

СИМВОЛИЗМ И АВАНГАРД В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ -  
ПЕРЕЛОМ ИЛИ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ?

Rolf-Dietrich Kluge (Tübingen)

С тех пор, когда я 6 лет тому назад в Любляне впервые участвовал в дискуссии о в то время еще сравнительно новом понятии литературного авангарда как стилиевой формации, интерес к символизму значительно увеличился. Об этом свидетельствует, например, пятитомное исследование парадигматики русской символистической поэзии австрийского слависта Hansen Löve<sup>1</sup> или статья Игоря Смирнова на тему "Авангард и символизм: элементы постсимволизма в символизме".<sup>2</sup> В связи с этим можно отметить и новые или планированные советские издания сочинений таких символистов, как Мережковский, Вяч. Иванов, Бальмонт, Сологуб и Волошин.

Все-таки еще не обращалось - насколько я знаю - достаточно внимания на взаимные отношения символизма и авангарда, так что позволяю себе сегодня еще раз предоставить и этой аудитории свои слегка переработанные тезисы на обсуждение или осуждение!

Вступлю сразу же в *medias res*: Александар Флакер<sup>3</sup>, самый блестящий знаток авангардистской литературы, определяет наряду с немецким литературоведом Peter Bürger символизм как орнаментальную поэзию, как панэстетизм, завершающий традиционный аристотелевский или миметский период европейских литератур и искусства с античных времен, от которого фундаментально и категорически различается новое, беспредметное, свободное и экспериментальное искусство авангардизма, нарушающего все принципы и закономерности традиции. Также Игорь Смирнов настаивает на принципиальном различии моделей мира в символистической и авангардистской литературах: в отличие от монистической модели мира в авангардизме модель мира является в символизме двухплановой, дуалистической - мир данного и мир искомого связываются в символистских текстах посредующим звеном, именно - символом. Но так как - по Смирнову - это посредующее между двумя мирами звено подвергается отрицанию, получается противоречивая или негативная когерентность, реализованная, например, в поэтической обработке ницшеанской темы вечного возвращения (ср. стихотворение Блока "Ночь, улица, фонарь, аптека"). Дуализм символистического мира как-то заменяется такой когерентностью *ex negatio*, и в этом Смирнов видит признак постсимволизма как переход к авангардизму.

Не хочу испаривать эти ценные наблюдения, но мне кажется, что наряду с идейным содержанием, которое Смирнов прежде всего исследует, именно в символизме функционирование художественных приемов в отдельном произведении, как и в системе вообще, играет решающую роль. Сравнивая под таким взглядом самые важные приемы символистских и авангардистских художественных текстов, можно доказать, что многие новаторские принципы и приемы авангардистской поэтики уже были выдвинуты или хотя бы предугаданы символистами. В дальнейшем постараемся это вкратце доказать в форме семи тезисов.

Первый тезис: Остранение как диссонанс.

Символистическая поэтика не уточняет и не доводит до совершенства традиционные художественные приемы с целью создания новых гармоний, но пользуется ими с неожиданным и обыкновенно воспринятым нарушающим измерением. Она применяет традиционные литературные приемы изолированными друг от друга, чтобы возбудить ощущение и представление, не имеющие никакого отношения к действительности, а складывающиеся из обломков деструктурированной реальности. Сравним начало стихотворения Пугкина (первый столбец приложения) со стихотворением "Творчество" символиста Брюсова<sup>5</sup>: в обоих стихотворениях описывается лунная ночь. Но читатели брюсовского стихотворения чувствовали себя сбитыми с толку, и даже осмеянными, так как им внушалась в удачной форме неприемлемая ерунда. На вопрос журналиста, что он хотел высказать своей бессмысленной картиной, Брюсов ответил: "Что это до меня касается, что на земле в то же самое время не могут взойти на том же самом небосклоне два месяца, если мне нужно именно этих два месяца, чтобы вызывать в читателе определенное настроение."<sup>6</sup> Подобные мысли можно также найти в рассуждениях Василия Капдинского "О духовном в искусстве".<sup>7</sup>

Символистическая поэзия направлена на неопределенное и неясное, мутное в языке. Вызываются тайные соответствия предметов, указывается на далекое смутное будущее. Verlaine назвал эту неопределенность поэзии "музкой". Авангардистская критика подтрунивала над такой литературой, видя в ней только l'art pour l'artistическую забаву. Однако она при том игнорировала, что только традиционная эстетика основывается на гармоническом соответствии формы и содержания. В символизме, наоборот, комбинация художественных приемов претендует на самостоятельное иррациональное существование. Таким образом, создаваемая таинственность литературного произведения дезориентирует восприятие читателя: сочетание непонятного с очарованием является диссонансом - в стихотворении Брюсова это - сочетание мастерской традиционной формы с бессмысленным содержанием.

Остранение как диссонанс радикализировалось авангардом в технике деканонизации. Но первые экспериментировали такими приемами символисты. Это показывает взгляд на меру и рифму: тоический акцентный стих Маяковского уже знали Белый и Блок, но они употребляли его не исключительно.

Второй тезис: Деструкция и конструкция.

Деструкция и конструкция как соответствующие художественные приемы являются изобретением символистов.

"Творческая фантазия разлагает все мироздание. Таким образом добытые обломки она собирает и складывает по законам, возникшим в самой глубине души, и создает из них новый мир." Это высказывание Бодлера немецкий литературовед Hugo Friedrich называет фундаментальным изложением модернистской постларистотелевской эстетики.<sup>8</sup> Началом художественного творчества является разлагание, деструкция. Из фрагментов творческий худож-

ник созидает ирреальное, беспредметное, только воображаемое произведение, которое нельзя оценивать по принципам нормального или реального бытия (примеры: наряду со стихотворением Брюсова роман Белого "Петербург", роман-трилогия "Творимая легенда" Сологуба, пьеса Блока "Балаганчик" и поэма Блока "Двенадцать"). От тотальности традиционного произведения, которое организует идеал гармонии, отказывается впервые символизм. Сознательное созидание кажущейся неэгиности мира (по Флаккеру критерий авангардизма<sup>9</sup>) не является, как видим, изобретением авангарда. Но авангард воспринимает и радикализирует этот прием. Символист ожидает от своего читателя-реципиента интеллектуального творческого сотрудничества в построении и довершении своего открытого, неоконченного произведения. Авангардист старается достигнуть той же самой цели при помощи прямого призыва, при помощи провокации и шокирования реципиента.

### Третий тезис - Синкретизм жанров и форм искусств.

Так называемая поэтизация или лиризация жанров и форм искусств в символизме обозначает проникновение границ и внутреннее разложение канона жанров. Поэтизация - значит, преобладание ассоциативно-субъективных творческих методов, в которых выражается диссонанс как основное переживание отчуждения мира от человека и от искусства (ср. та же тема у символистов, как город, техника, болезненность, безразличность и т. д.).

И в этом отношении радикализуется авангард: разрушение канонизированных норм и структур становится для него самоцелью. Он это делает при помощи провоцирующего применения форм, до сих пор в литературе не употребляемых - как, например, прибаутки, частушки, плакатный и рекламный стих, документация, агитпроп и др. Смысл этой процедуры лежит в проникновении границы между искусством и не-искусством. Этому соответствует также отказ от художественного и модельного характера литературного текста в так называемой литературе факта. Если символизм при помощи лиризации проникал за границы жанров и форм искусств, то авангард продолжал и заканчивал этот процесс, не вводя никаких новых форм и жанров, а радикально уничтожая пока еще существующее.

### Четвертый тезис: Открытый символ как творческий процесс.

Литературное творчество - это образование нового слова или выражения для несуществующего феномена. Этой формулировкой характеризует Mallarmé свободу поэзии от всякой предметности и реальности.<sup>10</sup> Это значит, что символистическая метафора теряет свойство фигуры сравнения и семантического переложения, но зато творит свою собственную идентичность. Она отступает от аналогии, превращается в абсолютный облик, который обладает только крайне редкими следами протобраза. Ее знаменательная примета является максимальным расстоянием между языковым знаком и его обозначаемым содержанием (значением). Символистическая метафора в своей изоляции близка к аллегории.

Если Peter Bürger определяет аллегорию как важнейший стилизованный прием авангарда и тем авангард, разграничивает от симво-

лизм, важнейшим приемом которого являлся бы "органический", готыкий, гармонический символ, то он не принимает во внимание специфичности символистической метафоры.<sup>11</sup>

Именно символистический символ не содержит или представляет столько всевозможных значений, сколько их внушает или вызывает в восприимчивом читателе-реципиенте. Символ не подвергается ограничивающему разумению и прежде всего не связывается с однозначными и сохранившимися, давно известными значениями. Он - напротив - незавершен, чтобы вызвать и пустить процесс продолжающегося, нескончаемого творчества как креативного чтения и толкования читателем (схема 1, столбец второй). Притом читатель должен не столько угадать, сколько предать самого себя переживаниям неопределяемого и таинственного, где он, может быть, предчувствует возможные толкования, но их точно не совершает, где он находит возможные значения, о которых, пожалуй, и автор сам не подумал.

Символ как основной художественный прием у символистов не является традиционным, внешним, неадекватным явлением иначе недоступных внутренних сущностей. Его надо понимать как открытый, незавершенный феномен, как сигнал, который дает указания к чтению. Он разворачивается ассоциативно в процессе завершения в себе содержащихся, но еще не разработанных отношений и в процессе усвершенствования в себе скрываемых намеков. В стихотворении Брюсова дело не в том, что читатель разгадает, при таких условиях - допустим, мираж, - на одном небосклоне могут взойти два месяца. Но стихотворение как художественное целое должно привести читателя в духовное состояние, в котором он чувствует себя свободным творчески преобразовать материал, который предлагает ему символистическое стихотворение. При том он ощущает радость и наслаждение своими творческими способностями. Символ является явлением непредметного содержания, он созидает, вызывает в читателе интеллектуальное воображение; символ вызывает "противо-образы" реальному миру, "антимир" как возможные существования. Символ сам является творческим процессом и представляет собой диалектику между указаниями к чтению и восприятием читателем. Этот процесс продолжения творчества в читателе является смыслом и целью символистической поэтики. Он интересен как таковой и имеет свою собственную эстетическую ценность. Это - высвобождение индивидуальных творческих способностей в читателе. Итак, символ действует в поле напряжения между поэтическим текстом и читателем, а не представляет ему гармонического удовлетворения и эстетического наслаждения. Наоборот: символ делает загадочным поэтический мир, удивляет и вызывает недоумение у читателя и тем самым призывает его к дальнейшему продолжению и завершению творческого процесса. Эту мысль выразил Paul Valéry следующими словами: "Мои стихотворения имеют тот смысл, который им дает читатель."<sup>12</sup>

Мережковский в своем манифесте "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы" объясняет, что символ возбуждает в читателе представления, которые тот должен конкретизировать<sup>13</sup>; Брюсов называет в 1904-ом году символистическую поэзию "ключами тайн"<sup>14</sup>; это значит, читатель-реципиент должен употреблять ключ, чтобы отпереть ассоциативное царство искусств (никакой ключ не отпирает замка сами собой!); Андрей Белый, наконец, разрабатывал последовательную теорию

символизма, которая признает за читателем-реципентом те же самые творческие способности, как за автором-творцом. В процессе восприятия - аргументирует Белый - происходит в читателе психическое преобразование личности согласно творческому замыслу автора. Таким образом вовлекается читатель-реципент в эстетическую диалектическую динамику: та является одновременно и переработкой незавершенного, открытого сюжета литературного произведения и самого читателя-реципента. В своем творческом сотрудничестве с автором над текстом читатель-реципент не только открывает новые духовные возможности, но он тем самым узнает и переживает свои собственные творческие способности. Таким образом, читатель-реципент теряет пассивность, с которой он до сих пор воспринимал художественное произведение, отдаваясь эстетическому наслаждению произведением, пытаясь ему разуться, удивляясь его красоте, с благоговением вдохновляясь им.<sup>15</sup>

#### Пятый тезис: Искусство и жизнь.

Символизм настаивает на эстетической сущности произведения, но это эстетическое свойство отличается от всякой традиционной эстетической мысли, направленной на внешнюю красоту, гармонию, безучастное удовлетворение им - в реализме на воспроизведение общественной действительности с демонстративной и критической целью. Символизм - напротив - понимает эстетику как динамичный диалектический процесс, как взаимодействие между открытым произведением и читателем-реципентом, так что - на самом деле - понятие эстетики или эстетического надо было бы заменить понятием "творческая деятельность" или "творческая свобода". Авангард, однако, отрицает понятие и существование всякой эстетики, как и творческой активности. Он хочет претворить искусство в жизненную практику. Таким образом, возникал вопрос о смысле и о праве на существование искусства вообще. Peter Bürger указал, что эта дискуссия вела в тупик.<sup>16</sup>

#### Шестой тезис: Разрыв традиции и преемственность.

Разрыв традиции (антитрадиционализм) авангарда не оригинален: и Rimbaud проклял своих предков,<sup>17</sup> и Блок был без всякого стеснения готов предоставить культурные ценности прошлого разрушению.<sup>18</sup> Принципиальный отказ от прошлого уже совершил символизм, который не только - как это произошло в ранних стилевых переменах, например, от классицизма к романтизму - отказался от предыдущей системы художественных приемов, но который вообще покинул весь канон эстетики и искусства. Я подчеркиваю "покинул", потому что символисты не понимали свое представление о новой творческой и ассоциативной активности искусства как замену традиционного пассивного понятия искусства, но как новую, иную область действия человеческой мысли: именно - абсолютно свободной, творческой духовной деятельности. Чтобы различить традиционное искусство и эстетику, которые символисты не уничтожали, от символистического представления о творчестве, необходимо было бы совсем другое понятие.

Символистическое искусство является новым агрегатным состоянием человеческой мысли, которое нельзя определить традиционными эстетическими и мировоззренческими критериями.

Этого авангард не принимал во внимание и возводил анти-традиционализм в абсолют. Уничтожая традиционное искусство и литературу, авангард выдвинул требование абсолютности и совершил крайнюю переоценку всех норм и масштабов, вначале только эстетических, но позже и этических, социальных, политических и идеологических.

Седьмой и последний тезис: "Провал" авангарда.

Авангард внес понятие революции в эстетическую систему и понимал самого себя разрушителем старой культуры. Его попытка присоединиться к пролетарскому революционному движению в России не могла быть удачной, потому что в сплошной идеологии марксизма искусство является в принципе отражением и воспроизведением действительности.

Авангард как независимая творческая деятельность, которая подвергает сомнению все формы и все познание, постоянно экспериментирует и поощряет творческие замыслы и фантазии индивидуального человека, который осуществляет непрерывную диалектику конструкции и деструкции, не мог и не может подчиниться заказам и задачам со стороны любой идеологической и политической системы. Авангард добровольно присоединился (частично) к политическим задачам и превратился в литературу факта. Но этот "провал" авангарда имеет и внутренние причины: литературе открытой или незавершенной структуры, которая нуждалась в творческом сотрудничестве читателя-реципиента, нужна публика, способная к такому сотрудничеству. Эта публика должна быть достаточно образованна и сенсительна, чтобы понять нормы и внутренние структуры литературного произведения и воспринять отклонения и реагировать на намеки и сигналы модернистского произведения. Последовательно смотрели символисты на восприятие, которое требует от читающей публики много интеллектуальных усилий, как на эстетическую самовель. На нее ориентируются новые художественные приемы. Заимствуя у символистов большинство этих приемов, авангардисты должны были бы обратиться только к образованному читателю. Но они думали, что их приемы - в том числе простые формы и примитивизмы - соответствуют антропологически и исторически условленным структурам восприятия у необразованных, даже безграмотных массовых реципиентов. Но это была ошибка. Массовые читатели имели наивное и прямое представление о литературном произведении. Оно должно быть для них непосредственным отражением жизненного опыта, приемом и идеалом их мира. Их сбили с толку и ввели в сомнение, например, приемы деструкции, смысла которых они не понимали; или примитивные формы изображения, которые им казались несерьезными и детскими. Массовые читатели просто не могли узнать их функцию провокации и негации замкнутой литературной жизни, в которой они в прошлом не имели возможности участвовать.

Но авангардистские авторы не заинтересовали и интеллигенцию, которая в авангардизме не нашла никаких новых или оригинальных художественных приемов: провокация, деструкция, негация стали между тем модными. И так потерпел крушение крайний авангардистский эксперимент претворения искусства в жизнь так-

же по отношению к воспринимающей публике, причем, правда, проблема восприятия или рецепции была конститутивной, решающей.

В этой связи можно прибавить, что и там, где авангардистское искусство беспрепятственно уже во время двух поколений пытается занимать читателей, зрителей или слушателей, массовые консументы им почти не интересуются и общий вкус не затронут и самыми назойливыми попытками перевоспитать массовых реципиентов. Наверное не вкус массовых читателей-реципиентов является мерилом качества искусства, однако новое искусство, которое старалось не преодолеть традиционное аристотелевское искусство, а его уничтожить, предполагает контроль или проверку именно и этого социологического критерия. Можно констатировать, что послеавангардистское искусство околосенел в маньеризме (хотя оно - как ни парадоксально это и звучит - завоевало большинство академий, музыкальных и художественных учебных заведений, галерей, театров и т. д., которые оно вначале хотело совсем уничтожить!), воспринимающая его публика является очень маленьким кружком специалистов или самих авторов или творцов такого рода искусства.

В противоположность этому объявленные умершими традиционные аристотелевские (миметские) искусство и литература доказывают до сего дня свою жизнеспособность и свое оригинальное развитие, воспринимающие и уподобляющие себе фольклорные традиции - так называемое Pop-art -, возобновляющиеся реалистические традиции общественной критики (особенно в так называемом альтернативном или отказывающем искусстве - *Aussteigerkunst* - можно констатировать тягу к консервативным приемам!), в возрождении религиозных и мифологических моделей современной литературы, в сатирических и гротескных приемах и в конце концов в бережливой и осторожной интеграции отдельных авангардистских приемов во в корне дидактическое реалистическое искусство.

Резюмирую свои размышления:

Тезис о качественном отличии авангарда от мнимо традиционного, чисто эстетического символизма не состоятелен: авангард воспринимает и доводит до крайности символистические художественные приемы, пытается их претворить в общественную и политическую практику, притом он вынужден отказаться от их эстетических качеств и тем самым не удовлетворяет ожиданий реципиента-читателя: массовые читатели, на которых были направлены его намерения, не воспринимали его приемов. Отношение авангардизма к символизму не обозначает разлом или разрыв традиций между ними, как это упорно утверждают авангардистские манифесты, а наоборот, непрерывность, преемственность, что, впрочем, не обозначает застой: напротив, здесь можно цитировать остроумные высказывания художника Picasso, который сказал: "Хоть и борешься со стилевым направлением, все-таки остаешься частью его!"<sup>19</sup>

ПРИЛОЖЕНИЕ

А. С. Пушкин

ЗИМНЯЯ ДОРОГА

Сквозь бесчистые туманы  
Пробирается луна,  
На печальные поляны  
Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной  
Тройка борзая бежит,  
Колокольчик однозвучный  
Утомительно гремит.

Что-то слышится родное  
В долгих песнях ямщика:  
То разгулье удалое,  
То сердечная тоска...

Ни огня, ни черной хаты...  
Глушь и снег... Навстречу мне  
Только версты полосаты  
Попадаются одни.

Скучно, грустно... Завтра, Вина,  
Завтра, к милой возвратясь,  
Я забудусь у камина,  
Заглянусь не нагаясь.

Звучно стрелка часовая  
Мерный круг свой совершит,  
И, докучных удаляя,  
Полночь нас не разлучит.

Грустно, Вина: путь мой скучен,  
Дремля сполкнув мой ямщик,  
Колокольчик однозвучен,  
Отуманен лунный лик.

(1826)

В. Я. Брюсов

ТВОРЧЕСТВО

Тень несозданных созданий  
Кольхается во сне,  
Словно лопаста латаний  
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки  
На эмалевой стене  
Полусонно чертят звуки  
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски,  
В звонко-звучной тишине,  
Вырастают, словно блестящие,  
При лазоревой луне.

Входит месяц обнаженный  
При лазоревой луне...  
Звуки ревет полусонно,  
Звуки ластятся ко мне.

Тайны созданных созданий  
С'лаской ластятся ко мне,  
И трепеет тень латаний  
На эмалевой стене.

1 марта 1895

В. В. Маяковский

Отрывок из поэмы "Облако  
в штанах"

Вочь придет,  
перекусит  
и съест.

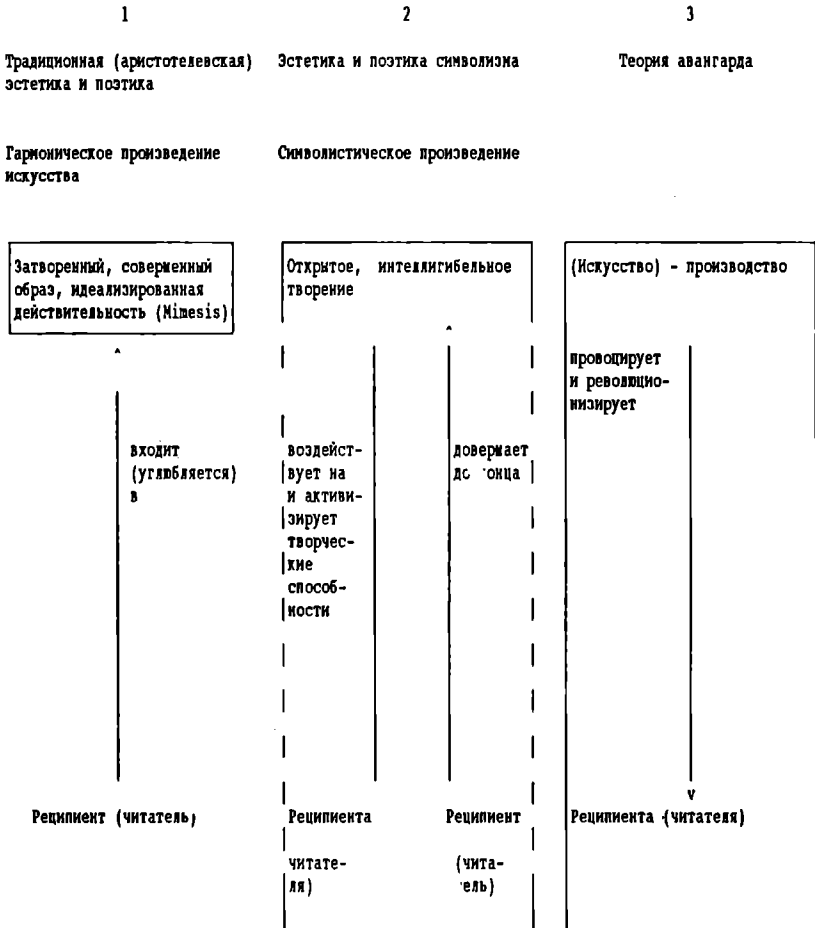
Видите -  
небо опять иудит  
пригорнишь обрызганных  
предательством звезд?

Пришла.  
Пирует Мамаем,  
задом на горюд масев.  
Эту ночь глазами не проломаем,  
черную, как Азеф!

(1914/15)



СХЕМА 1



Восприятие: пассивное эстетическое наслаждение "безмилостивое удовлетворение" или эстетическое воспитание при помощи произведения искусства как примера или модели.

Восприятие: литературный текст является диалектическим процессом между указаниями к чтению, и самостоятельным продолжением (угадыванием и преобразованием), совершенным читателем.

Восприятие: литературный текст как призыв вызов читателя к действиям, преобразующим общество.

Примечания

- 1 Löve, Aage Hansen: Der russische Symbolismus, Bd. 1: Paradigmatik der diabolischen Welt, Wien 1984.
- 2 Эта статья подготовлена для шестого тома "Словаря русского авангардизма" ("Рojmovník ruske avagarde"), который в Загребе редактирует Ал. Флакер.
- 3 Ср. напр. Flaker, Aleksandar: Zur Charakterisierung der russischen Avantgarde als Stilformation. In: Barck, Karlheinz, Schlenstedt, Dieter und Thirse, Wolfgang (Hrsg.): Künstlerische Avantgarde, Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel, Berlin (DDR), Akademie-Verlag 1979.
- 4 Bürger, Peter: Theorie of Avantgarde, Frankfurt am Main, Edition Suhrkamp 1974.
- 5 Брюсов, Валерий: Стихотворения, Поэмы 1892 - 1909. Собрание сочинений, т. 1, Москва 1971, 35 (подчеркнуто мною - Р.-Д. К.).
- 6 Там же, 567 - 568.
- 7 Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, München 1912.
- 8 Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1956, 41.
- 9 Flaker, Aleksandar: op. cit., 69.
- 10 Mallarmé, S.: Le développement de la littérature. In: Symbole und Signale. Frühe Dokumente der literarischen Avantgarde, Birsfelden bei Basel o. J., 155.
- 11 Bürger, Peter: op. cit., 94.
- 12 Friedrich, Hugo: op. cit., 34ff.
- 13 Мережковский, Дмитрий: О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы, Санкт-Петербург 1893.
- 14 Брюсов, Валерий: Ключи тайн. Собрание сочинений, т. 6, Москва 1975, 78-93.
- 15 Deppermann, Maria: Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins, München 1982 (Slavistische Beiträge 150).
- 16 Bürger, Peter: op. cit., 67ff.
- 17 Friedrich, Hugo: op. cit., 98 und 120.
- 18 Kluge, Rolf-Dieter: Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks, München 1967 (Slavistische Beiträge 27), 108.
- 19 Hoffmann, Werner: Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917, Köln 1970.