

## АНГЛИЙСКИЙ И РУССКИЙ ВАРИАНТЫ СИМВОЛИЗМА: ДВА ТИПА МИФОЛОГИЗАЦИИ КРАСОТЫ (МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ)

© 2005 В.В. Хорольский

*Воронежский государственный университет*

Сравнение европейской и русской эстетических моделей символизма полезно по ряду причин. Во-первых, в процессе таких сопоставлений уточняются трудноуловимые параметры национальных художественных движений и литературных течений, которых было немало в переходную пору 1880-х – 1910-х годов. Во-вторых, познается на конкретном материале суть разнообразных социокультурных кодов, порождающих различные способы отражения действительности, что важно для выяснения типологического ядра рассматриваемого ниже мирового литературного направления. В-третьих, если необходимо охарактеризовать инвариант и разные варианты символистского творческого метода, то речь неизбежно должна идти о генезисе символистской же мифопоэтической образности, о воздействии постромантического и неоромантического эстетического идеала на творческую практику художников, близких по целеполагающим установкам как ранним романтикам, так и импрессионистам, эстетам, а позже и последовательным модернистам типа Т. С. Элиота или Э. Паунда. Символизм существовал больше не как оформленная в программных документах литературная школа, но как мироощущение эпохи, как “дух времени”, как вариант литературно-художественного протестно-богемного (“антибуржуазного”) культурного движения, представители которого создали новый миф о красоте негармоничного мира. Символизация и мифологизация действительности была характерна для многих течений и школ в литературе рубежа XIX–XX веков, но лишь некоторые художники последовательно и системно творили свой миф, опираясь на чужие и собственные теории символа. Таких было мало, но они, как известно, были. Таковыми, например, были англичанин Артур Саймонс, ирландец Уильям Батлер Йейтс и русские классики Андрей Белый и Александр Блок, о которых хочется сказать как о представителях “мифологизирующего” символизма

и творцах эстетизированного, но не отстраненного взгляда на реальность.

Методология обобщенного (типологизирующего) рассмотрения многоаспектных и системных литературных явлений предполагает поиск доминантных схем, сближающих не только сходные, но и разнородные явления. В данном случае, думается, таковой является схема “эстетический идеал – способ образостроения – национально-культурная специфика художественной мифологизации”. Первый элемент схемы подразумевает не столько анализ популярных тем, мотивов и образов, передающих смысл концептосферы красоты и возвышенной мечты в лирике и публицистике символистов, сколько концептуализацию панэстетических воззрений на мир, породивших доминантные концепты символизма. Второй элемент предлагаемой схемы коррелирует с принципиальной установкой символистов на жизнестроительную игру со знаковой (семиотичностью) литературных образов-мифологем, с их творческим целеполаганием, предусматривающим амбивалентность и смутность образа-символа, сопрягающего миг и вечность, “я” и “мы”, вещь и ее репрезентативную потенцию и т. д. Символ как знак (указатель) бесконечности предметного мира тяготеет к указанию на принципиальную невыразимость (в философско-отвлеченном смысле слова) всего многообразия мира, что неизбежно ведет к суггестии, эзотеризму и подчас – к бытовой и художественной мистике (например, увлечение многих символистов магией, спиритизмом, восточными религиями, связанными с парапсихологическими “чудесами” и т. п.). Указанная схема универсальна по своим эстетическим (“методным”) установкам. Это и есть базис сопоставления разных художественных модификаций рассматриваемого направления. Но при этом, когда речь идет о конкретных творцах, естественно, остаются и самоочевидные различия в стиле, в философских предпочтениях и проч.

Думается, сопоставление образных миров и эстетических установок названных авторов позволяет точнее судить о преобладании в английском (англо-ирландском) символизме дихотомии “красота гармоничная – красота дисгармоничная”, а в русском – “красота явная – красота скрытая”. Хотя, конечно, подобные дифференцирующие построения условны.

Символизм как тип художественного мышления<sup>1</sup> вырос на почве позднеромантического эстетизма; в Европе это было более заметно, в России исторически более важен был принцип “поэтом можешь ты не быть...”, что не перечеркивает идеал прекрасного, но корректирует его в плоскости этических установок (самоцельность красоты не могла быть идеалом значительной массы людей в условиях российской действительности). Болезненность романтиков, не признающих пошлость обыденной жизни, вылилась позже в идею бегства от безобразной социальной практики в “башню из слоновой кости”, что не могло не критиковаться российскими демократами и радикальными (“марксистскими”) реформаторами. Г. Плеханов, критикуя “бледную немочь” эпохи декаданса, надолго предопределил отношение читающей публики к творениям “новых поэтов”, хотя это был несправедливый и узкий взгляд на суть перемен в искусстве. Обвинения в асоциальности эстетов и декадентов были беспочвенны. Социальность, вопреки декларациям, не исчезла также и из творений символистов, она лишь утратила риторический народнический пафос, а приобрела антропологизированно-универсальный оттенок. Возникал миф о новом “органически-целостном” человеке, преодолевающем отчуждение в культурном пространстве всего человечества.

Символизм произрастал на почве богомного бунта, художнического протеста против утилитарно-позитивистских ценностей, он расцвел на почве европейского сомнения в старых протестантских идеалах, переоцененных в обстановке гносеологического кризиса, который можно

трактовать как квинтэссенцию мироощущения эпохи декаданса. Его основным признаком известный западный англист А. Картер считает “ненормальность” (в смысле превышения нормы, выхода за пределы общепринятого). В книге “Идея декаданса во французской литературе” ученый пишет: “Ненормальное становится доказательством человеческого превосходства над природным законом... это главная идея, стоящая за культом искусственности... за всей теорией декаданса”<sup>2</sup>. Характеризуя эстетско-декадентский инвариант культуры, можно построить иерархию художественных принципов и образов, в центре которой был бы созерцатель-денди, видящий в Красоте “символ символов”, ибо, по его мнению, она, как выражался О. Уайльд, “открывает нам все, поскольку не выражает ничего”. Т. Манн, критикуя Ницше как “самого безнадежного эстета”, отметил в то же время, что “эстетизм стал первой формой духовного бунта Европы против всех моральных установлений буржуазного века”<sup>3</sup>. При всей противоречивости теоретических установок художники, отдавшие не только творческий порыв, но и жизнь эстетизму (О. Уайльд), создали немало замечательных творений. Часто, признавая формальное изящество эстетов, критики считают, что оно призвано скрыть бедность содержания. Это не всегда так. Нельзя согласиться с мнением, что “эстетика эстетизма оказалась иллюзорной, она в большей своей части не была реализована в художественной практике ее создателей и приверженцев”<sup>4</sup>.

В Англии последовательное обсуждение вопросов эстетизма в культуре связано с именами Уолтера Пейтера (Патера), Джона Рескина, прерафаэлитов и их последователей, в том числе и Ч. Суинберна и У. Морриса, а также писателей-декадентов конца позапрошлого века, о которых речь пойдет ниже. Значительный резонанс имела полемика У. М. Россетти и Ч. Суинберна, с одной стороны, и Роберта Бакенена (Бьюкенена), литератора-охранителя, с другой. Р. Баке-

<sup>1</sup> Тип художественного мышления трактуется в нашей работе как инвариант творческих установок тех художников слова, которые имеют схожий эстетический идеал и близкие взгляды на искусство. Подробнее об этом в нашей статье: Хорольский В. В. Типы художественного сознания в творчестве английских поэтов рубежа XIX–XX веков / В. В. Хорольский // Художественное мышление в литературе XIX–XX веков. – Калининград, 1992. – С. 133–143. См. также: Хорольский В. В. Поэзия Англии и Ирландии рубежа XIX–XX веков / В. В. Хорольский. – Киев: Наукова думка, 1991. А также: Хорольский В. В. Эстетизм и символизм в английской и ирландской поэзии рубежа XIX–XX веков / В. В. Хорольский. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1995.

<sup>2</sup> Carter, A., *The Idea of Decadence in French Literature. 1830-1900.* Toronto, 1958. – P. 5.

<sup>3</sup> Манн Т. *Философия Ницше в свете нашего опыта* / Томас Манн // Собр. соч.: В 10 т. – М., 1959–1961. – Т.10. – С. 385.

<sup>4</sup> Яковлев Д. Эстетика английского эстетизма конца XIX века. Уайльд как наиболее яркий выразитель теории “искусства для искусства” / Д. Яковлев // Вестник МГУ, сер. 7. “Филология”. – 1980. – № 4. – С. 27.

нен в журнале “Атенеум” (август 1866) поместил за чужой подписью статью-рецензию о стихах А. Суинберна, а позже, когда прозвучали ответные ядовитые реплики прерафаэлитов, сторонник “морального” и “ответственного” искусства опубликовал в “Контемпорари ривью” (октябрь 1871) статью “Телесная школа и другие явления современной поэзии”, которую чуть позже переделал в эссе с аналогичным названием и издал отдельной брошюрой. Такую же полемическую брошюру-эссе “Под микроскопом” издал и Суинберн, а Россетти, обыгрывая название статьи Бакенена, написал статью “Ползучая школа критики” (“Атенеум”, 1871, декабрь). Спор шел обо всем сразу, в нем было много полемических издержек, однако важность темы была такова, что в него включились многие авторы. Прежде всего, Р. Бакенен в первой статье заявил, что все худшее у Суинберна — от Бодлера. Он назвал и мысль, и стиль Суинберна “неискренними, неистинными, а потому непоэтическими”<sup>5</sup>. В своей рецензии на “Поэмы и баллады” Бакенен сравнил поэтическое видение Суинберна с видением пьяницы, а в отдельном эссе “Телесная школа в поэзии и другие явления современности” критик клеймил всех, кто пишет о “рыцарях и королях”, не желая замечать “молочницу и уличного торговца”<sup>6</sup>. Суинберн ответил на эти нападки в критической работе “Под микроскопом”, сформировав мимоходом свое эстетическое кредо: “Ни создание, ни создатель не должны оцениваться с учетом социальных конвенций”. Взятая вне контекста, эта цитата выступает и против ее автора. Но нельзя упускать из виду то, что Бакенен писал посредственные стихи о бедняках, а Суинберн выступал как раз против плохих стихотворений, пусть и актуальных по проблематике. Таким подделкам на злобу дня он противопоставил в своем ответе Бакенену “Плач детей” Э. Баррет-Браунинг, подчеркнув художественное совершенство ее стихотворения.

О споре пользы и красоты в Европе много писали не только прерафаэлиты, но и поэты-парнасцы, подчеркивая необходимость бунта против плоского утилитарного подхода к искусству. Г. Аникин, Н. Соколова и другие англисты справедливо отметили роль Дж. Рескина в активизации данной многолетней полемики, причем ученые еще в 1980-е гг. наметили разговор о смене идеалов: не романтическое восхищение красотой мира, а столкновение красоты и грязи увидели художники второй половины XIX в. Об аналогичных процессах писала З. Г. Минц: «...внут-

ри младосимволистского эстетического утопизма отождествление идеала с высшей гармонией и “синтезом” сменяется пониманием прекрасного как дисгармонии и хаоса... или же уравниванием дисгармонии и гармонии как двух равноправных ипостасей “панэстетического” и двух начал жизни (“аполлонического” и “дионисийского”)<sup>7</sup>.

В “Современных художниках” Рескин писал о “типичной красоте” природы и человека, связанной с гармонией отношений и совершенством внешних форм, и о “витальной красоте”, воплощаемой во внутренней гармонии субъекта, радостно пребывающего в мире “типичной красоты”. Понятия “типичной” (typical) и “витальной” (vital) красоты соотносились с понятиями “духовной” (спиритуализированной) и “телесной” (внешней) красоты у прерафаэлитов, которые в “густых джунглях” рескиновских размышлений видели чаще то, что им было ближе. Авторитет Рескина использовался, например, У. Моррисом для доказательства теорий социализма, хотя утопии Рескина в целом далеки от ортодоксального взгляда марксистов на будущее мироустройство. Рескин и Моррис мечтали соединить красоту с трудовой жизнью, сделав усовершенствование отношений людей радостным трудом, поэтому Л. Толстой высоко оценил Рескина: великому непротивленцу был близок дух морального и политического оптимизма (идеализма) автора “Современных художников”, “Искусства Англии”, “Камней Венеции”.

В России проблемы эстетизма обсуждались несколько позднее, чем в Европе. З. Г. Минц считала первой русской декларацией эстетизма нашумевшую в свое время статью Н. Минского “Старинный спор”<sup>8</sup>. Исследовательница отметила культурократический характер раннего символизма, тяготеющего к панэстетическому толкованию жизни. Уповать на прогресс духа и чувства красоты, возрождая при этом забытые ритуалы, объединяющие человечество, было нормой. “В этом неослабевающем стремлении сочетать художественные приемы разнообразных культур, в этом порыве создать новое отношение к действительности путем переосмотра серии забытых мирозерцаний — вся сила, вся будущность так называемого нового искусства; отсюда своеобразный эклектизм на-

<sup>7</sup> См.: Минц З. Г. Об эволюции русского символизма (к постановке проблемы) // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сборник, VII. — Тарту, 1986. — С. 17.

<sup>8</sup> См.: Минц З. Г. “Случившееся” и его смысл в “Стихах о Прекрасной Даме” А. Блока // А. Блок и его окружение: Блоковский сборник, VI. — Тарту, 1985.

<sup>5</sup> См.: Swinburne. The Critical Heritage. L., 1970. — P. 32.

<sup>6</sup> Ibid. — P. 55.

шей эпохи”, — писал А. Белый<sup>9</sup>. Д. Мережковский и В. Брюсов в своих статьях нередко не критически анализировали и популяризировали идеи европейцев, подчас даже забывая о национальной специфике русской культуры рубежа веков. Русские символисты быстро и с энтузиазмом подхватили идеи французских и английских учителей. Аким Волынский (настоящее имя — Флексер А. Л.) в работе “Декадентство и символизм” подчеркнул, что новые поэты “бросились искать новых формул, небывалых словесных сочетаний для передачи своих еще не ясных настроений... Декадентство быстро отцвело... оно быстро расплывается в символизме”<sup>10</sup>. Прежде всего, по мнению уже первых критиков нового искусства, символизм, как и эстетизм, будучи формой жизнестроительства, а не просто направлением культурного развития, явился эстетическим вызовом диктату реальности. Американский славист З. Юрьева писала, имея в виду всех “новых поэтов” России рубежа веков, что “новое поколение хотело объять необъятное, познать непознаваемое...”<sup>11</sup>. Похожую мысль высказал значительно раньше Д. Обломиевский, который так сформулировал кредо французских символистов: “Внутренний мир человека, его душа превышают по своему значению внешний мир, окружающий человека”<sup>12</sup>. И далее, характеризуя особенности лирики П. Верлена, русский исследователь отмечал: «Тенденция к разуплотнению реальности тесно связана с максимальной субъективизацией изображения... Главное в “Искусстве поэзии” Верлена — призыв к максимальной нюансировке изображения, к демонстрации оттенков. Вместо красок определенных тонов существенными оказываются переходы, полутона. Именно отсюда лозунг “Музыка прежде всего”, ибо музыка уничтожает четкость граней в изображаемом, а поэт предпочитает все неопределенное, неясное»<sup>13</sup>. Конечно, увлеченный своей идеей “развеществленности” мира в символистской лирике, ученый отчасти поменял местами причину и след-

ствие, ибо “дух музыки” породил полутона, а не стал порождением “разуплотнения реальности”, но в целом мысль Д. Обломиевского чрезвычайно важна: символизм — это в первую очередь искусство недоговоренности, таинственного знака-намёка, а не искусство реального изображения реальных (типичных) героев.

О связи символизма с мифологическим мышлением часто писали А. Блок, Вяч. Иванов и А. Белый. Последний в статье “Об итогах развития нового искусства” обосновывал принцип “субъективизации”, суть которого близка пейтеровскому принципу самодостаточной ценности эстетического восприятия “моментов бытия в их протекании” (“Зависимость образов видимости от условий воспринимающего сознания переносит центр тяжести в искусстве от образа к способу его восприятия”<sup>14</sup>). В другом месте (в статье “Магия слова”) теоретик и практик символизма объяснил особенности поэтического языка в новой художественной системе: “Слово создает новый, третий мир — мир звуковых символов, посредством которого освещаются тайны вне меня положенного мира, как и тайны мира, внутри меня заключенные”<sup>15</sup>. И чуть далее: “Создание словесной метафоры (символа, т. е. соединения двух предметов в одном) есть цель творческого процесса; но, как только достигается эта цель средствами изобретательности и символ создан, мы стоим на границе между поэтическим творчеством и творчеством мифическим... символ становится воплощением, он оживает и действует самостоятельно... символ становится мифом”<sup>16</sup>. В последней цитате важны два момента: а) создание символа объявляется целью (в реализме, например, символ — способ воссоздания законов действительности, но не цель творчества); б) пограничное нахождение символиста в зоне взаимопроникновения символа и мифа. Нередко символ сопоставляют с метафорой, а западный теоретик культуры А. Балакян в свое время фактически поставила между двумя категориями знак равенства, говоря о специфике символистской

<sup>9</sup> См.: Белый А. О теургии / А. Белый // Символизм. — М., 1910. — С. 58.

<sup>10</sup> Цит. по: Волынский А. Декадентство и символизм / А. Волынский // Русская литературная критика конца XIX — начала XX века. Хрестоматия. Сост. Соколов А., Михайлова М. — М.: Высш. школа, 1982. — С. 262-263.

<sup>11</sup> Юрьева З. Андрей Белый: преображение жизни и теургия / З. Юрьева // Русская литература. — 1992. — № 1. — С. 58. См. также: Ермилова Е. Поэзия на рубеже двух веков // Смена литературных стилей (на материале русской литературы XIX—XX веков). — М., 1974.

<sup>12</sup> Обломиевский Д. Французский символизм / Д. Обломиевский. — М., 1973. — С. 153.

<sup>13</sup> Там же. С. 158.

<sup>14</sup> Белый А. Об итогах развития нового искусства / А. Белый // Арабески. — М., 1911. — С. 258.

<sup>15</sup> Белый А. Магия слова / А. Белый // Символизм. — М., 1910. — С. 430.

<sup>16</sup> Там же. С. 446-447.

метафоры<sup>17</sup>. Но слова Белого о символе и мифе все же точнее передают диалектику взаимосвязи и взаимоперехода тропов. Эти слова помогают верно оценить и блоковскую верность прошлому (“Поэт, идущий по пути символизма, есть бессознательный орган народного воспоминания”<sup>18</sup>), а также осознать ключевые положения программной статьи А. Блока “Поэзия заговоров и заклинаний”. Эта статья прямо перекликается с идеями английских и “англо-ирландских” символистов. Символисты почувствовали связь символа с мифом прежде всего как связь поэзии современной с поэзией древней. Об этом писал Вяч. Иванов, сравнивая символ с желудем, а миф — с дубом (сравнение, которое понравилось Блоку /19, VI, 10 /: “Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов”<sup>20</sup>). Далее русский символист проводит параллель между мифом и ритуалом, отмечая, что когда-то “задачей поэзии была заклинательная магия ритмической речи”<sup>21</sup>. Вяч. Иванов утверждает, что творчество поэта-символиста “можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора... Символ — переживания забытого и утерянного достояния народной души”<sup>22</sup>.

В 1891 г. при активном участии У. Б. Йейтса в Лондоне при кафе “Чешир чиз” многие из названных поэтов-декадентов образовали “Раймерз клуб” (“Клуб рифмачей”), ставший организационным центром новой поэзии. Любимым поэтом среди посетителей “Клуба Рифмачей” становится Суинберн, но не как автор “Века ронделей” (1883), “Летнего праздника” (1884), “Астрофея” (1894), а как автор ранних скандальных “Поэм и баллад”, созвучных бодлеровскому дендизму, духу “желтых” девяностых, с их пикантным оттенком увядания и последнего приключения. Как романтизм явился реакцией на рационализм эпохи Просвещения, так и эстетизм 80–90-х годов прошлого столетия стал реакцией на дидактизм викторианской эпохи. Кризис

викторианских представлений об искусстве породил не только бегство в “башню из слоновой кости”; было множество и других концепций, противостоящих социально-эстетическим конвенциям официального, “академического” искусства. Дух несогласия с буржуазными идеями может служить общим знаменателем для таких разнородных художественных систем, как неоромантизм, символизм, натурализм, критический реализм, сосуществующих в бурном потоке литературы рубежа веков. В отличие от названных течений и направлений, эстетизм не имел сколько-нибудь четких параметров, оставаясь на протяжении всей второй половины XIX в. прежде всего настроением, литературным дендизмом, а потом уже философско-эстетической теорией, сомкнувшейся с декадентской доктриной рубежа XIX–XX вв., родиной которой была Франция. Эстетско-декадентские журналы “Желтая книга” и “Савой”, издаваемые в 1890-е гг., стали рупором английского декаданса. Важную роль в самоопределении “нового искусства” сыграли статьи и эссе редактора и автора этих изданий Артура Саймонса, превратившего конец века в “желтые” девяностые, в эпоху антивикторианского бунта. Поэты-“рифмачи”, штудировавшие французскую литературу, увидели свой идеал в романтизированном мире необычного, дисгармоничного. Вслед за О. Уайльдом они охотно цитировали У. Пейтера, подсказывавшего: «Здоровая нелюбовь к обыденному... заставляет протестовать против так называемого “реализма” в искусстве»<sup>23</sup>. Другой завет У. Пейтера — “гореть всегда пламенем твердого драгоценного камня” (“to burn always with hard gem-like flame”) — связан с психологическим состоянием творца и созерцателя искусства. Один из столпов импрессионистической критики, Пейтер настаивал на интенсивности ощущений, а не на моральных целях. Он не утверждал, подобно Рескину, что красота спасет мир, однако его апология искусства как вершины прекрасного в жизни не так уж далека от традиционного романтического тол-

<sup>17</sup> Думается, редактор солидного исследования по поэтике символизма несколько упрощает суть, когда определяет данный литературный метод как “особое использование метафоры и мифа”, но резон в выделении лексико-семантической, а не только идеологической специфики символизма, несомненно, есть. См.: *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Ed. by A. Balakian. Budapest, 1984, pp. 16, 29, 31.

<sup>18</sup> Блок А. Поэзия заговоров и заклинаний / А. Блок // Собр. соч.: В 8 т. — М.—Л., 1960–1963. — Т.8. — С. 156. А. Блок цитируется по данному изданию. В тексте пособия указаны в скобках том и страница.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Иванов Вяч. Борозды и межи / Вяч. Иванов. — М., 1916. — С. 128.

<sup>21</sup> Там же. С. 130.

<sup>22</sup> Иванов Вяч. Заветы символизма / Вяч. Иванов // Борозды и межи. — М., 1916. — С. 127, 135. См. также: Белый А. Луг зеленый. Книга статей. — М., 1910.

<sup>23</sup> Pater, W., *The Renaissance*. Intr. by A. Symons. N.-Y., n.d. — P. 7.

кования понятия. Новаторство Пейтера проявилось в более последовательной защите субъективного начала творчества и процесса восприятия, в преодолении “человеческого, слишком человеческого”, в стремлении вывести культуру за ее пределы, заменив ею жизнь. Вместе с тем очевидно и генетическое родство его теории с рядом положений рескиновской эстетической системы. Уайльд в “Критике как художнике”, на наш взгляд, очень точно и афористично сформулировал кредо всех декадентов: “...emotion for the sake of emotion is the aim of art, and emotion for the sake of action is the aim of life” (“...эмоция ради эмоции — это цель искусства, эмоция ради действия — это цель жизни”)<sup>24</sup>. Иногда О. Уайльда и других эстетов называли символистами, но это неверно. Во-первых, для эстетов, как и для абсолютного большинства реалистов, символ — не цель, а средство; во-вторых, символика О. Уайльда лишена трансцендентальной ауры.

В России хорошо знали творчество члена “Клуба Рифмачей” Саймонса. Как и Йейтс, Саймонс одобрил идеал “вечной красоты” искусства, причем видел прекрасное не только в гармонии, но и в дисгармонии. А. Саймонс часто выступал на страницах русских журналов. В частности, в 1905 г. он опубликовал большую статью, где отметил антивикторианский характер рисунков редактора “Савоя” О. Бердслея. Артур Саймонс писал, что рисунки Бердслея делали журнал “Йеллоу Бук” (“Желтая книга”) главным скандалом десятилетия, это рисунки, в которых “присутствие греха всегда сознательно”, но “сперва это грех, преображенный красотой, потом грех, раскрытый красотой, грех самосознательный, ведающий, что ему нельзя уйти от самого себя”<sup>25</sup>. Будучи художественным руководителем декадентского журнала, Бердслей публиковал также свои эссе и стихи, а также и афоризмы, воплощающие философию декаданса (“Зло, доведенное до вершины извращенного экстаза, становится своего рода добром... Дьявол ближе к Богу той высотой, с которой он пал, чем средний человек”<sup>26</sup>).

Уильям Батлер Йейтс (1865–1939) принадлежит к тем художникам слова, которых называют “англо-ирландскими”. Но если О. Уайльда

ирландцем называют крайне редко, то Йейтс — один из вождей Кельтского Ренессанса — воспринимается, как правило, как “серебристая тень Ирландии” (Шон О’Кейси). Этот поэт воплотил дух “изумрудного острова”, соединил в прихотливой образной системе национальный миф и современную “трагическую радость” бытия. Он соединил в своей практике мистику и политику, эстетизм и натуралистическую объективность показа жизни, символизм и трезвый экономический анализ правительственных программ (он участвовал в работе властных структур после достижения независимости). Следует вспомнить, что основной особенностью национальной поэзии Ирландии в рассматриваемый период было возрождение фольклорно-мифологической традиции, идеалов “героического века”, которые символизировали “дух” народа, его этническую и социальную целостность. В творчестве У. Б. Йейтса, А. Грегори, Дж. Рассела, Д. М. Синга и др. анализируется национальный характер, в котором извечные вневременные качества дополняются конкретно-историческими чертами, приобретая тем самым необходимую художественную убедительность. В поэзии Йейтса и Синга “местный колорит” органично вливается в общеевропейскую лирическую традицию, что позволило им преодолеть известную ограниченность таких поэтов, как У. Алингхэм, Д. Тотхантер, У. Лармини. Думается, что билингвизм не был жизненно важной проблемой для поэтов Ирландии рассматриваемого периода. Как правило, все крупные национальные поэты Ирландии писали на английском языке, а с произведениями на гэльском языке знакомились в переводах. Это отнюдь не мешало им дать верные картины национальной жизни, выразить характерные переживания современников. Миф кельтский становится мифом личным, “биографическим”, когда на место героев “героического века” пришли герои недавнего прошлого, друзья и близкие поэта. В 1900-е гг. началась переоценка идеалов “героического века”, совпавшая в 1910-е гг. с новым поворотом к современности. Меняется функция и характер символика — она приближается к реальности. Одна из книг “Дрожания вуали” (часть автобиографий Йейтса) озаглавлена “Трагическое поколение” — речь в ней идет о поэтах — членах “Клуба Рифмачей”. Близкими друзьями его были Э. Даусон, Дж. Дэвидсон, А. Саймонс. Часто встречался он с О. Бердсли, В. Плэрром, Т. Роллестоном. Его критика декаданса типологически родственна философии А. Блока. Например, А. Блок, знающий свое поколение лучше многих других, констатировал: “Во всех нас заложено чувство болезни, тревоги, катастрофы, разрыва” /V, 351/.

<sup>24</sup> The Portable Oscar Wilde. Ed. R. Aldington and S. Traub. N.-Y., The Viking Press. 1948 (1981). — P. 117. Also: The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde. Ed. R. Ellman. N.-Y., L., 1969.

<sup>25</sup> Symons, A., The Symbolist Movement in Literature. N.-Y., 1958. — P. 4.

<sup>26</sup> Бердслей О. Рисунки. Повесть. Стихи. Афоризмы. Письма / О. Бердслей. — М., 1912. — С. 170.

Для А. Саймонса, как и для Йейтса, была принципиально релевантна категория “настроение” (mood). Это сближает их с французами и с Уайльдом. Йейтс в статье “Настроения” объявил своей целью “открыть бессмертные настроения в смертных желаниях”, т. е. расширил толкование слова “настроение”. “Настроение” становится синонимом слов “состояние” и “сущность”, что можно подтвердить и ссылкой на йейтсовскую статью “Осень тела”. Обсуждая взгляды А. Саймонса на искусство, полезно всегда помнить о его верности заветам Красоты. Афористическая формула Саймонса (“создание красоты – единственная цель искусства”, повторяющая молитву эстетизма, свидетельствует о невозможности провести границу в этой сфере поэзии рубежа веков между эстетам и символистами. В предисловии к сборнику стихов “Силуэты” (1892) Саймонс писал, что произведение искусства “может быть оценено лишь с двух точек зрения: либо его художественные достоинства измеряются его моральностью, либо его моральность измеряется его художественными достоинствами”. В книге “Символистское движение в литературе” большое место занимает толкование искусства как религии. В эссе “Мир балета” (1898) Саймонс обосновал свое увлечение танцами и музыкой вообще. Время громких речей, по его мнению, уступило место “вечному молчанию”, символическому ритму страстного танца, языку жестов и мелодий. Экстаз танца, по Саймонсу, передает сексуальные порывы, а также красоту единения Тела и Духа. Саймонс стал “поэтом мюзик-холлов”: его поэтический мир пронизан музыкой, которая придает произведениям обобщающе-символическое звучание. Эссе “Мир балета” (или “Мир как балет”) свидетельствует о переоценке слова в поэзии. Танец, символизируя идеал современного художника, подсказывает Саймонсу новую эстетику – эстетику недоговоренностей (“в танце нет ничего, о чем бы говорилось явно”). Жест в танце воспринимался А. Саймонсом как манифестация не только чувственного, но и спиритуализированного “настроения”, причем последнее приобретало философско-символический оттенок. Мелодическая дымка, окутывающая мир Саймонса, делает образ лирического переживания мерцающим, расплывчатым. Героиня одинока, ее красота “двусмысленна”, т. е. это красота “роковой женщины” с прошлым, это “тень, улыбающаяся тени в ночи”. Сравнение танцующих пар с тенями сразу же напоминает о “Доме шлюхи” О. Уайльда, где за занавеской в окне герой увидел “фантомов”. Оба поэта на основе панэстетической философии создают загадочно-экстравагантный образ реальности, подернутой флером

импрессионистической неясности, затененности. У Саймонса стилеобразующей конструкцией служит прием повтора (лексического и ритмо-интонационного). Повторяя ключевые слова “зеркало”, “цветок”, “танец”, “тень”, “сон” (“мечта”), “дрожащий”, “таинственный”, “болезненный”, “неясный”, поэт нагнетает чувство неопределенности и загадочности. Кто она, его прекрасная Дульсинея, одинокая дама перед зеркалом? Чему таинственно улыбается, о чем вспоминает? Или это пьяный угар? Поэту и читателям ответы не известны, да они и не нужны.

Рассматривая вопрос о философских источниках мифологизации красоты в творениях представителей символизма, нельзя обойти стороной и проблему нищезанятия русских и английских символистов<sup>27</sup>. Как и декаденты, символисты не могли не отдать дань идеям немецкого философа. Естественно, что немецкие символисты (С. Георге, Б. фон Гофмансталь, отчасти Г. Бенн) были подчас более восприимчивы к магнетическому и завораживающе-великолепному стилю Ницше. Во Франции с удовольствием цитировали Ницше – апологета чистого искусства. В России Ницше был отцом европейского нигилизма. В Англии Ф. Ницше был популярен как ниспровергатель обывательской морали и косных взглядов на личность.

Характерно, что многие авторы воспринимали его как представителя декадентства, хотя, на первый взгляд, его учение о сверхчеловеке направлено против уныния и упадничества. Дело в том, что Ницше был одним из тех критиков декаданса, кто находился “внутри ситуации”. Болезненная реакция на самодовольство, ограниченность кругозора средних слоев общества, диктующих свои вкусы с помощью изоширенной системы неписанных законов, стало закономерным следствием универсального кризиса духовности. Ницшеанский дух аморальности (внеморальности) растворяется в атмосфере “желтых девяностых”, хотя воздействие идей Заратустры на английских и русских художников той поры не следует преувеличивать. Да, А. Белый писал в статье “Кризис культуры”, что Ницше – “лезвие” западной культуры, барометр ее кризиса. Но и Вагнер был ключевой фигурой. А были еще Бердслей, Пейтер, Соловьев, Бердяев.

С точки зрения уточнения типологии символизма очень интересна такая сторона художественного сознания новых поэтов, как “эстетизированный мистико-магический неомифологизм”. Суть

<sup>27</sup> Данилевский Ю. Р. Русский образ Фридриха Ницше. Предыстория и начало формирования / Ю. Р. Данилевский // На рубеже XIX и XX веков. – Л., 1991. – С. 5-44.

его в том, что символисты стремились мифологизировать действительность и свои переживания, создать автономный мир, функционирующий по своим собственным этическим и эстетическим законам: они наделяли особым мистическим значением обыденную действительность, соединяя ее с таинством древних ритуалов, глубиной мифов и народных верований. Неохладающий интерес к фольклору и мифологической образности сочетался у них с жадной “цельностью”, синкретически-всеохватного знания, что и подтолкнуло их к созданию собственной поэтической мифологии, которая изучена еще слабо. Поэтический миф нового времени — это не возвращение к “первоисточкам”, но повторение античной и более ранней мифологии, а, как верно отметил Д. Е. Максимов, — “это построенная с помощью авторской фантазии моделирующая “вторая действительность”, взятая в метаисторическом плане или превращенная в фантазмагорию, за которой может стоять содержание, так или иначе относящееся к реальной истории”<sup>28</sup>. А. Ф. Лосев вычленил категорию “миф” из ряда смежных понятий, указав, в частности, в одной из своих последних работ на то, “что все, феноменально и условно трактованное в аллегории, метафоре и символе, становится в мифе *действительностью* в буквальном смысле слова” (разрядка А. Ф. Лосева)<sup>29</sup>. Символисты тяготели к мифологизации действительности уже в силу параболности (иносказательности) своей поэтической манеры, основанной на недосказанности, на той особой музыке стиха, которая создает систему зеркальных отражений смысла. Кстати, не все символисты обожествляли неомифотворческую деятельность. Критикуя своих собратьев по перу, В. Брюсов, в частности, писал: «Иные символисты... любили называть свою поэзию “мифотворчеством”... Поэзия превращалась в какой-то гербарий прошлых веков, в ряд упражнений на исторические и мифологические темы»<sup>30</sup>. Это очень сильное критическое замечание. Но в то же время, анализ данной тенденции в искусстве XX в. убеж-

дает, что речь идет не только и не столько о накоплении культурологических знаний и обогащении мифологическими образами и ассоциациями поэтического текста с целью углубления его содержания. В данном случае это порождало бы “книжность”, придавая зашифрованно-эзотерической образности еще большую “темноту”.

Блок писал в письмах к Л. Д. Менделеевой: “В прежних столетиях я вспоминаю тебя. Но твое происхождение теряется в каких-то глухих тропах времен... Следующие предки твои непосредственно касаются астральных областей”<sup>31</sup>. В высказываниях Блока о Горьком, а также о Г. Ибсене эта мысль тоже звучит вполне четко: женское начало, которое служит фундаментом мифопоэтического обобщения, возводится к мифу о Вечной Женственности и соловьевско-шеллингианской идее всеединства. Нельзя свести любовную лирику Блока к романтическому культу чувств или же к культу Прекрасной Дамы в духе Данте, Петрарки, хотя в ней легко найти отголоски средневековой традиции. Без осознания “всеединства”, универсального метафоризма и метаморфизма, присущего символистам, без понимания символистской концепции любви как верности “святым заветам” не может быть полного освещения этой грани символизма. Вочеловечивая безличную связь “всего со всем”, поэт-символист прибегает к “мифологическому” (не разъединенному коррозией рефлексии и саморефлексии) взгляду на мир и на человека, он создает в своем изображении “единый образ”, передающий идею панэстетического родства душ, вещей, исторических эпох, природы и человека. Целостно-органический взгляд символистов на жизнь и породил мифотворчество, о чем предельно ясно и афористически метко писал А. Блок: “Современная душа, истерзанная чудовишной раздвоенностью жизни, требует цельности” /VI, 348/. Легко заметить, что мировосприятие символистов корреспондировало с учением Платона. Платон с его загадкой земного и внеземного существования бессмертной человеческой души не случайно стал высшим авторитетом для символистов. Именно на платоновское учение ссылается Йейтс, когда пишет о Душе мира, определяющей наличие вечной красоты в мире. Йейтс, как и Блок, видел “сокровенную сущность” вещей, событий, реальных людей, но не был реалистом, утверждающим идеал прекрасной обыденности<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Максимов Д. О мифологическом начале в лирике А. Блока // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник. — Тарту, 1979. — № 3. — С. 1. См. также: Максимов Д. Поэзия и проза А. Блока / Д. Максимов. — Л., 1975. — С. 327.

<sup>29</sup> См.: Лосев А. Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. — М., 1978. — С. 168. См. также: Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев // Философия. Мифология. Культура. — М., 1991. — С. 21-187. А также: Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. — М., 1991. — С. 213.

<sup>30</sup> См.: Брюсов В. Среди Стихов. 1894–1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. — М., 1990. — С. 539.

<sup>31</sup> Блок А. Новые материалы и исследования. Кн. 1. — М., 1980. — С. 311 и др.

<sup>32</sup> Yeats, W. B., Selected Criticism. L., 1982; Yeats Annual, N 2, L., 1983; Yeats Annual, № 3, L., 1985. Yeats, W. B., Letters to the New Island. Cambridge (Massachusetts), Harvard UP, 1939. Repr. 1970. — P. 144.



Другим аспектом символистского художественно-го сознания, как указывалось выше, стало использование в практике поэтов-символистов особого образа-символа, который не является только “знаком” (как в семиологии), или только “метафорой”, или “эмблемой” (как в литературоведении). Основная категория, давшая название всему литературному направлению, представляет собой эзотерический образ с априорно заданной логикой смыслопорождения, отсылающий нас к иным понятиям<sup>33</sup>. Сходство в целях предопределило и стилистические сближения в статьях названных авторов. Бросается в глаза обилие метафорических и декоративных эпитетов, сравнений и других тропов (образ танца в статьях А. Саймонса, кельтская мистика в публицистике Йейтса, “лиловые миры” А. Блока), возвышенно-патетических интонаций, призывов, камланий и “ворожбы”, т. е. эмоциональных внушений, призванных убедить читателей в необходимости каких-либо действий.

В поэме “Роза на распятии времени” Йейтс взывал: “Красная роза, гордая роза, печальная роза тех дней! / Приди, когда я пою о древности серых камней / Там, где Кухулин сражался с волною, / Где седой друид был охвачен мечтою, / Где печаль твоя, как звезд напев, / Что, серебром скользнуть успев, / Танцуют, старея на морской груди, / И поют одиноко: красная роза, приди”. Ключевой символ поэмы отсылает нас к целому ряду коннотаций, связанных с розенкрейцеровской символикой (“роза” — любовь, “крест” — смерть), а также с ирландской мифологией (красная роза — символ “героического века”), с традиционной народно-поэтической эмблематикой (роза — символ печали). Мечта лирического века проникнута грустью: “героический век” трудно возродить. Примечательно, что “роза” в ранней лирике поэта ассоциируется как с библейской мифологией (цветок из райского сада, спутник святого “креста”), так и с языческой кельтской традицией (символ Эрина, знак потусторонней любви и т. п.). Приход “розы”, т. е. наступление гармонии, моррисовского “земного рая” был едва ли возможен в век, когда царили “купец и пуританин”, но поэт-мечтатель, глядя на мир сквозь призму панэстетизма, творит символ грядущего “второго пришествия”. Характерно в этом отношении стихотворение “Роза Мира”:

*Who dreamed that beauty passes like a dream?  
For these red lips, with all their mournful pride,  
Mournful that no new wonder may betide*

<sup>33</sup> Богданов В. Самокритика символизма (из истории соотношения и образа) // Контекст—1984. Литературно-теоретические исследования. — М., 1986. — С. 166.

*Troy passed away in one high funeral gleam,  
And Usna's children died.*

*We and the labouring world are passing by:  
Amid men's souls, that waver and give place  
Like the pale waters in their wintry race  
Under the passing stars, foam of the sky,  
Lives on this lonely face.*

*Bow down, archangels, in your dim abode:  
Before you were, or any heart to beat,  
Weary and kind one lingered by his seat,  
He made the world to be a grass road  
Before her wandering feet.*

(Кто красоту назвал недолгим сном? / Для алых губ в их траурном расцвете / Все новое прошло на этом свете: / Минула Троя жертвенным огнем, / Уснули Усны дети. / Вторгается наш деловитый мир, — / Не замечая душ, уступчивых, как тени, / Податливых, как воды в зимней лени / Под крышей звезд, оснеживших эфир, — / В края уединений. / Архангелы, склонитесь перед ней: / Еще до вас, до нас в земной юдоли, / Еще Один на царственном престоле, / Он для нее по доброте своей / Из мира сделал поле. / “Роза Мира”. Пер. Э. Шустера/).

Лексико-семантический уровень стихотворения “Роза Мира” отличает многомерность, превращающая ключевые слова в “иероглифы”, в “универсальные метафоры”. В данном стихотворении “роза”, а также “звезда”, “душа”, а в меньшей мере и “вода”, “красота” — не романтические символы, точнее, не только романтические символы. Они употребляются еще и как особые знаки, значение которых задается априорно, а их бытование предполагает множественность кодов смыслопорождения. Истинный смысл этих заветных (“заклинательных”) слов определяется их включенностью в символопорождающее силовое поле метасистемы. Без понимания их подспудного мифопоэтического и мистического значения данные слова воспринимаются именно как романтические образы, указующие на связь героя с христианской и куртуазной традицией (“архангелы, склонитесь перед ней”), но не на связь символов с питающей их мифопоэтической традицией. На наш взгляд, в “Розе Мира” можно обнаружить по крайней мере два фактора, которые заставляют искать символопорождающую функцию не только в тексте, но и за его пределами. Первый фактор связан с образом возлюбленной поэта, о которой он прямо не упоминает, но с которой, если учесть смысл “личного мифа”, разворачиваемого в цикле любовных стихотворений, явно жаждет говорить. Стихотворение и посвящено Мод Гонн, и тема любви в нем — основная, “внутренняя” тема. Роза — символ любви, ассоциируемый с образом любимой. Роза

мира — одна из составных частей универсального мифа Вечной Женственности. Восприятие стихотворения в контексте всего творчества поэта позволяет утверждать, что некоторые символы и ассоциации неизбежно должны привноситься извне, если мы хотим восстановить целостную систему образных значений в произведении. Розенкрейцерский символ розы призван если не раскрыть, то наметить связь между отдельным человеком и человечеством, между явлениями жизни и их загадочной сущностью. Роза как символ Родины и как традиционный символ любви сопрягает различные “хронотопы” — локальные и универсальные. В первом плане стихотворения доминирует “горе любви”, восхищение красотой любимой. Во втором — идея вечной красоты, трагически прекрасной силы любовного чувства. Роза, как и загадка любви, не может быть разгадана, истолкована однозначно и сколько-нибудь исчерпывающе. В этом образе сливаются и “траурная гордость” любимых губ, и “оснеженный эфир” межзвездных пространств, и многое другое, с трудом поддающееся рациональному истолкованию. Второй мифообразующий фактор, обусловивший характер смысловых сцеплений, восходит к образу Дейрдре — героине ирландского эпоса, к которому отсылает строка “Погибли Усны дети”. В “Розе Мира” подтекст именно мистический, как и во всем цикле ранних символистских стихов о любви и красоте. Тема стихотворения, заявленная уже в первой строке — риторическом вопросе лирического субъекта, определяется соотносительностью образа розы с идеей вечной красоты и — на периферии лирического сюжета — с мифологизированным образом “Вечно-юной”. Эта тема связана с философскими вопросами, в частности — с проблемой переключки мига и вечности, современной “прозы” и былой “поэзии” чувств. Беглый намек на смерть детей Усны напоминает о похищении одним из них (это был “славный Наоис”) прекрасной Дейрдре, “дочери печали”, как называли ее древние ирландцы. Миг для влюбленных оказался дороже жизни, ибо вскоре они были достигнуты слугами короля Конхобара, который мечтал, чтобы Дейрдре стала его женой. Наоис был убит вероломным королем, но не была убита любовь. Дейрдре, покончив с собой, доказала это, а сама жизнь героев саги “Судьба детей Усны” послужила Йейтсу, как и другим художникам Ирландского Возрождения (Рассел, Синг и др.), архетипом жизни влюбленных, образцом неомифологического метаисторического обобщения. Сага послужила мифопоэтической подосновой собственного символистского способа типизации. В сонете “Леда и лебедь” известный миф о рождении Елены, как и сага о Дейрдре, углубля-

ет лирическое переживание, отсылая к смутному образу-символу. Сам миг совоплощения бога и смертной женщины — это начало сонета: “Внезапный шквал, громадные крыла / Пугают деву, грудь исходит в плаче / На гибком теле ноша тяжела, / И глядят лоно лапы лягушачьи” (перевод А. Парина). Но это миг — “прошедшее в прошедшем”, в сонете повествуется не столько о сиюминутном, сколько о вневременном, о трагичности бытия, об ограниченности знания и воли человека, зачастую являющейся объектом некоей слепой, пусть и божественной, как в данном случае, воли. Увлечение Блока национальной мифологией носило более умеренный характер, но и его поэзия окутана туманом “седой древности”, и в ней ощутимо фольклорно-мифологическое начало, которое, как и у Йейтса, естественно сливается с собственным мифом, мистическими прозрениями, мессианством. Блок с любовью относился к мифологическому наследию прошлого, поэтизировал “Русь болотную”, ее легенды, обычаи, верования (“Русь, опоясана реками и дебрями окружена, с болотами и журавлями, и с мутным взором колдуна”). Колдуны, “ведуны с ворожеями”, как и друиды и волхвы Йейтса, хранят “святой завет”, т. е. миф о родине, миф как чувство сокровенной связи поколений. О них, этих хранителях древней красоты, Блок сказал в статье “Поэзия заговоров и заклинаний”: “Мирясь с тайнами окружающего мира, народ признает за отдельными людьми вещее знание этих тайн” /V, 40/. У Блока мысль о роли слова в жизни людей подчеркивается неоднократно: “Нет границ вере в силу слова... ритмическое слово... приобретает магическую силу и безмерное могущество” /V, 52-53/. Отсюда и вытекает, по Блоку, необходимость изучать народную мифологию (аналогично у Йейтса — “нет школы для писателя лучше фольклора”). Блок призывал: “Мы должны воссоздать ту внешнюю обстановку и те душевные переживания, среди которых могли возникнуть заговоры и заклинания” /V, 37/. “Ясновидцы”, “жрецы”, “ведьмы” Блока создают в символистских стихотворениях панмистическое настроение (ср. известное высказывание Блока о сборе “мифологических материалов” для “мистической философии” его духа). Переключка прошлого и настоящего постоянно ощущается в лирике символистов, ибо путь символа — это путь “по забытым следам” /VI, 10/.

Подведем итоги. Мифопластика символистов, как и неомифологическое творчество в целом, имеет своим прообразом традиционный, но переосмысленный миф. У символистов связь символа с мифом обязательна. В символизме можно видеть три смысловые оппозиции, связанные с мифологизацией красоты: 1. Красота

“естественная” против красоты “искусственной”. 2. Красота “полезная” против красоты “бесполезной”. 3. Красота “добродетельная” против красоты “внеморальной” (вариант — “порочной”).

Смыслопорождение в символизме неизбежно становится порождением подтекста, ибо выразить “неизглаемое” нельзя (нельзя выразить то, что нельзя познать). Символ изначально суггестивен и “неясен”, но его познавательнo-объясняющий потенциал обусловлен органическим родством с мифом, о чем писали и сами символисты. Символ, сблизая миг и вечность, становится тем мостом, который связывает два берега одной реки. Отсюда и его близость к первородному мифу, воскрешающему далекое прошлое, преодолевающему конечность бытия. Для А. Блока, А. Белого и К. Бальмонта немаловажной мифологемой была мифологема древней Руси, в которой виделся первообраз национально-культурного единства. В крови символистов фольклорная традиция, навевающая мотивы Киевской Руси, мотивы богатырской силы народа, дополнялась панхронической интерпретацией духа “болотной” Руси с ее “нечистой силой”, Бабой-Ягой и т. п. Мифология “болотных чертенят” и мохнатых тварей условна, стилизована, как и мифологическая поэзия Йейтса и Саймонса. А сказочность здесь субъективна, проникнута идеей эстетизма. На первом месте в

обоих вариантах мифа о красоте — идеология былой красоты и утраченной целостности. Необходимо иметь в виду и национальные различия, например, принципиально большая (конституирующая) роль эстетизма в английском символизме. Также надо не упускать из виду факторы, обуславливающие функционирование идей столетней давности в современном мире. В России декаданс, как позже постмодернизм, не получил особого распространения еще и потому, что эзотеризм выглядел смешно в глазах атеистической революционизированной публики, а игра с прошлым, цитирование древних культурных текстов и “ризоматичность” художественных построений подавлялись злободневной агитационной публицистикой.

Символизм, будучи широким культурным движением рубежа веков, дал толчок переосмыслению роли искусства в жизни современников, что не могло не сказаться на дискуссиях в литературных журналах. Европейские символисты стали предтечами модернистских и постмодернистских экспериментов, обратившись к проблемам мифа и символа в искусстве, реминисцентности, суггестии, эстетской релятивизации идеологических конструктов, игры звука и смысла и т. п. Важный урок символизма состоит также в том, что опыт художников тех лет породил особый тип художественно-рефлектирующей эстетической публицистики.