченность панэстетической утопией столь же характерна, как и сомнения в способности преображения мира. И тем не менее, как только писатель-символист пытается тем или иным способом «объективировать» свои лирические переживания, он почти всегда создает

персонажи, либо восходящие к «действующим» соловьевского «мифа о мире», либо полемические по отношению к нему;

2) не менее существенна связь мифопоэтических концепций Вл. Соловьева с гегелевско-шеллинговской диалектикой, соответствующим образом трансформированной. Платоновскому (идушему от элеатов) представлению о недвижимой сущности бытия противопоставляется идея вечного движения — становления (мир как развивающийся по законам «триады»; высшая точка развития — «синтез»). Законы этого движения, осмысление мифопоэтики формируют как фабулу, так и сюжетную структуру «мира-мифа»:

а) «теза» — «доприродное бытие», где существует лишь «Божество как всеединое», а мировой дух пребывает в абсолютном единстве с Душой мира, — это экспозиция «сюжета» мирового развития;

б) «антитеза» (сотворение материального мира — Хаоса, в котором «единство мироздания распадается на множество отдельных элементов, всемирный организм превращается в механическую совокупность атомов», а Душа мира, «ниспадая» в мир «тварной множественности», отторгается от божественного всеединства и становится пленницей Хаоса) — это ряд коллизий «мирового мифа»;

в) наконец, «синтез» небесного и земного, «воплощение божественной идеи в мире», слияние «Земной души со светом неземным»[31,83].

Соловьевский миф о становлении мира определил и ряд существенных поэтических представлений русского символизма: образы «золотого века» — изначальной мировой гармонии; «непрятие мира» истории, цивилизации (в сочетании с диалектическим одушевлением его относительной ценности и с демоническими «восторгами» «книги бытия»); эсхатологические чаяния и надежды на «новый век». Не менее существенной оказалась и общая «сюжетная схема» соловьевской мифопоэтической картины мира. Так, для большинства символистов мистико-утопического умонастроения весьма характерно стремление связать художественный текст символистского типа с мифологическим сюжетом. Оно находится в видимом противоречии с

безусловным господством лирики в творчестве как «декадентов», так и «соловьевцев»-мистиков, однако вполне согласуется с постоянными устремлениями последних к выходу из лирики в миф и мистику, а также с попытками истолковать лирический текст как отображение мига в бесконечном становлении мира-мифа.

Однако само по себе обращение к мифологии еще не специфично именно для символизма. Достаточно указать хотя бы на интерес к мифу у немецких романтиков или в философии Шеллинга, или на обращения к мифологическим сюжетам и образам, не выходящие из рамок романтических традиций у символистов. Поэтому до рассмотрения феномена «неомифологизма» в произведениях «нового искусства» следует сказать несколько слов о его коренных отличиях от романтического.

Для романтического «двоемирия» характерна прямая связь с платонизмом. Противопоставление вечных идей и их материальных «теней» неотделимо здесь от их ценностной иерархии.

Для романтизма ориентация на миф (характерно растворенная в интересе к фольклорной фантастике) могла означать:

1) прямое обращение к разработке мифологических тем и сюжетов (например, античных, библейских), а также воздействие поэтики мифа и фольклора (например, волшебной сказки); в этом случае либо авторское «я» растворялось в фольклорно-мифологическом мире, сливаясь с ним, либо сам этот мир лишь иллюстрировал какие-то черты позиции автора;

2) соединение в тексте мифологической и фольклорной точки зрения с возвышающейся над ней точкой зрения авторского «я» — романтической иронией. Однако для романтика только «одноголосные» (М. Бахтин) тексты первого типа могли утверждать подлинную (обычно — мистическую) истинность изображаемого. Там же, где романтическая ирония создавала текст «двухголосия», изображение переставало быть истинным — оно оказывалось лишь свободной игрой авторской фантазии (ср. сказки Брентано, ряд баллад Жуковского и т. д.), сохраняющей, впрочем, и в таком понимании

высокую эстетическую и национально-культурную ценность.

Отсюда, прежде всего, идея реальности мифологического мира (не только не отменяющая, но и непременно подразумевающая наличие других реальностей и других истин о мире). Для романтика миф растворен в фольклорной фантастике, — для символиста, напротив, фантастика волшебной сказки и всякий вообще мир художественного текста наделены «онтологическим» бытием и истинностью, то есть приравненным мифу. Не игра «воображения», а еще одна «третья действительность» культуры во всей ее реальности — вот что такое миф.

Итак, символистский «текст-миф» — это произведение, ориентированное и структурно, и тематикой:

а) на миф в узком значении слова (мифологическая топика и сюжетика, символизм, поэтика мифологем, лейтмотивные повторы);

б) на разнообразные и разнонаправленные произведения искусства — «мифы» в широком значении слова;

в) на отображение реальной действительности, такое отображение, где тексты искусства и мифы играют роль «кодов», а внехудожественная реальность — роль той загадочной «вещи в себе», которая подлежит осмыслению;

г) «тексты - мифы» претендуют создать на основе суммирования традиций универсального «мифа о мире», соответствующем структуре бытия как Целого;

д) одновременно являющийся «программирующим устройством» — «магическим словом», претворяющим пошлую Альдонсу в прекрасную Дульцинею — будущую жизнь [31,68].

Поскольку в мифе важнейшими для «нового искусства» чертами оказывались повествовательность и обращение к миру внеавторского «я», первыми «текстами-мифами» русского символизма были прозаические эпические произведения — романы (романная форма привлекала и тем, что универсальность «мифа о мире», казалось, требовала широкой панорамы жизни и культуры, и своей связью с ведущим жанром социальной литературы XIXв., который



должен был в «синтезе» с поэтикой мифа создать произведение нового типа).

В литературоведении есть ряд исследований, где применительно к творчеству А. Блока рассматривается «миф о пути» (Д. Е. Максимов, Ф. Сологуб и др.).

В данных работах особое внимание уделяется тому, что миф о пути лирического героя у Блока — это часть мифологизированной концепции его творческой эволюции, которая, в свою очередь, является частью «глобального» мифа о «пути мира»[29,86]. И здесь отражается диалектический характер блоковских взглядов, его устремлённость к историзму. Эта «идея о пути» присуща не только Блоку. Она была заложена уже в мифопоэтическом варианте Владимира Соловьёва в его «мифе о синтезе»:

Мы устали. Довольно. Вперёд и вперёд  
Неустанно влекла нас природа...  
Мы вернулись назад: чуть покинув восход,  
Мы опять под лучами восхода...  
Весь-то жизненный путь мы прошли до конца,-  
И концом оказалось начало...  
Но покинуло нас иждивенье творца,  
Что когда-то наш путь украшало...[6,316]

Эта идея пути с большей или меньшей отчётливостью выявилась почти у каждого из символистов - у Д. С. Мережковского, А. Белого, Вяч. Иванова и др.

«Миф о пути» как концепция собственной эволюции у художника-символиста на примере анализа творчества А.Блока может быть рассмотрен с различных точек зрения:

-отображения в нем объективных особенностей творческого пути художника;

-активного влияния мифологической автохарактеристики на последующее творчество писателя;

-отражения в нем мифопоэтической концепции того или иного художника, лишь в какой-то степени соответствующего его реальному творческому пути.

В статье Д. Е. Максимова акцент делался на том, что А. Блок осмыслял свой путь в образах триадического мышления[19,6-7] (три тома лирики — «трилогия»; в развитии русского символизма выделяются «теза», «антитеза», «синтез»). Влияние этого самоосмысления на творчество Блока 1910-х гг. самоочевидно.

## **2.2. Периоды творчества поэтов-символистов в их сопоставлении**

В творчестве А. Блока мы можем отчётливо выделить семь периодов:

1897—1900 гг. — ученичество; освоение традиций романтизма, Пушкина и поэтов «пушкинской плеяды», «чистой лирики» и т. д.;

1900—1902 гг. — влияние Вл.Соловьева, создание мифа о преобразении лирического «я» (и мира) высокой любовью;

1903 — начало 1907 г. — разрушение соловьевской мифологии, влияния «декадентства» (субъективизм, ирония);

начало 1907 — начало 1909 гг. — процессы, в которых преобладало разрушение исходного поэтического видения мира, сменяются поисками нового позитивного поэтического идеала, обращением к традициям реалистической литературы и демократической критики;

весна 1909—1911 гг. — временный отход от идей «общественности», интерес к искусству как высшей реальности, оказывающейся вместе с тем реальностью истории, культуры, путем к историзму;

1912—1917 гг. — расцвет блоковского поэтического мироощущения как исторического; интерес к темам действительности; диалектическое вос-

приятие «нераздельности и неслиянности»[6,43] разных сторон жизни, ее противоречивости, «полифоничности»;

1917—1927 гг. — послеоктябрьское творчество; становление «мифа о пути» в поэтическую концепцию революции как стихии и «гуманизма», противостоящей стихиям буржуазной цивилизации.

В отличие от А. Блока, Ф. Сологуб поддерживает созданную критикой начала 1900-х гг. версию о неизменяемости его творчества. Эта черта во многом становится объективным свойством творчества писателя: его отказ от датировок в Собрании сочинений («Шиповник», 1909—1912), перемешивание в поздних сборниках ранних стихов с только что созданными, настойчивое варьирование постоянно повторяющихся образов, сюжетов, мифов, появление «застывших» средств художественной изобразительности:

Я рано вышел на дорогу  
И уж к полудню утомлен,  
Разочарован понемногу  
И чадом жизни опьянен.  
В душе мечта — свернуть с дороги,  
Где камни острые лежат,  
Так утомившие мне ноги, —  
Но я и отдыху не рад. [30,56]

Сологуб рисует образ поэта как мага и чародея, уводящего «от мира» в принципиально неизменяемое царство красоты, созданное авторской фантазией; он представляет себя читателю создателем единого, лишённого развития корпуса текстов. Однако изучение творчества Ф. Сологуба убеждает в том, что и его художественные принципы претерпевают существенные изменения. Основные этапы эволюции творчества Ф. Сологуба таковы:

1890-е гг. — период сочетания постнароднического демократизма и идеализма «Северного вестника». Изображение быта соседствует с отдельными элементами сатирического гротеска и романтического

«двоемирия», с мыслями о преображении мира красотой (лирика, «Тяжёлые сны»). Однако в целом и «сны» мещанской пошлости, и высокая любовь пока оказываются разными сторонами одной, земной, действительности;

начало 1900-х гг. — сближение с «младшими» символистами; отражение соловьевских утопий «Вечной Женственности» и одновременное усиление скепсиса в адрес этих же утопий. Изображение бытовой реальности, сохраняясь и даже выступая на первый план как тема, резко переосмысливается с позиций «неприятя мира». Романтическая сатира, фантастика обнаруживают призрачность бытового мира, которому — в духе романтического двоемирия — противопоставляется «творимая легенда» идеального бытия;

1906—1907 гг. — период наиболее активного мифотворчества; формирование «индивидуального» мифа о Дульцинее; усиление утопизма и приглушение иронии; отход от реальности как темы творчества и преимущественное обращение к литературным сюжетам и образам; доминирование драматургии (как жанра, призванного создать «мистериальное» искусство);

1908—1909 гг. — разочарование в мифотворчестве; господство иронии, приводящее к созданию «метатекстов» — произведений, иронически варьирующих «мифологию» символистов (А. Блока, самого Сологуба и др.);

1910—1913 гг. — стремление преодолеть принципы символистской поэтики, сближение с экспрессионизмом Л. Андреева («Любовь над безднами») и эгофутуризмом И. Северянина и т. д.;

1914—1917 гг. — отказ от «неприятя мира»; ноты примиренчества; частичное возвращение к бытовым темам;

1918—1926 гг. — попытка вернуться к символистскому мифу, потенциально противопоставленному не принятой поэтом действительности; исчезновение идеи пересоздания мира, сменяющейся бегством от реальности в стилизованный «пасторальный» мир; перепевы мотивов прежнего творчества.

Как видим, «идея пути» и реальная эволюция писателя существенно различаются. Последняя, естественно, определена не мифопоэтическими (хотя бы и с элементами историзма), а историческими и историко-литературными закономерностями. Поэтому в движении столь разных художников, как Блок и Сологуб, много общего (расцвет «жизнестроительских» утопий в предреволюционные годы, разочарование в «мифотворчестве» перед лицом революции, особенно в годы разрушавшей все утопии столыпинской реакции — ощущение «кризиса символизма»[31,61] и стремление к новому художественному видению мира в 1910-х гг. и т. д.). Реальное движение эволюции художников оказалось значительно динамичней даже «мифа о триаде»[20,98].

### **2.3. Мифологическая концепция «пути» и реальная эволюция**

Мифологическая концепция «пути» и реальная эволюция тесно связаны двусторонней связью. Связь эта определена тем, что «идея пути» имеет те же исторические, биографические, культурно-идеологические истоки, что и другие представления писателя, а поэтому и «работает» в одном с ними направлении.

Блок и Сологуб, развивая противоположные тенденции, заложенные в соловьевском «мифе о синтезе», идею движения и представление о «недвижности» основ бытия, естественно пришли: один — к поэтически осознанному стимулированию собственной эволюции, другой — к игнорированию ее (по крайней мере, в какие-то периоды), признанию ее «несуществующей» или даже к скрыванию своего движения от себя и читателя.

Идея пути (как и ее отрицание) является одной из форм самопознания художником его творчества. В частности, Ф. Сологуб, создавая и активно поддерживая версию о своей «неизменяемости», безусловно, ощущал реальную «однострунность» [31,38] своего таланта (вершина творчества —

1900-е гг., дальнейшие поиски носят хаотичный, нецеленаправленный характер, приводя к реакционному примиренчеству, созданию эпигонских и подчас даже графоманских произведений).

Напротив, А. Блок, описывая свой «путь среди революций» как «верный путь», ощущает его общественную и художественную плодотворность, поступательный характер собственного развития (вершина творчества — 1910-е гг.).

В эстетической программе русского символизма идея синтеза основных тенденций мировой культуры занимает, как известно, важное место. Но поначалу кажется, что именно XVIII век ускользает от взгляда символиста, затерянный между влекущими его архаикой, античностью и Средними веками, с одной стороны, и ненавистным, но родным XIX веком, — с другой. Сравним письмо А. Блока В. Соловьеву от 20 декабря 1903 г., где в мечтах о «таком возрождении стиха, что все старые жанры воскреснут»[6,213], именно XVIII столетию, его поэзии места не нашлось.

Однако такой вывод (применительно и к символизму, и к Блоку) был бы неверным. Культура XVIII в. разнообразно отразилась в творчестве русских символистов — и как тема, и как принимаемое или отвергаемое наследие «философского столетия», и как художественно-стилевая система: не только в ее целом (например, роль архаизмов у Вяч.Иванова), но и в ее «ломоносовском», «державинском» и других проявлениях.

Герой у Брюсова, как и у всех символистов этих лет, связан с решением «извечной» романтической проблемы «я» и «другие», как проблемы «поэт и люди», «искусство и революция». Героичный, активный, влюбленный в жизнь и потому «психологически созвучный» [18,48] эпохе, лирический «я» связан с поэтическим идеалом Брюсова:

Быть может, я в последний раз  
Свою дорогу выбираю,  
На дальней башне поздний час  
Звенел. Что в путь пора, я знаю.

Мой новый путь, последний путь,  
Ты вновь ведёшь во глубь ущелий!

Не суждено мне отдохнуть

В полях весны, под шум веселий! («Последний путь» [7,467])

Брюсов в целом (особенно в 1905—1907 гг.) чужд младо-символистской утопии преображения мира Красотой и концепт пути имеет у него собственную трактовку:

Дальний путь, дальний путь, дальний путь, дальний путь.

Это я прошептал, иль колёсами сказано?

Убежать! позабыть! умереть! отдохнуть!

Что-то длинное, долгое снова развязано. [7,466]

Для символистов «Северного вестника» и «младших символистов» начала XX в. Петр I — «антихрист». Такая трактовка для «русских символистов» отнюдь не всегда негативна: она может быть и двойственной, указывая на место «нижней бездны» [1,58] («языческих» и постренессансных начал «реабилитации плоти») в грядущем культурном «всеединстве». Однако в этой концепции уже в «Петре и Алексее» заложено устойчивое представление о народной точке зрения как резко антипетровской и о петровской культуре как государственной, сословно-дворянской и европейски ориентированной. В дальнейшем тема Петра могла получать решение в духе «эстетизации зла» (Блок «Петр»), в открыто антипетровском духе (Блок «Поединок», Евг. Иванов «Всадник», Вяч. Иванов «Медный всадник», «В этой призрачной Пальмире...», А. Ремизов «Крестовые сестры» и др.).

В произведениях этого рода лирический герой (или «авторский» персонаж) получает отчетливые признаки «маленького человека», пушкинского Евгения, в ужасе бегущего от Медного всадника, или в образе «бунтующего» героя.

Нетрудно заметить, что все эти интерпретации Петра I и петровской культуры - это реминисценции из Пушкина:

отклики сюжета «Медного всадника» у символистов «Северного вестника» и «младших» символистов;

вступления к поэме — у художественной критики «Мира искусства» и её продолжателей;

исторической концепции «Полтавы» — у Брюсова.

В этом явлении проявилась типично символистская многоступенчатая цитатность, а также понимание XVIII века к концу XIX столетия лишь сквозь призму пушкинской культуры.



## Выводы

В работах Д. Е. Максимова, Ф. Сологуба и др. особое внимание уделяется тому, что миф о пути лирического героя у Блока — это часть мифологизированной концепции его творческой эволюции, которая, в свою очередь, является частью «глобального» мифа о «пути мира».

И здесь отражается диалектический характер блоковских взглядов, его устремлённость к историзму.

Эта «идея о пути» присуща не только Блоку. Она была заложена уже в мифопоэтическом варианте Вл.Соловьёва в его «мифе о синтезе».

Эта идея пути с большей или меньшей отчётливостью, выявилась почти у каждого из символистов - у Д. С. Мережковского, А. Белого, Вяч. Иванова и др.

Мы избрали анализ «мифа о пути» как концепцию собственной эволюции у художника-символиста и рассмотрели этот миф на примере анализа творчества А.Блока и Ф.Сологуба. В стихотворениях поэтов избранная нами проблема может быть рассмотрена с различных точек зрения:

отображения в мифе о пути объективных особенностей творческого пути художника;

активного влияния мифологической автохарактеристики на последующее творчество писателя;

отражения мифопоэтической концепции различных художников слова, а также анализ литературных влияний других поэтов на творчество поэтов, что находилось в какой-то степени соответствующим их творческому пониманию собственной поэтики или в корне отличном от неё.

В творчестве А. Блока мы можем отчётливо выделить семь периодов, где отразилась диалектика освоения им мифа о пути:

1897—1900 гг. — ученичество; освоение традиций романтизма, Пушкина и поэтов «пушкинской плеяды», «чистой лирики» и т. д.;

1900—1902 гг. — влияние Вл. Соловьева, создание мифа о преображении лирического «я» (и мира) высокой любовью;

1903 — начало 1907 г. — разрушение соловьевской мифологии, влияния «декадентства» (субъективизм, ирония);

Начало 1907 — начало 1909 гг. — процессы, в которых преобладало разрушение исходного поэтического видения мира, сменяются поисками нового позитивного поэтического идеала, обращением к традициям реалистической литературы и демократической критики;

Весна 1909—1911 гг. — временный отход от идей «общественности», интерес к искусству как высшей реальности, оказывающейся вместе с тем реальностью истории, культуры, путем к историзму;

1912—1917 гг. — расцвет блоковского поэтического мироощущения как исторического; интерес к темам действительности; диалектическое восприятие «нераздельности и неслиянности» разных сторон жизни, ее противоречивости, «полифоничности»;

1917—1927 гг. — послеоктябрьское творчество; становление «мифа о пути» в поэтическую концепцию революции как стихии и «гуманизма» (противостоящей стихиям буржуазной цивилизации).

В отличие от А. Блока, Ф. Сологуб поддерживает созданную критикой начала 1900-х гг. версию о неизменяемости его творчества. Эта черта во многом становится объективным свойством творчества писателя:

его отказ от датировок в Собрании сочинений («Шиповник», 1909—1912),

перемешивание в поздних сборниках ранних стихов с только что созданными,

настойчивое варьирование постоянно повторяющихся образов, сюжетов,

мифов, появление «застывших» средств художественной изобразительности.

Сологуб рисует образ поэта как мага и чародея, уводящего «от мира» в принципиально неизменяемое царство красоты, созданное авторской фантазией; он представляет себя читателю создателем единого, лишённого развития корпуса текстов. Однако изучение творчества Ф. Сологуба убеждает в том, что и его художественные принципы претерпевают существенные изменения. Основные этапы эволюции творчества Ф. Сологуба таковы:

1890-е гг. — период сочетания пост народнического демократизма и идеализма «Северного вестника». Изображение быта соседствует с отдельными элементами сатирического гротеска и романтического «двоемирия», с мыслями о преображении мира красотой (лирика, «Тяжелые сны»). Однако в целом и «сны» мещанской пошлости, и высокая любовь пока оказываются разными сторонами одной — земной — действительности;

начало 1900-х гг. — сближение с «младшими» символистами; отражение соловьевских утопий «Вечной Женственности» и одновременное усиление скепсиса в адрес этих же утопий. Изображение бытовой реальности, сохраняясь и даже выступая на первый план как тема, резко переосмысливается с позиций «неприятя мира». Романтическая сатира, фантастика обнаруживают призрачность бытового мира, которому, в духе романтического двоемирия, противопоставляется «творимая легенда» идеального бытия;

1906—1907 гг. — период наиболее активного мифотворчества; формирование «индивидуального» мифа о Дульцинее; усиление утопизма и приглушение иронии; отход от реальности как темы творчества и преимущественное обращение к литературным сюжетам и образам; доминирование драматургии (как жанра, призванного создать «мистериальное» искусство);

1908—1909 гг. — разочарование в мифотворчестве; господство иронии, приводящее к созданию «метатекстов» — произведений, иронически варьирующих «мифологию» символистов (А. Блока, самого Ф. Сологуба и др.);

1910—1913 гг. — стремление преодолеть принципы символистской поэтики, сближение с экспрессионизмом Л. Андреева («Любовь над безднами») и эгофутуризмом И. Северянина и т. д.;

1914—1917 гг. — отказ от «неприятя мира»; ноты примиренчества («ура-патриотические» сборники); частичное возвращение к бытовым темам;

1918—1926 гг. — попытка вернуться к символистскому мифу, потенциально противопоставленному не принятой поэтом действительности; исчезновение идеи пересоздания мира, сменяющейся бегством от реальности в стилизованный «пасторальный» мир; перепевы мотивов прежнего творчества.

Как видим, «идея пути» и реальная эволюция писателя существенно различаются. Последняя, естественно, определена не мифопоэтическими (хотя бы и с элементами историзма), а историческими и историко-литературными закономерностями. Поэтому в движении столь разных художников, как Блок и Сологуб, много общего (расцвет «жизнестроительских» утопий в предреволюционные годы, разочарование в «мифотворчестве» перед лицом революции, а особенно в годы разрушавшей все утопии столыпинской реакции — ощущение «кризиса символизма» и стремление к новому художественному видению мира в 1910-х гг.

«Миф о пути» нами рассматривается многопланово, что находится в русле представлений символистов о слове, об образе, о движении мысли, о взаимовлиянии и отталкивании представлений о лирическом «я», полифоничности мира и продвижении идей гуманизма и красоты.

## Глава 3. Литературные традиции в творчестве русских символистов

### 3.1. Полемика о феномене Пушкина в русском символизме

Начиная с 1840-х гг. каждое значительное явление русской литературы создавало «своего Пушкина». Поэтому контуры «символистского Пушкина» были очерчены и существенно предопределены не только мирозерцанием художников «нового искусства», но и сложившейся в 1880-х гг. общей культурной ситуацией.

Предыстория и начальное развитие русского символизма пришлись на годы, когда писаревское «разрушение эстетики» было во многом дискредитировано. С. А. Венгеров писал: «Уже в 70-е годы Михайловский назвал поход Писарева против Пушкина бессмысленным вандализмом. Моментом окончательной ликвидации писаревщины должен считаться всеобщий энтузиазм, вызванный в 1880 году открытием памятника Пушкину»[12, 124].

Однако реальная ситуация была сложнее, чем полагал ученый. Хотя яростные споры вокруг Пушкина прекратились, но идеи, породившие установку на «разрушение эстетики» и принявшие в 1860-х гг. характерную форму опыта «разрушения Пушкина», продолжали существовать и воздействовать на сознание эпохи.

Это хорошо видно на истории статьи Н. Минского «Старинный спор» [25,35], иногда считающейся первым символистским манифестом. В полемике, развернувшейся в 1884 г. в киевской газете «Заря», по поводу оценки концепций цивилизации и искусства в «Исповеди» Л. Толстого, было высказано три точки зрения на вопрос о природе искусства:

шестидесятническая (цель искусства — популяризация научных знаний),  
народническая (искусство — учитель нравственности) и  
символистская.

Две первые рассматривали искусство как распространителя Истины и Добра — третья утверждала самостоятельность феномена искусства, несущего

идеалы Красоты. Первые шли от позитивистского «разрушения эстетики», то есть были потенциально «антипушкинскими», — третья неизбежно сделала критерием оценки искусства творчество Пушкина. Название — неточная цитата из «Клеветникам России» — утверждало, что истоки борьбы за самостоятельность искусства ведут к пушкинской эпохе. Следует подчеркнуть, что «пушкинские начала» не понимались Минским как «чистое искусство»: «Старинный спор» подчеркивал огромную роль литературы в духовной жизни человечества. Отметим и то, что «феномен Пушкина» для символистов уже в статье Минского оказался сопоставленным с поздним творчеством Толстого и противопоставленным ему.

Такое осмысление «феномена Пушкина» близко и первой символистской работе о нем — статье Д. С. Мережковского «А. С. Пушкин»[26,49], которая была впервые опубликована в 1896 г.

Основной пафос работы — борьба с «проповедью утилитарного и тенденциозного искусства», пришедшего, по мнению автора, к «упадку художественного вкуса, эстетического и философского образования». Далее сказано, что Пушкин — гениальный художник — еще и «великий мыслитель»: Мережковский, как и Минский, уверен, что искусство — особый культурный феномен, но отнюдь не отрицает его связи с другими областями культуры (для Пушкина — с философией, историософией). Полемически статья направлена — явно — в первую очередь против Писарева и Л. Толстого, подспудно — против статьи о Пушкине Вл. Соловьева.

Не отрицая роли исторических, социальных и т. д. проблем в мирозерцании Пушкина, то есть, по сути дела, его «тенденциозности», Мережковский, однако, «центрирует» его воззрения философской проблематикой — тем, как поэт отвечает на вопрос об отношении личности к миру.

Генезис статьи о Пушкине ведет к Ницше (апология гения как «сверхчеловека»), Вл. Соловьеву — философу (идеи «синтеза» как высшего итога космического и исторического развития), речи о Пушкине

Ф. Достоевского (рассмотрение историософии Пушкина, проблемы «Россия и Запад»).

Две первые традиции организуют основные идеи статьи Мережковского и её композицию. С точки зрения Мережковского, Пушкин — поэт высоко гармонического мирозерцания. В его взглядах органически синтезируются различные непримиримые противоречия внутри культур и человеческого сознания. Отсюда — постоянная параллель между Пушкиным и Гете и устойчивое противопоставление Пушкина Байрону.

Историю культуры, по Мережковскому, составляют вечное противостояние и борьба «языческого» (богоборческого, индивидуалистического, героического, эстетически ориентированного — «эллинистического», гармонического) и «христианского» (богопокорного, народного, жертвенного, этически ориентированного) начал [24,153].

Оба термина поняты как универсалии и имеют мало общего с историческим язычеством и христианством, носителем которого может выступать, например, старый цыган.

Оппозиция эта может принимать разнообразные формы, выступая как контраст «природы» и «цивилизации», «России» и «Запада», «маленького человека» и государства и др. Пушкину понятны оба этих мировых начала: он чувствует правду и поэзию старого цыгана, и близкой народу Татьяны — и «демоническую» героиню Клеопатры или Петра I в «Медном всаднике».

Стремление увидеть «нового Пушкина» было не только культурным заданием становящегося символизма: оно диктовалось и общими потребностями эпохи.

### 3.2. Тема Красоты в поэтике символизма

Академическое литературоведение и эпигонски-народническая журнальная пушкиниана переживали в конце XIX в. кризис. Они уходили от Пушкина. Новым движениям в науке и культуре суждено было родиться «под знаком Пушкина». Так возникли, с одной стороны, опыты целостного философского осмысления Пушкина, а с другой — стремление к созданию научной текстологии — «точной науки» о Пушкине.

«Новое искусство» стремилось откликнуться на обе потребности. Статья Мережковского, при всей ее полемической дискуссионности, была заявкой на создание целостной философской концепции пушкинского творчества. Установка эта прошла через весь символизм и завершилась «Речью о назначении поэта» Блока (1921).

Откликом на вторую потребность станут филологические статьи В. Брюсова[11] и А. Белого[9].

Среди работ о первых шагах символизма в России особое место принадлежит известному исследованию Д. Е. Максимова о «Северном вестнике», положившему начало изучению символистской периодики. Его статья ставит задачей дальнейшее продвижение по намеченному пути — к первоисточкам «нового искусства»[21,64].

«Годом рождения» символизма, как известно, обычно считают 1892-й — время чтения Д. С. Мережковским доклада «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (опубликован в 1893 г.).

Эта дата, указанная столь влиятельным современником направления, как Н. К. Михайловский, позже была подхвачена исследователями и считается достоверной по сей день.

Русская культура, с начала XIX в. усвоившая кантовское определение идеалов человечества как идеалов «Истины, Добра и Красоты», в своей реальной истории воплощала лишь какую-то одну сторону всеми признаваемого единства. К концу столетия история реализации этого идеала



выглядела примерно так. «Натуральная школа», сменившая романтизм с его культом Красоты, начертала на своих знамёнах идеал Истины — правдивого отображения действительности, которое в писаревском варианте шестидесятничества редуцировалось в требование Пользы. Народническая и околонародническая культура 1870 — начала 1880-х гг., не порывавшая с позитивизмом, в своём героическом пафосе народной пользы, по существу, была движима идеями самоотреченного, жертвенного Добра.

Однако в культуре последних десятилетий XIX в. шёл и другой процесс — тяготение к целостному, «синтезирующему» миропониманию.

Ю.Тынянов, утверждая, что «традиционность» литературных феноменов принадлежит к числу культурных универсалий («Каждое литературное направление в известный период ищет своих опорных пунктов в предшествующих системах»[33,76]), как известно, выделил и ряд наиболее общих механизмов освоения «наследия»: подлинное укоренение художника в прошлом — всегда не подражание, а борьба, полемика, пародия на предшественников; литературное развитие подчинено закону «отрицания отрицания», и «внуки» равняются на «дедов», противопоставляя себя «отцам»; в любом синхронном состоянии культуры в ней могут быть выделены «старшая» и «младшая» линии, и на каждом эволюционном шаге искусство находит резервы новизны именно в этих явлениях забытой или игнорируемой «младшей линии»[33,12].

Вдумываясь в исключительно плодотворные мысли Тынянова, нельзя не заметить, что он никогда не задаёт общих закономерностей историко-литературного процесса закрытым списком. Очевидно, его работы и не ставили целью исчерпать эти закономерности, а лишь привлекали внимание к тем из них, которые не были ранее известны в науке, подчёркивая (возможно, полемически) их особую роль в эволюционном процессе.

В русской литературе 1880-х гг. определённо выделяются пласты, объективно близкие к «новому искусству» следующего десятилетия и привлекавшие внимание символистов, которые, удовлетворяя предложенному

выше определению «предсистемы», могут быть объединены понятием «предсимволизм». Это — лирика «школы Фета», поздненародническая поэзия, «философская поэзия» восьмидесятников, творческая система Вл. Соловьева, стилистические поиски «натуралистического», «импрессионистического», «неоромантического» характера и ряд других явлений литературы эпохи.

История русского символизма обычно рассматривается как поэтапное изменение единой художественной системы: «старший символизм», или «декадентство» 1890-х гг., сменяется «младшим», или символизмом в узком смысле слова (1900-е гг.); в конце 1900-х — начале 1910-х гг. наступает период «кризиса» символизма, завершающийся приходом в литературу постсимволистских группировок. В этой концепциистораживают два момента.

Во-первых, дихотомия «декаденты — символисты» слишком явно восходит к представлениям, высказывавшимся во время внутрисимволистских полемик. Являются ли высказывания символистской и околосимволистской критики самым корректным метаязыком для научного описания символизма, или необходимо рассмотреть проблему с внешней по отношению к этому течению точки зрения?

Во-вторых, бросается в глаза, что творчество многих выдающихся художников-символистов развивается по законам, совсем не учитываемым в названной выше концепции:

— творчество Ф. Сологуба как поэта и ряда других активных участников символистского движения 1900-х гг. почти никогда (Сологуб, К. Д. Бальмонт) или никогда (Брюсов) не порывало ни с глубинной «картиной мира», ни с поэтикой «декадентства», хотя явно эволюционировало за два десятилетия;

— в определённые периоды творчество Блока, Белого (а также И. Коневского, Вл. Пяста и др.) развивалось в направлении, диаметрально противоположном общей эволюции символизма: от «соловьёвской»

мистической утопии к «декадентскому» скепсису, иронии и погружению в мир адогматической реальности;

— такой крупный художник как И. Анненский не может быть понят ни как «старший» (отсутствие «апологии зла»), ни как «младший» символист (чуждость мистической вере в «Красоту, спасающую мир»). Сказанное относится и к творчеству М. Кузмина 1900-х гг., и к ряду произведений М. Волошина. Между тем и организационно, и по субъективному самоощущению, и в восприятии современников все они, безусловно, связаны с символизмом.

Количество подобных «исключений» настолько велико, что они бросают тень и на общие закономерности эволюции символизма, которые выделяются отмеченной выше концепцией.

В последние десятилетия в ряде исследований (как русских, так и зарубежных) содержатся и иные подходы к рассматриваемой проблеме.

Так, во многих работах (в основном посвященных эволюции отдельных символистов: А.Блока, А.Белого, В.Брюсова, Ф.Сологуба и др.) в качестве особого этапа выделяются годы первой русской революции. Эволюция символизма оказывается, таким образом, четырехэтапной.

Символистский «панэстетизм» в русской литературе проявился в трех основных вариантах:

1) «панэстетическое» начало резко противопоставлено любой внеэстетической реальности и является ее «антиподом», «бунтом» против нее. Равным образом «панэстетическое» противостоит и этике (термин А. Ханзена-Лёве-«дьяволический символизм»), и истине. Единственное его воплощение — внутренний мир «я»;

2) мир «панэстетического» мыслится утопически, как сила, преобразующая внеэстетическую реальность (в последней, как правило, в этом случае подчеркивается ее потенциальная причастность высоким началам бытия); противопоставленность этического и «панэстетического» частично снимается: Красота формирует новый мир, куда войдет и Добро; объективная истина безусловно принимается как «истина о Красоте» — основе мироздания;

3) «панэстетическое» в формах красоты и гармонии предстает как высшая ценность, но ее противопоставление «реальности» заметно ослаблено, так как «прекрасное» либо отгорожено от внеэстетической реальности, избегает ее, живя по собственным законам, либо в самой «милой жизни» обнаруживаются черты эстетического: вопросы соотношения Красоты с Добром и с «онтологической» истиной, как правило, не ставятся.

Одновременно с «декадентами» (сборник «Русские символисты», первые книги стихов Брюсова) выступает группа символистов «Северного вестника», для «картины мира» и поэтики которых в той или иной степени характерны:

- отсутствие «декадентского» отождествления Красоты (или других вариантов «панэстетического» идеала) с внутренним миром «я»: идеал воспринимается как объективно идеалистический, становящийся в истории и реализуемый в эсхатологической ситуации «конца света»;

- отсутствие «декадентского» противопоставления Красоты Добру, «дьяволизации» красоты (правда, последняя ярко выражена в лирике З.Гиппиус и Ф. Сологуба 1890-х гг., но почти не характерна для их прозы этих лет). Начала Красоты и Добра рассматриваются как ценные в аспекте грядущего «синтеза Истины, Добра и Красоты», но неполноценные (чреватые «безднами» односторонности) в своей исторической (прошлой и настоящей) раздельности;

- представление о Красоте как силе, преобразующей мир, а не только враждебной ему;

- установка на «синтез» всей мировой культурной традиции в рамках «нового искусства» (в отличие от «декадентской» конфронтации с реализмом XIX в. и преимущественной ориентации на западноевропейский символизм);

- слабая выраженность в 1890-х гг. собственной программы «жизнетворчества» (в отличие от демонстративно «жизнетворческого» поведения «декадентов»);

— формирование поэтики символов (в отличие от импрессионистической поэтики «декадентов») и т. д.

Эта подсистема, глубоко родственная, как уже отмечалось, «младшему символизму» начала 1900-х гг., создала такие свои важнейшие тексты, как две первые части трилогии о Христе и антихристе, дилогию «Л. Толстой и Достоевский», «Тяжелые сны» и написанный в 1892—1902 гг. «Мелкий бес» Ф. Сологуба и др., именно в первое десятилетие жизни направления.

Тогда же, в 1890-х гг., выступает и ряд авторов, в чьём творчестве и взглядах реализуется третья из описанных выше подсистем символизма. Охарактеризовать её несколько сложнее, так как она, как указывалось, располагается в это время на периферии направления, отличаясь пестротой, отсутствием собственных форм сплочения и гранича порой с пред- и около-символистской литературой (с «чистым искусством» школы Фета, с пессимизмом «философской поэзии» 1880-х — начала 1890-х гг. и др.).

Такая структура символизма 1890-х гг. обуславливает характер последующей эволюции направления. Эволюция эта будет протекать как параллельное (хотя, конечно, и не точно совпадающее «по фазе») развитие двух основных тенденций:

1) смена доминирующих подсистем. Подобно тому, как в эпоху реакции общесимволистское «неприятие мира» вынесло на поверхность «декадентские» тенденции, в годы надвигающейся революции общесимволистское же «принятие мира» наиболее отчетливо отразилось в мистико-эстетической утопии с ее эсхатологией и ожиданием «неслыханных перемен». Это сделало доминантной ту (вторую) подсистему символизма, которая в 1890-х гг. была представлена критикой и поэзией «Северного вестника», а теперь явилась в облике «младшего символизма». Сказанное, естественно, ни в коей мере не означало «исчезновения» «декадентов» (В. Брюсов — признанный вождь направления). Продолжают жить (а по существу, и крепнут) «чисто» эстетические тенденции (зачастую они идентифицируются с достаточно нечетким представлением о «модернизме» и, следовательно, с «декадентством»). Эти

тенденции находят выражение в парижской лирике М. Волошина, в «эстетизме» И. Анненского и, как и в 1890-х гг., наиболее отчетливо представлены на периферии символизма.

Типологически сходные процессы видим и в символизме конца 1900-х гг., в эпоху «кризиса» направления. В годы столыпинской реакции как «бунтарские», так и утопические потенции символистского «панэстетизма» оказываются в значительной степени исчерпанными (хотя и продолжают часто возникать как самоповторения — например, «декадентство» у Ф.Сологуба[32,87]).

Символизм (как и многие другие литературные направления эпохи) переживает период апатии и «примирения с действительностью». На языке «панэстетизма» это проявилось, с одной стороны, в стремлении к эстетизации повседневности («кларизм» М. Кузмина), с другой — в отгораживании стилизованного «эстетического пространства» и замыкании в нем (типичные для этих лет стилизаторские устремления; «классические» формы лирики Иннокентия Анненского, «замыкающие» в себе внеэстетическую действительность и отгораживающие ее таким образом от воспринимающего сознания). Хотя в этот (третий) период начинающейся «деструкции» (по А. Ханзену-Лёве) символизма картина направления оказывается особенно пестрой, однако совершенно очевидно, что по причинам тем же, что и ранее, «доминантным» выражением общесимволистских направлений оказывается третья из выделенных выше подсистем.

2) Вторая линия изменений символизма связана с внутренней эволюцией каждой из трех его подсистем (это движение и создает на каждой из фаз развития символизма его «эпохальную» общность).

### 3.3. Эпоха кризиса символизма

Большинство «декадентов» конца 1890-х — начала 1900-х гг. резко отходят от «созерцательности» к апофеозу «воли» и активности, от мира «уединенной» Красоты — к прославлению красоты города и даже «толпы», от пессимизма — к «гимнам солнцу». Следует подчеркнуть, что в целом такое мирозерцание (например, у Брюсова и Бальмонта) остается «декадентским» [17,34], поскольку красота, сила, как и раньше, связываются с миром индивидуума, а эстетическое хотя и не противопоставляется этике так последовательно, как в 1890-х гг., но чаще всего устраняет, «снимает» оппозицию «добро — зло» («протеизм» и волюнтарная героика Брюсова). В период «кризиса символизма» эта же подсистема сближается со стилизаторскими тенденциями и эстетизмом «примирения с действительностью».

Линия, представленная в 1890-х гг. «Северным вестником», а затем — эстетической утопией «младших символистов», на этапе «кризиса символизма» обнаруживает тенденцию либо разрывать рамки «панэстетического» символистского мироощущения (Блок), либо переходить на стадию «мета-символизма».

«Декадентская» подсистема, утратив бунтарский пафос, как уже говорилось, к периоду «кризиса символизма» практически сливается с «чистым» эстетизмом.

Но вместе с тем реальная картина эволюции символизма оказывается и намного сложнее первоначально «исчисленной» схемы.

До сих пор как бы предполагалось, что три подсистемы символизма, троекратно меняясь в изменяющейся исторической ситуации, составляют все возможные варианты символистских «картин мира» и их частных поэтик. Но, по сути дела, в истории символизма должна быть выделена еще одна, и весьма значительная, фаза- эпоха первой русской революции (1904—1906).

Революция отразилась не только в резком изменении тематики символизма, в появлении социально-бытовой, социально-исторической и националь-

ной темы (что чаще всего подчеркивается в современном литературоведении). Для нас особенно существенно, что в эти годы заметно трансформируются не только какие-то пласты символистской «картины мира», но и создается новый тип «панэстетического» мировосприятия, кардинально изменяется как эксплицитная, так и имплицитная поэтика, в том числе и характер символизации, возникают специфические формы «жизнетворчества» и т. д. Однако механизм эволюции при переходе от символизма начала века к символизму эпохи революции несколько иной, чем в описанных выше случаях. Здесь не происходит смены доминирующей подсистемы символизма: эволюция принимает форму глубокой перестройки «эстетической утопии».

Переход от предчувствий «неслыханных перемен» и «невиданных мятежей» к погружению в эти «перемены» и «мятежи» как в сегодняшнюю реальность ставит «соловьевца» перед выбором:

а) либо отождествить происходящее с воплощением «гармонии в мире», с уже сегодня осуществляемым «синтезом»;

б) либо отойти от революционной действительности, не опознав в ней становящуюся Красоту;

в) либо, наконец, как-то изменить содержание своего «панэстетического» идеала, сблизив его с реально происходящим в России.

Первое характерно, например, для некоторых попыток Блока 1904 — начала 1905 г. осмыслить революцию, в духе его лирики 1901—1902 гг., как сошествие на землю Прекрасной Дамы (поэма «Ее прибытие»); однако эти попытки, ввиду их очевидной наивности и несоответствия происходящему, большого распространения не получили. Отход от революции также не соответствовал романтико-эстетическому максимализму большинства символистов, заложенному в движении пафосу «эстетического бунта» или веры в неизбежность победы красоты над мещанской косностью.

Однако внутри «младосимволистского» эстетического утопизма отождествление идеала с высшей гармонией и «синтезом» сменяется пониманием прекрасного как дисгармонии и хаоса («правое безумие»



Вяч.Иванова) или же уравниванием дисгармонии и гармонии как двух равноправных ипостасей «панэстетического» и двух начал жизни («аполлонического» и «дионисийского»). Апология революции совпадает с художественным санкционированием «свободы стихий», с «примирением с действительностью» как с эпохой бурь и разрушений.

Эта фаза в эволюции символизма, начавшаяся статьями Вяч. Иванова о культе Диониса и его «солнечным циклом», связанная с творчеством А.Блока периода «антитезы» и с неудавшейся попыткой создания «мистического анархизма», обладает рядом весьма характерных особенностей. Поскольку эстетическая утопия здесь в значительной мере уступает место изображению мира «здесь и теперь», символистская топика обогащается социально-бытовой, политической, исторической и национальной темами, хотя и пропущенными сквозь «фильтры» эстетизации, мифологизации, символизации «реального». Это обстоятельство, органически связавшее символизм и революцию, оказало воздействие на самые глубинные пласты символистской поэтики.

Та «низшая реальность», которая в начале XX в., в духе платоновско-соловьевского «двоемирия», воспринималась лишь как «суетливые дела мирские» (Блок), определяющие первый, «профанный» ряд значений символа, теперь объединяется с представлением об эстетически ценном (например, в лирике и «Короле на площади» Блока, в сборнике Ф. Сологуба «Родине», в произведениях Г. Чулкова и др.). «Низшие миры» оказываются если не равными, то сопоставимыми с «высшими» мистическими ценностями (это уравнивание отражается в часто используемой Блоком характеристике своей поэтики 1903—1906 гг. как «мистицизма в повседневности»). Сказанным обусловлено и частичное разрушение поэтики символа (например, у Блока в сборнике «Нечаянная радость»). Неизбежное же при вторжении новых тем воздействие культурной «памяти» (как «память жанра» - по М. Бахтину) значительно усиливает (идущее еще от символизма «Северного вестника») внимание к реалистическому искусству XIX в.

В итоге к концу рассматриваемого периода «панэстетизм» этой подсистемы символизма оказывается сближенным с «этическим» мироощущением: возникают идеи «соборного индивидуализма», «неонародничества», а в сфере художественного метода — устремления к «синтезу» символизма и реализма, к «новому разрушению эстетики».

Вместе с тем, из сказанного очевидно, что «восторг мятежа», определявший мироотношение данной группы писателей-символистов, в 1904—1906 гг. проявлялся (особенно в начале периода) именно в усилении «разрушительных» тенденций. Как это было у Вяч. Иванова и Блока - как «антитезы».

Если периоды смены доминантных подсистем в начале XX в. и в годы, предшествующие «кризису символизма», сопровождались резким усилением внутрисимволистских полемик, то переход «младосимволистов» от «тезы» к «антитезе» их внутреннего развития вызвал рефлекс внутренней переоценки ценностей: взрывы автоиронии, саморазрушения прежних идеалов («Балаганчик», ирония в творчестве Белого 1906 г.).

С другой стороны, скептические и «разрушительные» тенденции заметно сблизили недавних «соловьевцев», адептов мистико-эстетической утопии, с «декадентами» конца XIX — начала XX в., то есть предшествующего, второго фазиса становления «декадентской» подсистемы и символизма в целом (отсюда ощущение Блоком своей эволюции как ухода к «декадентам»).

И все же, хотя творчество представителей двух символистских подсистем никогда не было (типологически) так близко, как близки «соловьевцы» в период «антитезы» и «декаденты» более раннего периода, эти подсистемы не совпадали. Их кардинально различало, прежде всего, понимание места дисгармонии и «хаоса» в общей художественной «картине мира»: для «декадентов» это — окончательная норма (например, поэма Брюсова «Замкнутые») или равноправная норма среди любых других норм,

для Вяч. Иванова — это путь к грядущей гармонии или (как в 1910-х гг. для Блока) ее составная часть.

Для «декадентов» не характерно при весьма активном введении тем «реальности» и сближение с реалистической традицией, с «этическим мировоззрением», происходит лишь экспансия «панэстетического» в мир действительности — её эстетизация. Очевидно, что для «декадентов», ни от чего в своем прошлом творчестве в эти годы не отказывавшихся, не характерны ни повышенная автоирония, ни метатексты, описывающие прошлые состояния своей подсистемы (вернее, и у Брюсова, и у Бальмонта такие описания встречаются достаточно часто, но они, во-первых, замкнуты на эволюции собственного творчества, а во-вторых, лишены ценностной окраски).

Наконец, для «декадентов» середины 1900-х гг. типично развитие «жизнетворчества» в прежнем, характерном для 1890-х и начала 1900-х гг., духе и стиле — в стиле создания резко эпатирующего типа «художественного поведения» (как «демонизм» поведения Брюсова в нашумевшей истории его отношений с Белым и Н. Петровской, а также поведенческие стереотипы Бальмонта). Символисты же резко изменяют стиль «жизнетворческого» поведения по сравнению с началом века. «Жизнетворчество», как и в 1901— 1903 гг., имеет целью создать прообраз будущей артистической личности или иронические и фантастические параллели к «бытовому» миру.

Однако теперь образ поэта — теурга или визионера, очевидца «схождений на землю» Вечной Женственности, сменяется попытками активного разрушения внеэстетического «мещанского» мира: погружения «в хаос», и смелых, хотя и наивных попыток создать новый тип человеческих отношений и новый тип «человека-артиста» будущего.

Совершенно очевидно, что внутри этих подсистем происходят совершенно различные и потенциально противоположные процессы: «декадентство» эволюционирует в сторону «чистого эстетизма» и стилизаций, символизм «младших» — к «преодолению эстетики». Это ярко отразилось в

полемике вокруг «мистического анархизма», падающей на самый момент вступления символизма в фазу «кризиса».

Следует отметить, что эволюция творчества отдельных символистов никогда полностью не совпадает с эволюцией направления в целом. Эта особенность — присущая, разумеется, не только символизму — у символистов усилена постоянной установкой на индивидуальность художника и, в частности, на индивидуальность его «пути» [21,92]. Так, например, в поэзии Ф. Сологуба в годы столыпинской реакции появляются рефлексy «дьяволического символизма», и эволюция получает признаки кругового движения (в отличие от линейного пути Блока).

С учетом сказанного, литературная ситуация 1910-х гг. представляется следующей:

— одна подсистема трансформируется в акмеизм (влияние на акмеизм И. Анненского, участие в его литературной жизни С. Городецкого, М. Кузмина и т. д.);

— другая подсистема отзывается в феномене кубофутуризма (обратное воздействие футуризма на послеоктябрьское творчество Брюсова). Кубофутуризм (через контакты с Вяч.Ивановым) наследует и утопизм подсистемы, трансформируя его, однако, из эстетической в лингвистическую утопию (В. Хлебников).

### **3.4. Индивидуальные пути поэтов позднего символизма**

В целом «наследников» у символистов-«соловьевцев» в литературных направлениях и группировках 1910-х гг. практически нет, и вместе с тем наиболее значительные представители этой ветви символизма продолжают писать и после организационного распада направления. На этом этапе (назовем его поздним символизмом) индивидуальные пути художников, с одной стороны, развивают какие-то тенденции, уже возникавшие на одном из

более ранних периодов становления данной подсистемы, с другой — тяготеют к выходу за грани символизма.

Так, «панэстетизм», развивающий тенденции подсистем, может полностью отказаться от противопоставления Красоты (как «музыкальной» сущности мира) Истине и Добру и, последовательно реализуя поэтический миф о воплощении Красоты в истории, в области тематико-проблемной сблизиться с внесимволистским (в частности, реалистическим) искусством. Символизм и миф здесь оказываются способом интерпретации всего происходящего в реальном мире; всякая же иерархия тем искусства снимается («блоковский путь», характерный также для ряда прозаиков 1900—1910-х гг.);

— «переход через границу», в силу религиозно-мистической окраски подсистем, может вести к религиозной поэзии, уже утратившей черты «панэстетического» утопизма ( «Эллис» 1910-х гг., Вяч. Иванов);

— «переходы через границу» могут (одновременно или в хронологической последовательности) совершаться на разных участках символистской картины мира и поэтики.

Возвращаясь к предложенному выше пониманию эволюции символизма, следует ещё раз подчеркнуть ее предварительность, незавершённость. С одной стороны, сам язык описания должен стать более чётким, с другой — нет никакого сомнения, что история символизма предстанет как ещё более сложный и многофакторный процесс. В частности, подчеркнём ещё раз особую значимость для эволюции символизма процессов, происходящих на границах символизма:

- отношение символизма к русской и мировой культурной традиции;
- к несимволистским направлениям в русской и мировой литературе конца XIX — начала XX в. (прежде всего — к реализму);
- к европейскому символизму;
- к искусству;
- к философии, науке и т. д.

Наблюдения над сменой отношений символизма, в процессе его развития, ко всем этим фактам национальной и мировой культуры не только резко усложнит, но и уточнит «рисунок» его эволюции (в частности, весьма показательным будет, куда отходят от символизма покидающие его на разных этапах движения художники.)

Изучение названных проблем (как и значительно более широкое, чем предпринимавшееся до сих пор, обследование фактов внутри символистской жизни) представляется важнейшей задачей сегодняшнего исследователя эволюции русского символизма.

В ряду явлений культуры предреволюционной эпохи находит объяснение и символистская мистико-эстетическая утопия спасения мира Красотой (Вл. Соловьев), мысли о художнике-пророке и «теурге», преображающем мир, о будущем как царстве красоты, гармонии, целостности, «синтеза».

Для символистов революционных и пореволюционных лет (С. Городецкий, А. Ремизов, М. Пришвин в начале его творческого пути и др.) характерно обращение к фольклору, реликтам мифа и обряда, преимущественно национальным, народным. В случае С. Городецкого и Ремизова можно говорить о зарождении этой символистской «неонародности» в кругу идей Вяч. Иванова, среди символистов 1890-х гг.

Еще важнее различие в функции мифологических (и исполняющих их роль) образов и мотивов. В 1890-х — начале 1900-х гг. обращение к ним связывалось с представлением, что именно в этих «мифах» заключена высшая мистическая истина о мире (все равно, шла ли речь о сакральных образах Ветхого и Нового Завета или о богоборческом демонизме Лермонтова и «антихристианстве» Ф. Ницше). Особенно важным поэтому для младших символистов-мистиков был вопрос об онтологическом статусе того мира, который отображался в мифах и символах. Молодой Блок не случайно писал, что образы высшей истинности должны быть укоренены не в мифах (ибо «мифы — цветы земные»), а в религии. Таким образом, здесь речь шла

прежде всего об истинности той «картины мира», которую несли те или иные «мифы».

Второй стороной проблемы «символизм и народ» были концепции культуры будущего, где ведущую роль играла, как известно, эстетическая утопия театра как «устроителя» нового мира.

Как показал Д. Е. Максимов, высокое новаторство Брюсова 1900-х гг. — новаторство темы. Действительно, все отразившееся в 1904—1906 гг. в «картине мира» русских символистов: антимещанский пафос, урбанизм, социальные мотивы, исторические и историко-культурные образы, мир героической личности, городская культура с её особым фольклоризмом. Но это не та «новая тематика», о которой шла речь применительно к Бальмонту или Сологубу. У Брюсова она связана с художественно новым пониманием реального. Тема становится явлением поэтики: именно через тематизм утверждается новое для символизма отношение к реальности, резкое повышение ее эстетического статуса. Но это — поэтика искусства революционных лет, принятия и апологии их героики и красоты, сыгравшая огромную роль в повороте символизма к современности и истории.

«Тематизм» породил и то, что в брюсоведении определяется как «классическая» четкость слова у Брюсова 1900-х гг.: слово прежде всего называет явления реальной, культурной или «возможной» действительности и тем превращает их в образы искусства, завоёвывая ему новые «миры». Такое слово противостоит и импрессионистической зыбкости слова как образа мгновенных переживаний «я», и слову — символу, направленному на обнаружение глубинных связей мира, а не на «номенклатуру» того, что связывается.

Д. Е. Максимов[21] и ряд других исследователей[12,33,35,36], ссылаясь на самоопределения Брюсова, считают его поэтический стиль аллегорическим.

Слово у Брюсова, всегда сложно соотносящее семантику сегоднешнего, исторического и вечного; личностного и общезначимого;

миры «внешней» и «внутренней» действительности; бытового и космически универсального, конечно, не похоже на четкую двузначность аллегории.

Можно представить дело так, что в общей системе символизма революционных лет поэтика Брюсова была направлена на расширение «словаря» направления (в его связях с реальностью), а поэтика «младших» — на углубление «грамматики».

Другая важная для нас сторона брюсовского творчества 1900—1906 гг. — образ героя его лирики. Герой у Брюсова, как и у всех символистов этих лет, связан с решением «извечной» романтической проблемы «я» и «другие» как проблемы «поэт и люди», «искусство и революция». Героичный, активный, влюбленный в жизнь и потому «психологически созвучный» эпохе, лирический «я», связанный с поэтическим идеалом Брюсова, существенно отличен от Поэта у Вяч. Иванова. Исторические ситуации, как и персонажи, разделяются на эпохи героических крайностей («Брань народов»: войны, «бунты») и «серединные». Для первых характерны связи (в отмеченном выше широком смысле) между «я» и «другими», для вторых — распад связей; при этом «брюсовский» герой в одних случаях предстает как «царь», «брат» или противник «другого», а в других — как одинокий беглец, обитатель «вершин» или «пустынь»; соответственно и «народ», «толпа» оказываются то «другими», то «никакими». Это представление полностью переносится и на проблему «художник и народ» («Кинжал», 1903). Таким образом, «брюсовский» герой не идет к «черни», чтобы жертвенно слиться с ней, а свободно встречается (или не встречается) с «другими», когда пути их пересекаются.

Отсюда второе существенное отличие поэта у Брюсова и у Вяч. Иванова: брюсовский поэт может быть пророком, «магом» или Учителем, но может и не быть им. Отношения его с «толпой» хотя и подчиняются общим законам истории, но в то же время принципиально многолики.



И последнее: Брюсов в целом (особенно в 1905—1907 гг.) чужд младосимволистской утопии преображения мира Красотой, хотя он и мог в начале века соприкоснуться с соловьевской эсхатологией.

Иначе шли к революции и самопознанию своего места в ней А. Блок и Андрей Белый. Их пути, имеющие единый генезис, но разные внутренние импульсы, расходятся достаточно рано.

Выход в 1904 г. сборников «Стихи о Прекрасной Даме» и «Золото в лазури» был не только вступлением в литературу символистов «второй волны», но и новым выявлением «предреволюционности» в искусстве. Хотя оба сборника не приобрели широкой популярности вне символизма, но в них (как и в ранних журнальных публикациях стихов Блока и в «симфониях» и статьях Белого) ощущались те светлые настроения Веры, Надежды, которые были эмоционально «созвучны» общему тону культуры начала века. Мистический утопизм тоже мог восприниматься в этом ключе.

Но в обоих сборниках отражались и те стороны «соловьевства», которые создавали барьер между младшим символизмом 1901—1902 гг. и назревающей исторической ситуацией. В творчестве Блока и Белого этих лет (как и в наследии Вл. Соловьева) эстетический статус «реального» был глубоко двусмысленным. «Этот» мир, представавший то как хаос, дьявольская фантасмагория, «тени», то как одна из основных составляющих грядущего «синтеза» земного и небесного начал бытия, по Вл. Соловьеву, шел от хаоса сегодняшней действительности к «синтезу» как близкому будущему. «Синтез» же мыслился как абсолютная, космически-универсальная гармония, окончательная цель бытия.

Все эти настроения, объединенные общим чувством «угасания зорь», подспудно нараставшим разочарованием в утопии спасения мира мистической Красотой, в 1903—1904 гг. обусловили трагизм мироощущения и острое переживание Блоком и Белым творческого кризиса.

Однако при всем сходстве «картины мира» первых сборников Блока и Белого, при всей силе переживания обоими художниками единства их

духовных поисков, сущность их отношения к миру была во многом различной.

Чувство призванности на великий бой с мировым злом было у обоих поэтов. У Белого оно воплотилось в мечтах о новых поэтах – «белых магах». Блок не менее ярко ощущал своё призвание на подвиг, на «одно земное дело: дело освобождения пленной царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса»[10,65].

Отдав в 1901—1902 гг. дань мотивам «колдовства» как художественного, а затем и жизненного преображения реальности, Блок, однако, в глубине своего переживания мира, ощущал свою роль иначе. Поэт («я») для Блока прежде всего — Свидетель совершающегося в мире, изобразитель (но не всегда — отгадчик) таинственных знаков Сущего в мире земных явлений. Такое самоощущение было для него исконным.

Отсюда совершенно различное переживание трагизма «угасанья зорь». Правда, для обоих художников творческий кризис не стал кризисом творческой активности: оба они в годы революции и последующие годы вырастают в больших поэтов русского символизма. Но пути их с каждым годом расходятся.

Для Белого мир «погасших зорь» почти до конца 1900-х гг. оставался единственной и страшной реальностью. Так воспринимал он и события своей сложной судьбы, и революцию 1905—1907 гг., и наступившую затем реакцию. Отсюда — универсальность для Белого мотива смерти: гибнет город, расстреливаемый в дни революции («Похороны», 1906), гибнет старая, помещная Россия, гибнет на своих безнадёжных просторах Русь крестьян и бродяг (цикл «Горемыки» и другие в сборнике «Пепел», 1909). Гибнет и поэт — непризнанный Мессия, «лжехристос» (тема эта идёт через отдел «Багряница в терниях» к «Пеплу»).

Трагизм лирики Белого не является его «слабой стороной»: именно на почве «неприятя мира» вырастают и его образы революционера. Над гибнущим миром «Пепла» реет прах поэта — несостоявшегося «теурга»,

трагического «лжехриста». Именно он является центром, средоточием «испепеленного» мира, его порождением и сознанием, его порождающим. Лишь в конце 1900-х — начале 1910-х гг. Белый вновь находит те живые слова, которые он, художник, должен сказать миру (ср., например, его решение вопросов театра будущего и т. д.). Преобладающий пафос отвержения старого, антибуржуазность сближают Белого революционных лет с Сологубом.

Иначе, значительно более динамично, шло мировоззренческое и художественное становление Блока. Даже самые тяжёлые годы кризиса «соловьевства» (1903—1904) были для Блока временем разнонаправленных, но постоянных поисков каких-то новых позитивных впечатлений — смысла жизни. Чувство великого призвания в эти годы отступает, но Свидетелем Блок продолжает себя ощущать. И вообще тема личного краха постепенно отступает на второй план. Поэтому сквозь ужас «угасших зорь» виден интерес к «объективному», и часто мелькают то притягательные образы «низшей» природы (стихотворения, впоследствии составившие разделы «Весеннее» и «Нечаянная радость» в сборнике «Нечаянная радость», 1907), то — под влиянием Брюсова — «демонические», влекущие и отталкивающие картины города. Появляется и то, что в целом Блоку чуждо — стихотворения без лирического «я».

Именно в эти годы видна у Блока и тяга к «старым» ценностям — гуманизму XIX в. («Фабрика», «Из газет»), хотя и насыщенному символистской эсхатологией («Последний день»). Наконец, для Блока значительно типичней, чем для Белого, попытки принять и «благословить» настроения предреволюционных лет, истолковав их как чаемый приход в мир Гармонии и Красоты (незавершённая поэма «Ее прибытие», 1904).

Но все же господствующими в 1903—1904 гг. и для Блока остаются чувство утраты, настроения резиньяции, растерянности. Поиски нового ещё не складываются в единую «картину мира», хотя бы отдалённо сопоставимую по ее целостности со «Стихами о Прекрасной Даме». Внутренне «соответственным» человеческой и поэтической сути Блока, тем, что он сам захотел

бы признать ценным, для него могло стать (как и для Белого) только такое мироотношение, которое имело бы тот или иной «вселенски» значимый, внеличный смысл. В 1903—1904 гг. такого миропонимания у Блока не было. Сам он считал свои настроения «декадентскими», то есть именно лишёнными какого-то ни было общего смысла.

Поэтому такой важной стала в 1905 г. для поэта духовная и личная встреча с Вяч. Ивановым. Об этом была статья Блока - «Творчество Вячеслава Иванова» 1905 года. Мир «хаоса», «демонического» разгула природных, общественных и душевных стихий, оставаясь «демоническим», получил, в духе Иванова, именно в этой своей ипостаси высокий смысл, как одна из основных сторон бытия (дисгармония, «дионисизм»), которая в собственном своём развитии, в момент ее крайнего «торжества» и «преизбыточности», превращалась в свою противоположность — высокую гармонию. Революционная, бурлящая гневом, кровавая современность была понята как путь и принята («Шли на приступ...»).

Как известно, впоследствии Блок резко отверг своё творчество периода «антитезы» за его «декадентский» пафос разрушения. Но вместе с тем он понял его как законченную систему поэтического видения мира, сопоставимую с целостностью мира «Стихов о Прекрасной Даме» и исторически неизбежную в его «трилогии вочеловечения», как путь «от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес - к рождению человека «общественного».

Действительно, путь от «дионисизма», с одной стороны, вёл к новой концепции Родины (цикл «На поле Куликовом»), с другой — к опознанию себя как драмы России и «интеллигента» («личности»), ищущего путей к народу, «целому» (статьи 1907—1908 гг., «Песня Судьбы» и т. д.).

Встреча с Революцией — важнейшая «роковая» встреча в истории русского символизма, определившая его дальнейшую судьбу и место в культуре. Реальность событий 1905—1907 гг., жестокость поражения революции стала и гибелью мистико-эстетизированных утопий спасения Красотой,

субъективистских иллюзий о художнике — «теурге», волей своей преображающем мир. Хотя главным для символизма, по самой сути течения, был вопрос о месте искусства в революции, но ответить на него символизм смог лишь двумя романтико-максималистскими идеями: апологией «дионисийского» разрушения («мистический анархизм») либо пафосом самоценности культуры («Весы»).

Полемики первых послереволюционных лет показали невозможность для символизма выработать какую-то третью точку зрения на вопрос о художнике и революции, не выходя из рамок символистского художественного видения мира, и привели к организационному распаду направления.

Но революция 1905—1907 гг. была и спасительной для дальнейших судеб наиболее ярких художников-символистов. Она открыла для них, ценой утраты иллюзий, пути к миру, к реальности и истории, увела их от кружкового эзотеризма к народной и национальной проблематике, сменила наивную гордость «магов» смиренным, по словам Блока, «ученичеством у мира»[6, 145]. Символизм, силой трагической для него необходимости, должен был выйти из рамок символизма. Для многих это оказалось невозможным, привело (именно после первой революции) к творческой деградации (быстрой у Бальмонта, подспудно назревавшей у Сологуба, З.Гиппиус и др.).

Но для Блока, Белого, Брюсова и ряда других художников 1910—1920-х гг. «смиранный» путь этот оказался выходом в большое искусство. Древний язык символов, возрожденный символизмом, утратив связь с теми или иными групповыми настроениями, стал одним из могущественных языков русской и мировой культуры XX столетия.

## Выводы

Литературные традиции в творчестве русских символистов прослеживаются не столь явственно, как у представителей других литературных направлений. Между тем, следует отметить несомненное пушкинское влияние на становление «мифа о пути» в творчестве русских писателей-символистов.

Начиная с 1840-х гг. каждое значительное явление русской литературы создавало «своего Пушкина». Поэтому контуры «символистского Пушкина» были очерчены и существенно предопределены не только мирозерцанием художников «нового искусства», но и сложившейся в 1880-х гг. общей культурной ситуацией.

«Миф о пути» в сознании русских символистов тесно сливается с творчеством А.С.Пушкина. Поэт является отправной точкой в понимании быстротечности жизни, в изменяемости проявлений жизни, в связях с природными изменениями и образом дороги, который стал одним из определяющих для всей русской литературы.

Это хорошо видно на истории статьи Н. Минского «Старинный спор», иногда считающейся первым символистским манифестом. Такое осмысление «феномена Пушкина» близко и первой символистской работе о нем — статье Д. С. Мережковского «А. С. Пушкин», которая была впервые опубликована в 1896 г.

С точки зрения Мережковского, Пушкин — поэт высоко гармонического мирозерцания. В его взглядах органически синтезируются различные непримиримые противоречия внутри культур и человеческого сознания. Отсюда — постоянная параллель между Пушкиным и Гете и устойчивое противопоставление Пушкина Байрону.

Историю культуры, по Мережковскому, составляют вечное противостояние и борьба «языческого» (богоборческого, индивидуалистического, героического, эстетически ориентированного — «эллинистического», гармонического) и «христианского» (богопокорного, народного, жертвенного, этически ориентированного) начал.

Статья Мережковского, при всей ее полемической дискуссионности, была заявкой на создание целостной философской концепции пушкинского творчества. Установка эта прошла через весь символизм и завершилась «Речью о назначении поэта» Блока (1921).

История русского символизма обычно рассматривается как поэтапное изменение единой художественной системы: «старший символизм», или «декадентство» 1890-х гг., сменяется «младшим», или символизмом в узком смысле слова (1900-е гг.); в конце 1900-х — начале 1910-х гг. наступает период «кризиса» символизма, завершающийся приходом в литературу постсимволистских группировок.

В этой концепции настораживают два момента.

Во-первых, дихотомия «декаденты — символисты» слишком явно восходит к представлениям, высказывавшимся во время внутри символистских полемик.

Во-вторых, бросается в глаза, что творчество многих выдающихся художников-символистов развивается по собственным законам, совсем не в русле официальных концепций, а порой и параллельно друг другу:

— творчество Ф. Сологуба как поэта и ряда других активных участников символистского движения 1900-х гг. почти никогда (Сологуб, К. Д. Бальмонт) или никогда (Брюсов) не порывало ни с глубинной «картиной мира», ни с поэтикой «декадентства», хотя явно эволюционировало за два десятилетия;

— в определенные периоды творчество Блока, Андрея Белого (а также И. Коневского, Вл. Пяста и др.) развивалось в направлении, как бы диаметрально противоположном общей эволюции символизма: от «соловьевской» мистической утопии к «декадентскому» скепсису, иронии и погружению в мир адогматической реальности;

- такой крупный художник, как И. Анненский, не может быть понят ни как «старший» (отсутствие «апологии зла»), ни как «младший» символист (чуждость мистической вере в «Красоту, спасающую мир»).

Символистский «панэстетизм» в русской литературе проявился в трёх основных вариантах:

- 1) «панэстетическое» начало;
- 2) мир «панэстетического» мыслится утопически;
- 3) «панэстетическое» в формах красоты и гармонии предстоит как высшая ценность.

Наблюдения над сменой отношений символизма, в процессе его развития, ко всем этим фактам национальной и мировой культуры резко усложнит, но и уточнит «рисунок» его эволюции.

Другая важная для нас сторона брюсовского творчества 1900—1906 гг. — образ героя его лирики.

Герой у Брюсова, как и у всех символистов этих лет, связан с решением «извечной» романтической проблемы «я» и «другие», как проблемы «поэт и люди», «искусство и революция». Героичный, активный, влюбленный в жизнь и потому «психологически созвучный» эпохе, лирический «я», связанный с поэтическим идеалом Брюсова.

Существенное отличие поэта у Брюсова и у Вяч. Иванова: брюсовский поэт может быть пророком, «магом» или Учителем, но может и не быть им. Отношения его с «толпой» хотя и подчиняются общим законам истории, но, в то же время, принципиально многолики.

Брюсов в целом (особенно в 1905—1907 гг.) чужд младосимволистской утопии преображения мира Красотой.

Иначе шли к революции и самопознанию своего места в ней А. Блок и Андрей Белый. Их пути, имеющие единый генезис, но разные внутренние импульсы, расходятся достаточно рано.

Выход в 1904 г. сборников «Стихи о Прекрасной Даме» и «Золото в лазури» был не только вступлением в литературу символистов «второй волны», но и новым выявлением «предреволюционности» в искусстве.



Блок не менее ярко ощущал своё призвание на подвиг, на «одно земное дело: дело освобождения пленной царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса».

Отдав в 1901—1902 гг. дань мотивам «колдовства» как художественного, а затем и жизненного преображения реальности, Блок, однако, в глубине своего переживания мира, ощущал свою роль иначе. Поэт («я») для Блока, прежде всего, — Свидетель совершающегося в мире, изобразитель (но не всегда — отгадчик) таинственных знаков Сущего в мире земных явлений. Такое самоощущение было для него исконным.

Отсюда — совершенно различное переживание трагизма «угасанья зорь». Правда, для обоих художников творческий кризис не стал кризисом творческой активности: оба они в годы революции и последующие годы вырастают в больших поэтов русского символизма. Но пути их с каждым годом расходятся.

Для Белого мир «погасших зорь» почти до конца 1900-х гг. оставался единственной и страшной реальностью. Так воспринимал он и события своей сложной судьбы, и революцию 1905—1907 гг., и наступившую затем реакцию. Отсюда — универсальность для Белого мотива смерти: гибнет город, расстреливаемый в дни революции («Похороны», 1906), гибнет старая, поместная Россия, гибнет на своих безнадежных просторах Русь крестьян и бродяг (цикл «Горемыки» и другие в сборнике «Пепел», 1909). Гибнет и поэт — непризнанный Мессия, «лжехристос» (тема эта идёт через отдел «Багряница в терниях» к «Пеплу»).

Трагизм лирики Белого не является его «слабой стороной»: именно на почве «неприятя мира» вырастают и его образы революционера. Именно он является центром, средоточием «испепеленного» мира, его порождением и сознанием, его порождающим.

## Заключение

В данном исследовании мы раскрываем значение слова «миф» в современном литературоведческом толковании. «Миф как художественная структура, которая воплощает систематически повторяющееся в жизни человечества, несёт в себе широкое обобщение, отвлекается от повседневности и в значительной степени абстрагируется»[36,473].

У русских символистов XX века это понятие – «миф о пути»- связано со стремлением уйти от будничности и повседневности в символический мир, на территорию обобщений и ассоциаций. В значительной степени такое определение связано с пониманием слова в новом значении, так называемым «соловьёвским» мифом о пути, когда один из самых значительных теоретиков символизма пытался представить значение понятия пути не только как общую тему в литературе, но и как трансисторическую идею. Мы рассматриваем «миф о пути» как одну из основополагающих идей в теории и эстетике русских символистов.

Историю символа можно представить себе как развертывание основных его качеств. Поэтому понять природу символа и «символического» в культуре, не учитывая их судеб в XIX—XX вв., невозможно. Символ и символическое - это часть языка эпохи.

Их функционирование возможно лишь в оппозиции: «символическое — несимволическое». Причём, эти понятия должны быть рассмотрены лишь как часть языка эпохи, и их функционирование возможно лишь в оппозиции: «символическое — несимволическое».

Представляется, что любой текст в новейших культурах может быть рассмотрен как конфигурация «символических» и «несимволических» компонентов.

Представление о символе в своё литературное название и художественную программу ввел Д. С. Мережковский («О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»). В данной работе

была отражена постоянная художественно осознанная установка на создание символов.

Существует несколько путей создания символов в литературе:

1) широко используемые образы различных символически ориентированных культур мира, «синтетически» объединяемых в произведениях «нового искусства»;

2) символически интерпретируемые фрагменты реалистических текстов русского XIX века;

3) лексика и фразеология во многом эпигонской поэтической культуры 1880-х гг. (в частности — народнической), которую «декаденты» подвергали резкой критике.

Аудитория должна была преодолеть инерцию восприятия текста, по крайней мере, научиться и различать возникновение многочисленных систем сигналов «декадентской» культуры, находящихся вне словесных текстов «нового искусства»: хорошо известную экстравагантность поведения адептов «нового искусства»:

«декадентского» — у Ал. Добролюбова,  
«символистского» — у московских «аргонавтов»,  
поэтику необычных заглавий,  
оформление символистских изданий,  
своеобразную композицию,  
манеру одеваться и др.

Все эти знаки «новой культуры», действительно, были ранее всего замечены и читающей публикой, и критикой и быстро сформировали как энтузиастов, так и, в значительно большей степени, хулителей «упадка».

В становлении символистски ориентированной культуры импрессионистические образы сыграли двойную роль. С одной стороны, они разрушают стандартные контексты употребления поэтического слова. Слово, свободно входящее во многие контексты (запрещённые как канонами поэзии 1880-х гг., так и нормами естественного языка), — это потенциальный

символ, накопитель памяти о своих разнообразных контекстных значениях. С другой стороны, импрессионистический образ, с его направленностью на выражение ощущений, способствовал возрождению «простых символов», связанных с восприятием пространства, цвета, звука и т. д.

Как сами символисты, так и исследователи данного направления, рассматривают его в индивидуальности и противопоставленности другим субкультурам эпохи.

В работах Д. Е. Максимова, Ф. Сологуба и др. особое внимание уделяется тому, что миф о пути лирического героя у Блока — это часть мифологизированной концепции его творческой эволюции, которая, в свою очередь, является частью «глобального» мифа о «пути мира».

И здесь отражается диалектический характер блоковских взглядов, его устремленность к историзму.

Эта «идея о пути» присуща не только Блоку. Она была заложена уже в мифопоэтическом варианте Вл. Соловьева в его «мифе о синтезе».

Идея пути с большей или меньшей отчетливостью выявилась почти у каждого из символистов - у Д. С. Мережковского, А. Белого, Вяч. Иванова и др.

Мы избрали анализ «мифа о пути» как концепцию собственной эволюции у художника-символиста и рассмотрели этот миф на примере анализа творчества А.Блока и Ф.Сологуба. В стихотворениях поэтов избранная нами проблема может быть рассмотрена с различных точек зрения:

отображения в мифе о пути объективных особенностей творческого пути художника;

активного влияния мифологической автохарактеристики на последующее творчество писателя;

отражения мифопоэтической концепции различных художников слова,

а также анализ литературных влияний других поэтов на творчество поэтов, что находилось в какой-то степени соответствующим их творческому пониманию собственной поэтики или в корне отличным от неё.

«Миф о пути» нами рассматривается многопланово, что находится в русле представлений символистов о слове, об образе, о движении мысли, о взаимовлиянии и отталкивании представлений о лирическом «я», полифоничности мира и продвижении идей гуманизма и красоты.

В творчестве А. Блока мы можем отчетливо видеть семь периодов, где отразилась диалектика освоения им мифа о пути:

1897—1900 гг. — ученичество; освоение традиций романтизма, Пушкина и поэтов «пушкинской плеяды», «чистой лирики» и т. д.;

1900—1902 гг. — влияние Вл. Соловьева, создание мифа о преобразении лирического «я» (и мира) высокой любовью;

1903 — начало 1907 г. — разрушение соловьевской мифологии, влияния «декадентства» (субъективизм, ирония);

начало 1907 — начало 1909 гг. — процессы, в которых преобладало разрушение исходного поэтического видения мира, сменяются поисками нового позитивного поэтического идеала, обращением к традициям реалистической литературы и демократической критики;

весна 1909—1911 гг. — временный отход от идей «общественности», интерес к искусству как высшей реальности, оказывающейся вместе с тем реальностью истории, культуры, путем к историзму;

1912—1917 гг. — расцвет блоковского поэтического мироощущения как исторического; интерес к темам действительности; диалектическое восприятие «нераздельности и неслиянности» разных сторон жизни, ее противоречивости, «полифоничности»;

1917—1927 гг. — послеоктябрьское творчество; становление «мифа о пути» в поэтическую концепцию революции как стихии и «гуманизма» (противостоящей стихиям буржуазной цивилизации).

В отличие от А. Блока, Ф. Сологуб поддерживает созданную критикой начала 1900-х гг. версию о неизменяемости его творчества. Эта черта во многом становится объективным свойством творчества писателя:

его отказ от датировок в собрании сочинений («Шиповник», 1909—1912), перемешивание в поздних сборниках ранних стихов с только что созданными, настойчивое варьирование постоянно повторяющихся образов, сюжетов, мифов, появление «застывших» средств художественной изобразительности.

Сологуб рисует образ поэта как мага и чародея, уводящего «от мира» в принципиально неизменяемое царство красоты, созданное авторской фантазией; он представляет себя читателю создателем единого, лишённого развития корпуса текстов. Однако изучение творчества Ф. Сологуба убеждает в том, что и его художественные принципы претерпевают существенные изменения. Основные этапы эволюции творчества Ф. Сологуба таковы:

1890-е гг. — период сочетания пост народнического демократизма и идеализма «Северного вестника». Изображение быта соседствует с отдельными элементами сатирического гротеска и романтического «двоемирия», с мыслями о преображении мира красотой (лирика, «Тяжелые сны»).

Однако, в целом и «сны» мещанской пошлости, и высокая любовь пока оказываются разными сторонами одной, земной, действительности;

начало 1900-х гг. — сближение с «младшими» символистами; отражение соловьевских утопий «Вечной Женственности» и одновременное усиление скепсиса в адрес этих же утопий. Изображение бытовой реальности, сохраняясь и даже выступая на первый план как тема, резко переосмысливается с позиций «неприятя мира».

Романтическая сатира, фантастика обнаруживают призрачность бытового мира, которому — в духе романтического двоемирия — противопоставляется «творимая легенда» идеального бытия;

1906—1907 гг. — период наиболее активного мифотворчества; формирование «индивидуального» мифа о Дульцинее; усиление утопизма и при-

глушение иронии; отход от реальности как темы творчества и преимущественное обращение к литературным сюжетам и образам; доминирование драматургии (как жанра, призванного создать «мистериальное» искусство);

1908—1909 гг. — разочарование в мифотворчестве; господство иронии, приводящее к созданию «метатекстов» — произведений, иронически варьирующих «мифологию» символистов (А. Блока, самого Ф. Сологуба и др.);

1910—1913 гг. — стремление преодолеть принципы символистской поэтики, сближение с экспрессионизмом Л. Андреева («Любовь над безднами») и эгофутуризм И. Северянина и т. д.;

1914—1917 гг. — отказ от «неприятя мира»; ноты примиренчества («ура-патриотические» сборники); частичное возвращение к бытовым темам;

1918—1926 гг. — попытка вернуться к символистскому мифу, потенциально противопоставленному не принятой поэтом действительности; исчезновение идеи пересоздания мира, сменяющейся бегством от реальности в стилизованный «пасторальный» мир; перепевы мотивов прежнего творчества.

Как видим, «идея пути» и реальная эволюция писателя существенно различаются. Последняя, естественно, определена не мифопоэтическими (хотя бы и с элементами историзма), а историческими и историко-литературными закономерностями.

Поэтому в движении столь разных художников, как Блок и Сологуб, много общего (расцвет «жизнестроительских» утопий в предреволюционные годы, разочарование в «мифотворчестве» перед лицом революции, а особенно в годы разрушавшей все утопии столыпинской реакции — ощущение «кризиса символизма» и стремление к новому художественному видению мира в 1910-х гг.

Начиная с 1840-х гг. каждое значительное явление русской литературы создавало «своего Пушкина». Поэтому контуры «символистского Пушкина» были очерчены и существенно предопределены не только мирозерцанием

художников «нового искусства», но и сложившейся в 1880-х гг. общей культурной ситуацией.

Осмысление «феномена Пушкина» близко первой символистской работе о нем — статье Д. С. Мережковского «А. С. Пушкин», которая была впервые опубликована в 1896 г.

С точки зрения Мережковского, Пушкин — поэт высоко гармонического мирозерцания. В его взглядах органически синтезируются различные непримиримые противоречия внутри культур и человеческого сознания. Отсюда постоянная параллель между Пушкиным и Гёте и устойчивое противопоставление Пушкина Байрону.

Историю культуры, по Мережковскому, составляют вечное противостояние и борьба «языческого» (богоборческого, индивидуалистического, героического, эстетически ориентированного — «эллинистического», гармонического) и «христианского» (богопокорного, народного, жертвенного, этически ориентированного) начал.

Статья Мережковского, при всей ее полемической дискуссионности, была заявкой на создание целостной философской концепции пушкинского творчества. Установка эта прошла через весь символизм и завершилась «Речью о назначении поэта» Блока (1921).

История русского символизма обычно рассматривается как поэтапное изменение единой художественной системы: «старший символизм», или «декадентство» 1890-х гг., сменяется «младшим», или символизмом в узком смысле слова (1900-е гг.); в конце 1900-х — начале 1910-х гг. наступает период «кризиса» символизма, завершающийся приходом в литературу постсимволистских группировок.

Творчество многих выдающихся художников-символистов развивается по собственным законам, совсем не в русле официальных концепций, а порой и параллельно друг другу:

— творчество Ф. Сологуба как поэта и ряда других активных участников символистского движения 1900-х гг. почти никогда (Сологуб, К. Д. Баль-



монт) или никогда (Брюсов) не порывало ни с глубинной «картиной мира», ни с поэтикой «декадентства», хотя явно эволюционировало за два десятилетия;

— в определенные периоды творчество Блока, Андрея Белого (а также И. Коневского, Вл. Пяста и др.) развивалось в направлении, как бы диаметрально противоположном общей эволюции символизма: от «соловьевской» мистической утопии к «декадентскому» скепсису, иронии и погружению в мир адогматической реальности;

- такой крупный художник, как И. Анненский, не может быть понят ни как «старший» (отсутствие «апологии зла»), ни как «младший» символист (чуждость мистической вере в «Красоту, спасающую мир»).

Символистский «панэстетизм» в русской литературе проявился в трёх основных вариантах:

- 1) «панэстетическое» начало;
- 2) мир «панэстетического» мыслится утопически;
- 3) «панэстетическое» в формах красоты и гармонии предстает как высшая ценность.

Наблюдения над сменой отношений символизма, в процессе его развития, ко всем этим фактам национальной и мировой культуры не только резко усложнит, но и уточнит «рисунок» его эволюции.

Другая важная для нас сторона брюсовского творчества 1900—1906 гг. — образ героя его лирики.

Герой у Брюсова, как и у всех символистов этих лет, связан с решением «извечной» романтической проблемы «я» и «другие», как проблемы «поэт и люди», «искусство и революция». Героичный, активный, влюбленный в жизнь и потому «психологически созвучный» эпохе, лирический «я», связанный с поэтическим идеалом Брюсова.

Существенное отличие поэта у Брюсова и у Вяч. Иванова: брюсовский поэт может быть пророком, «магом» или Учителем, но может и не быть им.

Отношения его с «толпой» хотя и подчиняются общим законам истории, но, в то же время, принципиально многолики.

Брюсов в целом (особенно в 1905—1907 гг.) чужд младосимволистской утопии преображения мира Красотой.

Иначе шли к революции и самопознанию своего места в ней Александр Блок и Андрей Белый. Их пути, имеющие единый генезис, но разные внутренние импульсы, расходятся достаточно рано.

Выход в 1904 г. сборников «Стихи о Прекрасной Даме» и «Золото в лазури» был не только вступлением в литературу символистов «второй волны», но и новым выявлением «предреволюционности» в искусстве.

Блок не менее ярко ощущал своё призвание на подвиг, на «одно земное дело - дело освобождения пленной царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса».

Отсюда совершенно различное переживание трагизма «угасанья зорь» у различных представителей русского символизма – у Блока и у Белого. Правда, для обоих художников творческий кризис не стал кризисом творческой активности: оба они в годы революции и последующие годы вырастают в больших поэтов русского символизма. Но пути их с каждым годом расходятся.

Для Белого мир «погасших зорь» почти до конца 1900-х гг. оставался единственной и страшной реальностью. Так воспринимал он и события своей сложной судьбы, и революцию 1905—1907 гг., и наступившую затем реакцию. Отсюда — универсальность для Белого мотива смерти: гибнет город, расстреливаемый в дни революции («Похороны», 1906), гибнет старая, помещная Россия, гибнет на своих безнадёжных просторах Русь крестьян и бродяг (цикл «Горемыки» и другие в сборнике «Пепел», 1909).

Трагизм лирики Белого не является его «слабой стороной»: именно на почве «неприятя мира» вырастают и его образы революционера. Именно он является центром, средоточием «испепелённого» мира, его порождением и сознанием, его порождающим. Лишь в конце 1900-х — начале 1910-х гг.

Белый вновь находит те живые слова, которые он, художник, должен сказать миру.

« Миф о пути» в сознании русских символистов тесно сливается с творчеством А.С.Пушкина. Поэт является отправной точкой в понимании быстротечности жизни, в изменемости проявлений жизни, в связях с природными изменениями и образом дороги, который стал одним из определяющих для всей русской литературы.

## Библиография

- 1.Алексеев М.П.Пушкин и мировая литература. – Л.: Наука, 1987.
- 2.Анненский И.Ф. Книги отражений. - М.: Знание, 1979.
3. Бальмонт К.Стихотворения. Переписка. - М.: Пламя, 1996.
- 4.Белов А.Избранное. - Л.: Наука, 1976.
- 5.Белый А.Стихотворения. Статьи. - М.: Пламя, 1997.
- 6.Блок А.Стихотворения. Статьи. - Л.: Наука, 1989.
- 7.Брюсов В. Русские символисты. – М.: Наследие, 1995.
- 8.Венгеров С. А.Избранные статьи. - М.: Пламя, 1994
- 9.Волошин М. Лики творчества. - Л.: Наука, 1989.
- 10.Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890 – 1925 годов в комментариях. – М.: Знание, 1993.
- 11.Гинзбург Л. О лирике. – Л.: Наука, 1974.
- 12.Гиппиус З.Заметки о литературе. - М.: Пламя, 1994
- 13.Григорьев А. Л.Мифы в поэзии и прозе русских символистов.Литература и мифология. -Л., 1975
- 14.Гумилев Н.С.Письма о русской поэзии. – М.: Прогресс, 1990.
- 15.Добролюбов А.Критическиестатьи.- М.: Пламя, 1997.
16. Долгополов Л.К. На рубеже веков: О русской литературе конца19 – начала 20 века. - Л.: Знание, 1985.
- 17.Иванов В. Литература и символ. - Л.: Наука, 1988.
- 18.Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа 19 -20 веков. – М.: Наука, 1990.
- 19.Ломтев С.В. Проза русских символистов. – М.: Пламя, 1994.
- 20.Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. -М., 1976.
- 21.Максимов Д.Е.Русские поэты начала века: Очерки. – Л.: Наука, 1986.
- 22.Мандельштам О. Слово и культура. – М.: Прогресс,1987.

- 23.Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе.- М.: Наука, 1997.
- 24.МережковскийД.Литературные статьи. – М.:Пламя. – 1987.
- 25.Минский Н. О литературе.- Л.: Наука, 1980.
- 26.Михайловский Н. К. Литературная критика.- Л.: Наука, 1985.
- 27.Муратов П. Образы Италии. –Л.: Искусство, 1997.
- 28.Русская литература серебряного века. Под ред. В.В.Агеносова. – М.: Наука, 1997.
- 29.Писарев А. Статьи. - Л.: Наука, 1998
- 30.Пушкин А.С.Сочинения. Статьи. Письма. - М.-Л.: Наука, 1998
- 31.Соловьев В.Новое искусство.- М.: Знание, 1994.
- 32.Сологуб Ф. Жизнестроение стиха.- М.-Л.: Наука, 1998.
- 33.Тынянов Ю.Пушкин.- М.: Наука, 1999.
- 34.Чулкова Г. Избранное. - М.-Л.: Наука, 1998
- 35.Ханзен-Лёве А.Статьи о литературе.- Л.: Искусство, 1997.
- 36.Русская литература XX века.-М: Дрофа 2001.
- 37.Советская энциклопедия. М., 1987
- 38.Русская литература XX века.-М: Дрофа 2001.

### **Сайты Интернет**

- 1.[www. tdpu. uz](http://www.tdpu.uz)
- 2.[www. pedagog. uz](http://www. pedagog. uz)
- 3.[www. Ziyonet.uz](http://www. Ziyonet.uz)
- 4.[www.yandex. ru](http://www.yandex. ru)
- 5.[www. philology. ru](http://www. philology. ru)
- 6.[www. ruthenia. ru](http://www. ruthenia. ru)
- 7.[www. google. ru](http://www. google. ru)