

УДК 7.036(477)“20”45

**СИМВОЛИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ
В КУЛЬТУРЕ УКРАИНЫ НАЧАЛА XX ВЕКА**

*канд. искусств. Е.Н. МЕЛЬНИЧУК
(Ровенский государственный гуманитарный университет)*

Рассмотрены особенности возникновения и функционирования в украинском культурном пространстве XX в. феномена символизма. На основе результатов предыдущих исследований ученых в области культуры и искусства (О. Галич, Н. Вороний, С. Яковенко и др.) обоснован символизм как художественно-эстетическое направление в культуре Украины начала XX в., которое оказало значимое влияние на развитие украинского культурно-художественного процесса. Раскрывается сущность эстетики раннего модернизма как многогранного конгломерата, в состав которого входил символизм. Анализируются особенности проявления символизма в разных видах искусства (театр, художественная литература, изобразительное искусство, музыка), его философская, эстетическая, теоретико-литературная рефлексии. С целью выявления специфики украинской версии феномена символизма используется сравнительный анализ его проявлений в различных национальных культурах, определяются общие признаки и отличия.

Введение. Целостное и объективное представление о становлении украинского культурно-художественного процесса XX в. невозможно без исследования отдельных исторических периодов, формирующих направления и течения. Современная искусствоведческая научная мысль проявляет большой интерес к особенностям функционирования в украинском культурном пространстве художественно-эстетического направления символизма. Исследованием его феномена занимались Т. Свербилова, Л. Борисова, Е. Левченко, Е. Ермилова, С. Аверинцев, И. Неженец и другие ученые. Однако тема остается актуальной и не до конца изученной, требует раскрытия сущности эстетики раннего модернизма как сложного конгломерата, частью которого выступал символизм, проявившийся в таких видах искусства, как театр, художественная литература, живопись, музыка.

Тема статьи предопределяет ее *цель* – руководствуясь результатами предыдущих исследований ученых в области культуры и искусства, обосновать специфику символизма как художественно-эстетического течения в культуре Украины начала XX в. Для выявления оригинальности украинской версии феномена символизма ставим *задачу* сравнить его формы в различных национальных культурах, очертив общие признаки и отличия, обратившись к философской, эстетической, теоретико-литературной рефлексии символистского мировидения.

Основная часть. Лесь Курбас в статье «О символическом театре и театре А. Олесья» (17.11.1917) писал об искусстве: «Это особые ощущения и их оригинальная передача! В старинном театре представлялись судьбы людей и утверждался ужас перед Божьим предназначением. Эпоха героической трагедии старалась заглянуть поглубже в душу человека <...> возбуждала сочувствие и заставляла зрителя дрожать. Современная жизненно-психологическая драма идет еще глубже <...>. Но человеческий дух неутомим, он стремится к совершенству, стремится выразить то, что еще не сказано, – произнести непроезженное, и когда не может сего сделать прямо <...> появляются символисты» [1, с. 35].

На рубеже XIX–XX вв. подверглись пересмотру и критике культурологические идеи культурной эволюции и европоцентризма. В напряженной духовной атмосфере среди ряда уникальных культурных феноменов зародился символизм – предвестник всех последующих культурно-художественных трансформаций. Термин «символизм» ввел молодой французский поэт Ж. Мореас в «Манифесте символизма». В сентябре 1886 г. парижская газета «Фигаро» засвидетельствовала появление этой новой художественной школы; ее представители объявили себя врагами неестественной чувствительности и объективного описания. Автор манифеста пояснял, что отныне лирическая мысль, облекшись в особую образную форму, попытается приблизиться к тайнам вселенского бытия [2, с. 313].

Новації французской поэзии пустили ростки в Германии, Дании, Чехии, России, Бельгии, Австрии, приобретая повсюду самобытные национально-художественные черты. В Европе влияние символизма в последнее десятилетие XIX в. стремительно возросло; он стал модным направлением искусства. Но «если в 80-е годы символизм был четким течением с программным оформлением и даже школой, то в 90-е годы эта четкость размывается»; и каждый художник уже старался найти собственный творческий путь (Е. Васильев) [3, с. 401].

Наиболее ярко символизм проявился в искусстве слова. А. Шопенгауэр утверждал, что символ является сущностью поэтического искусства, ибо только он способен раскрывать понятия и идеи, актуализируя их через суггестивное влияние. Мы согласны с М. Моклицей, что «каждый из художественных

методов модернизма тяготеет к собственной иерархии, актуализируя в соответствии с потребностями содержания тот или иной художественный прием. Символ в символизме – это не то же самое, что символ в целом. Символ определяет не только синтагматику (как насыщение символами текста), но и парадигматику произведения» [4, с. 26].

В мироощущениях символистов главенствующим стал идеалистический тезис: окружающая видимая действительность – мнимая, а подлинная сущность явлений – скрытая. Символ же служит связующим звеном между этими двумя мирами. Отсюда утверждения символистов о двусмысленности произведений искусства, выражении в поэзии таинственных намеков, грустных ожиданий, преобладании звука над символом, приемы иносказаний и недомолвок. Символисты провозгласили идею самоценности искусства. По их убеждению, любое искусство ничего не выражает, кроме «самого себя», не должно быть социально ангажированным, оно выше жизни. Следовательно, не искусство подражает жизни, а наоборот.

Символисты решительно отвергали реализм и натурализм, противопоставляли им свои эстетические принципы. Как две различные художественные манеры мировосприятия реализм и символизм рассматривал К. Бальмонт: «Реалисты охвачены <...>, конкретной жизнью, за которой ничего не видят, – символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту...». Следовательно, реализм находится в подчинении у материального мира, а символизм ушел в сферу идеального. Он призван сделать искусство свободным. По данным Е. Васильева, один из основоположников русского символизма В. Брюсов утверждал, что символизм «представляет собой последнюю стадию, после романтизма и реализма, в борьбе художников за свободу» [3, с. 402–403].

Символизм привлекал художников тем, что направлял на поиски изощренных художественных средств передачи эстетических чувств человека. В живописи, например, это обращение к фантастическим, воображаемым существам, символика намеков, лирических настроений, гармонии чувств. В целом в этом виде искусства наблюдалось эклектичное сочетание разных черт: романтизма, чувственности, восточной декоративности. Представители этого направления использовали художественные методы модерна и неоклассики. Примечательно, что живопись того времени часто становилась театральной. Как утверждают ученые, на рубеже XIX и XX вв. произошло беспрецедентное в истории культуры слияние театра и живописи [5].

Итак, символизм не ограничивался литературными задачами; он стремился стать универсальным мировоззрением, формой жизненного поведения и, как надеялись его сторонники, способом творческой перестройки мироздания – жизнетворчеством. Такая направленность особенно проявилась в философских установках раннего символизма, в претензии на вселенское духовное преображение. Факты социальной истории, особенности быта народа и даже подробности личной жизни символисты эстетизировали, т.е. толковали как элементы грандиозного художественного действия, происходящего на глазах. Важно было, по их мнению, принять активное участие в этом космическом процессе творения, поэтому они не оставались в стороне от социально-политической жизни, реагировали на факты социальной дисгармонии, с интересом относились к деятельности политических партий.

Философскую концепцию символизма мы видим в эклектичном сочетании разрозненных в историческом времени идеалистических постулатов Платона, И. Канта, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и др. В сложном синтезе философских и эстетических принципов формировалось главное кредо символистов: цель искусства – раскрыть сокровенную душу художника, ее неповторимое содержание.

Как художественное течение символизм опирался на определенный круг жизненных и философских идей, становился наукой о Вечности. Характерной его особенностью было то, что речь возводилась в ранг Слова, Логоса, а эстетической основой выступило непримиримое размежевание языка сакрального и светского. Перед искусством ставилась сверхзадача: достигнуть сущности бытия. В свою очередь, задача требовала мастерства владения словом, которое позволило бы художнику вступить в мистическую связь с самой сущностью. Ранний символизм унаследовал романтическую мечту об абсолютном знании. Оно, «будучи осуществлением метемпсихического путешествия духа, стремилось в градации очередных перевоплощений вернуться к утерянной первоначальной непосредственности» [6, с. 194].

Согласно исследованиям С. Яковенко [6], немецкий композитор и теоретик искусства Г. Вагнер считал, что первая речь возникла не как стремление к коммуникации, а экспрессивно, как материализация сильного впечатления; первобытная речь людей была подобна пению. Вагнеру принадлежит мысль о синтезе искусств. Вероятно, идея синтетических искусств – производная от теории музыки, телеологии звуковой формы А. Шопенгауэра. Философ утверждал, что в отличие от других видов искусства, музыка – вовсе не отпечаток идей, а отпечаток самой воли. Вот почему влияние музыки на человека мощнее и глубже других: «ведь они говорят только о тени, музыка же – о сущности». Позже этот постулат наряду с европейскими теоретиками искусства поддержали украинские. В частности, историк культуры Д. Овсяннико-Куликовский и литературный критик Н. Евшан: «целью творческого процесса не может быть <...> сотворение идей, но высшей гармонии духа». Символистам были близки также идеи Декарта о феномене

«языковой относительности»: слова, которые мы употребляем при общении, имеют расплывчатые значения; к ним человеческая мысль давно привыкла и не способна понять надлежащим образом. Декарт верил в возможность создать Науку с абсолютным языком, тогда бы «крестьяне, пользуясь им, могли бы правдивее, чем это удастся философам, передать сущность вещей» [6, с. 195–199].

Тесно связана с языковой проблематикой *концепция молчания*, развитая во французской эстетике. М. Метерлинк утверждал: «Говоря о важнейших вещах, о смерти, любви или назначении, я не постигаю смерти, любви или назначения и знаю, что между нами всегда еще останется невысказанная истина. У нас нет никакого определенного средства для выражения наших мыслей, кроме как, может, молчания» (цитируется по С. Яковенко [6, с. 200]). Здесь «молчание» рассматривается как многомерное символическое понятие, способное выражать различную сущность без помощи привычных слов и их значений.

Символисты пытались освободиться от категорий «времени» и «пространства», с помощью которых человек воспринимает окружающий мир и действительность. В стремлении познать Абсолют они считали, что Вечное не может зависеть от параметров хронотопа. В постулате об освобождении искусства от этих категорий находит объяснение один из типичных признаков символистской драматургии – *неопределенность* разворачивающихся событий во времени и пространстве. Территорию молчания мог заполнить только способный проникнуть в тайны бытия «коммуникат», а функцию «поэтизации» могла выполнять музыка, с которой в художественной практике связаны понятия «настроение» и «суггестия» – неизменные составляющие символа [6, с. 202–203]. Таким образом, неслучайно, что драму символисты трактовали как явление, целиком проникнутое духом музыки.

Выделяя *суггестию* (внушение) как важное средство воздействия искусства на человека, Н. Воронный считал, что «театр превосходит другие искусства, ибо он – гипноз, своего рода коллективная суггестия». Искусство – это, прежде всего, совокупность суггестивных средств (М. Гюйо). Его главное предназначение не в том, что оно говорит, а в том, что оно «навевает, заставляет думать и чувствовать». Высокое искусство – это искусство, которое вызывает чувства, через суггестию мотивируя как плохое, так и хорошее. Получается, что «сама природа театра не тенденциозная, она не предусматривает определенных этических целей, руководствуясь исключительно собственным законом чистого искусства, законами эстетики» [7, с. 330].

Наряду с концепцией суггестии для эстетики символизма свойственна концепция *активной поэзии*, согласно которой писатель должен оставлять в произведении «смысловые лакуны» (неопределенные места), рассчитывая на активность восприятия текста читателем. Очевидна взаимосвязь двух постулатов. Первый – это идея читателя-перцептора, который своей активностью реализует скрытые потенциальные возможности текста; второй – это поэтика, которая постулирует «аллюзию, незавершенность, недосказанность, полутона, недостаток точности». Таким образом, символистская эстетика согласует в себе слово и молчание [6, с. 208]. Следовательно, закономерны в символистской драматургии еще один ее типичный признак – *открытый финал*, и специфическая жанровая модификация – *малая драматическая форма*.

Данный контекст подтверждает мысль А. Шопенгауэра, на которую обратил внимание Н. Воронный: «Произведения поэзии, резьбы и других искусств смешивают в себе сокровищницы глубокой мудрости, ибо в них говорит вся природа вещей, а художник только знает и переводит предложения ее на простой и понятный язык. Но <...> каждый, кто читает или рассматривает какое-нибудь произведение искусства, должен сам, собственными средствами способствовать обнаружению этой мудрости. Значит, каждый поймет ее лишь по мере своих способностей и развития, подобно тому, как моряк может погрузить свой лот лишь на такую глубину, на которую достанет его длина». Из всех видов искусства Н. Воронный выделил театральное искусство как самый трудный способ творчества человеческого духа, но и самый совершенный для понимания идей широкими массами [7, с. 329]. Сверхзадача символистов в драматургии изначально не ограничивалась элитарным искусством, а объединяла в единое целое автора, реципиента-перцептора и открытый для восприятия текст.

Идеи гармоничного искусства модернизма получили развитие во многих славянских культурах. В начале XX в. известный польский поэт и писатель Е. Жулавский писал: «Сегодня во всех видах чистого искусства, то есть как в пластике, так в музыке и поэзии, мы найдем стремление, которое объединяет различные направления таким способом, что – хоть они и относятся к разным сферам – творят в своей сути единственное искусство, только с помощью разных материалов (форма, цвет, звук, слово), что существенно отличается от всех направлений, лишенных этой черты...» (цитируется по С. Яковенко [6, с. 204–205]).

Изменения в жанрово-стилевом плане, явление новой плеяды художников, манифестация обновленного культурного самосознания – эти признаки проявились в творческой, структурной, рецептивной сферах культурно-художественного процесса и зафиксировали относительную синхронность становления раннего украинского модернизма с общеевропейским. Сопоставив с французским символизмом европейские аналоги, Б. Рубчак пришел к выводу о запоздалом характере украинского модернизма, И. Кос-

тецкий выразил сомнения относительно его существования как исторического явления. Польская же исследовательница Н. Бобровницка вписала *украинский символизм* в хронологию общеславянского раннего модернизма, приняв во внимание не только поэтику ранних модернистских течений, но и программные манифесты творческих групп [8, с. 230].

В оценках украинского модернизма не совпадали взгляды у самих представителей этого культурно-художественного процесса. Например, И. Франко хотя не приветствовал некоторые новейшие идеологические веяния украинского модерна, все же отмечал его прекрасную и новаторскую поэтику. С. Ефремов однозначно признал украинский символизм преждевременным, упадочным; охарактеризовал его как слабый, непоследовательный отголосок французской моды, вдохновленный польским и немецким влияниями; подчеркнул неестественность его сочетания с традиционными стилями [9, с. 150–152].

Собственно, для всех проявлений символизма в мировой культуре характерны пафос, идеология, поэтика. Эстетизм и философичность, обобщенность и абстрактность образов, их многозначность и размытость, отрицание пошлой обыденности и вселенский масштаб осмысления действительности, склонность к мистицизму и истолкование религии как искусства – все это *общие признаки символизма* в поэзии и прозе, в музыке и живописи, театре и эстетических теориях различных национальных культур.

Французский, австрийский или же скандинавский символизм выделялись личностной составляющей, наличием «культы Я», поэтизацией внутреннего мира личности. Немецкий и русский – доминированием общего, вселенского начала. Английский символизм декларировал отказ от быта, обыденности. Украинский символизм отличался от европейского и российского, уступал им по философской концептуальности и эстетической определенности. В нем меньше было эзотеризма, оккультизма; он неравнодушен был к идее национального освобождения, которая набирала временами формы «национального мистицизма» (О. Галич) [3, с. 405].

Анализируя символизм в украинском театральном искусстве, М. Гринишина заметила: «Определение генезиса европейского драматургического и сценического символизма доказывает одновременно общность и отличие украинского варианта этой стилевой формации». Специфика выявляется в частности в символистском творчестве А. Олеса, В. Пачевского, С. Черкасенко, вариативно представленном галицкими и приднепровскими труппами в начале прошлого века. «Особый аспект этого сегмента стилевого дискурса составляют сценические интерпретации западноевропейской драматургии на украинской сцене начала XX века (Театр Н. Садовского, Молодой, Национальный, Государственный драматический театры), которые наглядно показывают как рецептивные, так и сецессивные интенции тогдашней украинской режиссуры» [10, с. 6].

Существенные новации в актерском мастерстве отмечал Н. Вороный: «Старый театр, театр натуралистического изображения быта, не хлопотал над решением сложных проблем искусства. Силой новой культуры мы вынуждены прокладывать путь в сферу философически-эстетической абстракции. Новое время раздвигает актеру рамки динамического искусства, требуя от него не слепого выполнения того, что написано автором, а самостоятельного философско-художественного труда, который выявлял бы на сцене скрытую, ненаписанную трагедию жизни» [7, с. 327].

Среди большого количества новейших украинских драматических произведений, созданных в начале XX в. не в бытовой манере, а в символической, где конфликты моделировались на основе предельно напряженных социально острых ситуаций, сценическое воплощение получили лишь отдельные. Ведь театральные коллективы иногда не в состоянии были адекватно реализовать предложенные новаторами-драматургами идеи и формы или откровенно их опасались [11, с. 106]. Идеологические новации тогда определяли динамику украинской культуры. «Новое искусство» установило знак равенства между истиной, этическими нормами и красотой, «при этом опровергнув представления об искусстве как о поиске истины, характерное для 1860-х, и его тождественность с добром, как это понимали в 1870-х» [10, с. 183].

Заключение. Эстетика раннего модернизма – это сложный синтез идей и течений философской, эстетической, теоретико-литературной мысли начала XX ст. Можно утверждать относительную синхронность становления раннего украинского модернизма с общеевропейским, в котором выделялся символизм. Как художественное направление он опирался на определенный круг жизненных и философских мировоззрений; в мировой культуре для всех проявлений символизма были характерны пафос, идеология, поэтика. *Общими признаками* символизма в разных видах искусства и эстетических теориях различных национальных культур мы выделяем эстетизацию и философичность, обобщенность и абстрактность образов, их многозначность и размытость, отрицание пошлой обыденности и вселенский масштаб осмысления действительности, склонность к мистицизму, истолкование религии как искусства. *Отличие украинского символизма* в том, что он уступал остальным по философской концептуальности и эстетической определенности; тяготел к идее национального освобождения. В целом же творчество украинских символистов повлияло на дальнейшее развитие украинского искусства, углубив поэтическое воображение, образность и стилистику, обогатив изобразительную составляющую, создав новые ритмические, звуковые, пластические и пространственные формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Курбас, Л. Про символічний театр і театр О. Олеся / Л. Курбас // Лабінський, М. «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи / М. Лабінський. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 34–37.
2. Эстетика : сл. / под общ. ред. А.А. Беляева [и др.]. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.
3. Галич, Олександр. Теорія літератури : підручник / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв ; за наук. ред. О. Галича. – 3-тє вид., стереотип. – Київ : Либідь, 2006. – 488 с.
4. Моклиця, М.В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. : автореф. ... дис. док. філол. наук : 10.01.01 / М.В. Моклиця. – К., 1999. – 33 с.
5. Безвершук, Ж.О. Культурологія: відповіді на питання екзаменаційних білетів : нав. посібник / Ж.О. Безвершук. – Київ : Знання, 2010. – 326 с.
6. Яковенко, С. Романтики, естети, ніцшеанці : українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. – Київ : Критика, 2006. – 295 с.
7. Вороний, М. Твори / М. Вороний. – Київ : Дніпро, 1989. – 687 с.
8. Будний, В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. – 430 с.
9. Хороб, С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) : моногр. / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.
10. Гринишина, М. Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс / М. Гринишина ; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. – Київ : Фенікс, 2013. – 344 с.
11. Веселовська, Г.І. Театральний авангард / Г.І. Веселовська ; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. – Київ : Фенікс, 2010. – 368 с.

Поступила 25.09.2015

**SYMBOLISM AS A ARTISTIC AND AESTHETIC DIRECTION
IN CULTURE UKRAINE EARLY TWENTIETH CENTURY**

E. MELNYCHUK

The article is devoted to the peculiarities of the origin and functioning of the Ukrainian cultural space phenomenon symbolism. Based on the results of previous research scientists in the field of culture and art of the author tries to understand the symbolism as an artistic and aesthetic culture of Ukraine during the early twentieth century, which had a considerable influence on the development of Ukrainian cultural and artistic process. The article deals with the essence of the aesthetics of early modernism as a certain conglomerate, part of which is the symbolism. The author analyzes the features of its manifestation in different art forms (theater, literature, visual arts, music), referring to the philosophical, aesthetic, theoretical and literary thought. In order to identify the characteristics of the phenomenon of the Ukrainian version of the symbolism of the author uses a comparative analysis of its manifestations in different national cultures, outlining common features and differences.