

# КНИЖНЫЙ ДИСКУРС



## Павел ГУРЕВИЧ

Доктор философских наук, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник.

Институт философии Российской академии наук.

109240, Российская Федерация, Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1;

e-mail: gurevich@rambler.ru

## И ТЕНИ СЛУШАЮТ НЕДВИЖНО...

### Рецензия на коллективный труд «Символизм – новые ракурсы»

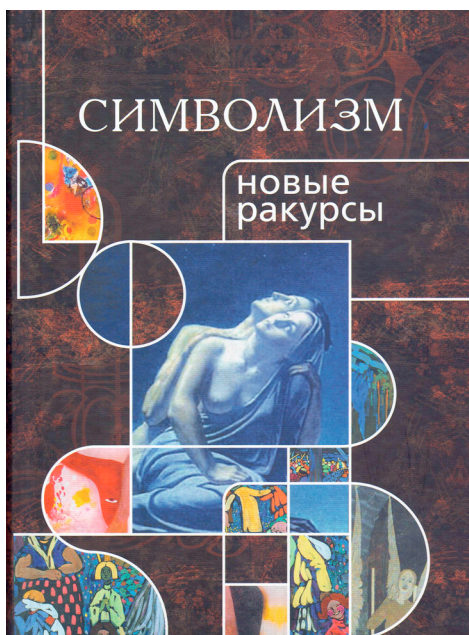
Пожалуй, рецензируемый коллективный труд «Символизм – новые ракурсы» под редакцией И.Е. Светлова [7], **не имеет аналогов в отечественной литературе**. Он не только воссоздаёт историю живописи символистов во многих, подчас неожиданных, ракурсах. В этом отношении он безоговорочно энциклопедичен. Анализируются не только национальные школы и течения. Делается внушительная заявка на воссоздание универсальной картины символической вселенной. В создании книги участвовали крупные специалисты, уникальные эксперты. Авторы стремились избежать узкого профессионализма. Они показали творчество крупнейших мастеров живописи в тесной связи с историей, философией, психологией. Реконструируется уникальная панорама европейского символического искусства. В начале минувшего столетия К. Ясперс отметил, что по сравнению с прежними историческими эпохами наше время исключительно бедно символами. В больших количествах символы появляются только в снах, фантазиях наяву, а также в психопатических состояниях. Время внесло существенные коррективы в рассуждения известного философа. Символ вырвался на культурный простор, получил неповторимое выражение. Даже психопатические видения обрели художественную ценность. Творческая деятельность символистов получила глубокое признание.

Человек во все времена жил в символах. Они составляют доминирующую реальность человека. Поскольку такое существование в символах принадлежит к фундаментальным структурам человеческой жизни, возникает стремление охватить символы во всём их своеобразии, в их накоплении, анализе, сопоставительном

изучении. Мы уже не можем подойти к символам как к чуждым, экзотическим формам, которые хотя и недоступны нашему пониманию до конца, но позволяют увидеть в них уникальный мир символической правды. В этом случае мы получаем в наше распоряжение обширный мир постоянно движущихся образов, в которых представлена правда первообразов. Следовательно, мы должны предпринять поиск базовых элементов – этих неизменных, вечных элементов осознания действительности человеком. В итоге систематика символов предстаёт не в виде классификации удивительных, странных или почему-либо заслуживающих особого внимания фантазий, а в виде фундаментальной схемы или плана, отражающего общечеловеческую правду. Разработка возможного символического содержания означает открытие того пространства, в пределах которого человек может субстанциально стать самим собой; а с другой стороны, будучи лишена символов, застыть в пустоте. Созерцая субъективные зрительные образы, воплощённые в искусстве, мы не можем не испытывать удивления при виде возникающих из ничего фигур, пейзажей, людей. Не обнаруживая понятных связей и видя лишь беспорядочные скопления неосмысленных подчас обрывков, мы говорим о случайных конфигурациях. Но потребность в осмысленном понимании постоянно подталкивает нас к поиску закономерностей или взаимосвязей.

**Ключевые слова:** символ, символизм, фантазия, виртуальный, искусство, образ, человек, мифопоэтика, природа, красота

**В** наши дни физики и астрономы возвещают о том, что нет оснований считать нашу Вселенную единственной. Мы живём во множестве миров. Реальность перекрывается виртуальностью, нас по-



рила чума фантазий (Сл. Жижек), хлынул поток образов, призраков, архетипов и фантазмов. Колонизация земного виртуальным наращивает свою мощь. «Специфика, вносимая виртуализацией, – отмечает С.С. Хоружий, – очень велика» [10, с. 16]. Но она же, по мнению философа, способна доставить единую концептуальную базу для всего комплекса специфических черт новейшей эпохи... [10, с. 16].

Символ – не только пароль, приглашение к разгадке потаённого. Он связывает миры, обеспечивает их вселенскую перекличку («И звезда с звездой говорит...»). Рецензируемая книга «Символизм – новые ракурсы» посвящена

символизму. Зарождение этого художественного явления в различных западноевропейских культурах несёт в себе неповторимые особенности. Французский символизм рождён в полемике с натурализмом в искусстве. Английский вариант не ограничился художественным размежеванием. Он устранился не только от бытописательства и реалистических литературных традиций. Он отверг и философию позитивизма, уйдя от прагматизма в житейской повседневности. Немецкий символизм совместил натурализм с импрессионизмом.

Мы листаем прекрасную книгу с великолепными иллюстрациями, вновь осмысливаем различные символические явления, знакомые оттенки и течения. Что означает в таком случае «новые ракурсы»? Идёт ли речь о самых новейших событиях символизма? Предлагается ли иная оптика для осмысления уже знакомых сюжетов? Или, возможно, выстраивается другая канва для соединения разнородных феноменов? Судя по всему, составитель и авторы не стремились к предельной новизне. Однако старались не оставить в тени творческие искания, многогранность знакомых образов, разглядеть причудливые фантазии глазами представителей разных поколений.

Автор аннотации, составитель И.Е. Светлов пишет: «Это книга о поэтическом воображении и исторической памяти художника-символиста, его способности понять неповторимость человеческой личности. Это широкая панорама национальных вариантов искусства символизма, увиденная учёными разных поколений, в которой наряду с корифеями живописи находят место новые имена и искания, новые образы мира и мысли о вечности, новое ощущение космизма и лирики природы. Это размышления о связях символизма с другими художественными направлениями XIX и XX веков, свидетельствующими о его творческой мобильности» [7, с. 4].

Символизм в книге характеризуется как исторический, поэтический, философский феномен. При всей отключённости от жизненной бытовой ряби символизм не выпадает из истории. Облака, изображённые Ш. Гироном, не просто пейзажная зарисовка, а образ человеческого состояния: плавающие в светлых облаках человеческие фигурки, оттеняющие суровые очертания отдалённых видений. Так можно было увидеть облака в минувшие столетия. Но этот поэтический язык несёт в себе философский заряд. Образы, созданные символистами, не привязаны к дотошной подлинности, они открывают новые миры, заставляют взглянуть в неизвестные причудливые картины. Но этот коловорот видений, картин, ассоциаций невольно сопряжён с изломанным, трагическим ликом самого человека.

Новые ракурсы символизма заставляют задуматься о неожиданности творческих решений. «Вместе со знатоком архитектуры Ириной Замятиной пытаемся понять, почему строения европейских вокзалов на рубеже XIX–XX веков так ошеломляюще похожи на средневековые хра-

мы. Как неожиданность воспринимаем размышления литературоведа Марины Ариас-Вихиль о том, почему завоевавший театральную сцену Европы аналитикой человеческих конфликтов Август Стриндберг, стал автором включённых ныне в экспозицию Лувра символических морских пейзажей с бурными эскападами волн. Знакомясь с книгами и статьями нашего известного полониста Ларисы Тананаевой, анализируем, как уживаются у краковского живописца Яцека Мальчевского аллюзии на рыцарские характеры и тонкая символика родной природы. Стремимся вникнуть в символический строй парков модерна, обозначенных в исследованиях Ольги Давыдовой» [7, с. 11].

Искусство – зона спонтанного, произвольного вдохновения. Художник творит образы, которые трудно поддаются объяснению. Ведь в каждом произведении отражено субъективное видение объекта. С. Жижек заметил: чтобы сохранять свою значимость, фантазия должна оставаться незамеченной, имплицитной [4]. Это означает, что должна оставаться дистанция между определенной символической структурой, которую поддерживает фантазия, и она должна выступать в роли врождённого неповиновения. Этот существенный разрыв между явной, «эксплицитной» символической структурой и её иллюзорной основой можно обнаружить в любом произведении искусства.

Создатель художественного произведения вдохновлён индивидуальной мыслью. Он располагает собственными аргументами и доказательствами, которые оплодотворили его фантазию. В этом смысле любое произведение неповторимо, обладает уникальной особенностью. Означает ли это, что рефлексия по поводу искусства сводится к бесконечной регистрации неповторимых находок? Это действительно так. Но можно взглянуть на общую ситуацию иначе. И.Е. Светлов отмечает, что «время от времени нарастает необходимость фронтальных исследований, рассчитанных на объединение усилий многих и многих учёных вокруг какой-то одной темы. Возникающие в этом случае решительное изменение пропорций материала, обнаружение новых связей, продуктивные пробы параллелей и альтернатив – позволяют изменить ещё недавно нерушимые суждения и взгляды» [7, с. 12].

Разумеется, речь не идёт об унификации художественных обнаружений, о попытке «обобщающего» анализа, о нахождении несокрушимых образцов и стандартов. Однако изучение символического арсенала помогает разглядеть некоторые общие тенденции. Они касаются, в частности, пространственных смещений и преобразования роли художественных центров. Многообразие авторских решений и фантазий не отменяют попыток исторического описания творческих поворотов и новых ракурсов.

У. Тёрнер, один из провозвестников символизма, никогда не стремился к простому воспроизведению пейзажа. Природа, главный и постоянный герой художника, в его сознании всё чаще представляла не просто

как величавое зрелище. На её фоне разыгрывались исторические события. Тёрнер изобразил в стиле голландской марины современный сюжет. Тема картины – гибель пассажирского судна. При этом изображение бушующего моря занимает две трети полотна. Белёная ажурная пена образует огромный вал на поверхности моря. Это композиционное ядро полотна. В центре вала – переполненная людьми лодка. Это единственный во всей композиции предмет, который сохраняет равновесие. На гребень вала справа взмывает парусник, который окончательно утратил устойчивость. Потерявшие управление гибнущие суда расположены слева и в глубине полотна. Сломаны их мачты, сорваны паруса, а палубы их залиты водой. «Переход Ганнибала через Альпы».



Дж.М.У. Тёрнер. «Пожар в Лондонском парламенте, 16 октября 1834». 1835. Х., м. Музей искусств, Кливленд

Ирина Мишачева разглядела в творчестве Тёрнера интерес к древней мифопоэтике. Образ огня вдохновил в своё время русского философа М.О. Гершензона при изучении творчества Гераклита и Пушкина. Характеризуя философию греческого философа, Гершензон писал: «Всё сущее есть изменение огня – всё образуется от погасания огня. Итак, в целом мир, как огонь или движение, един, но по силе движения огня он представляет бесконечный ряд нисходящих степеней, от максимального движения или сильнейшего жара до сравнительной неподвижности или остылости. Мир не данность, а процесс. Но чистое движение не может быть воспринято органами чувств: подлинная жизнь мира – та беспрестанная, невещественная деятельность, то вечное становление – совершается за пределами нашего опыта» [3, с. 214].

Образу огня посвятила свою статью «Иносказание в пейзаже: старый и новый символизм в поэтике стихий У. Тёрнера. Огонь» Ирина Мишачева. Она отмечает, что безвозвратно ушло то время, когда к концу XIX в. многим казалось, что символика Средневековья и Возрождения диктовалась мировоззрением эпохи. Теперь очевидно, что в мифопоэтической картине многих древних народов, в фольклорных текстах отражена дуальная природа стихии Огня. И. Мишачева касается творчества У. Тёрнера. Ему открылась новая грань стихии огня в октябрьскую ночь 1834 года, когда в Лондоне загорелось здание парламента. Великолепно воссоздана стихия огня И. Мишачевой: «Более

трети композиции “Пожара...” из Филадельфии занимает лёгкое и чистое пламя. Дымный столп отодвинут чуть вперёд и вправо, отделяя высоко взметнувшийся огонь от сумеречного ночного неба. Пламя озаряет Темзу, захватывая часть моста, твердыня которого противопоставлена бесформенной и прекрасной стихии. Эскизно, но вполне убедительно изображена взволнованная толпа, очерчивающая нижнюю границу характерного тёрнеровского “светового эллипса”. Ещё более обобщённо намечены сливающиеся с собственными тенями тёмные силуэты лодок на Темзе. Стаффажные фигурки уже не производят впечатления “актёров на сцене” (как у Верне, Волера и Райта); людская масса оказывается частью изменчивого и чреватого вспышками энергии мира» [7, с. 47].

И.Е. Светлов задаётся вопросом: что стимулировало будущих символистов, что означало для них соприкосновение с импрессионизмом, опытом таких международных центров, как Мюнхен, Париж? Символизм и импрессионизм зародились во Франции на рубеже XIX–XX веков. Прежде чем говорить о различиях этих двух направлений, нужно отметить, что оба они имеют одну основу. Это связано с тем, что символизм, появившийся на несколько лет позже, зародился благодаря именно импрессионизму и соответственно получил по наследству от него некоторые черты. Известно, что на одной из первых выставок высокомерный критик брезгливо обозвал художников «импрессионистами». Художники бросили вызов и приняли это название. В итоге оно потеряло негативный оттенок. Очень логично, что импрессионизм получил широкое распространение именно в живописи. Хотя идеи импрессионизма проникли в музыку и литературу, чаще под этим словом всё равно подразумевают только художников. Символизм же в этом смысле пошёл дальше.

О том, как произошло скрещение весьма далёких друг от друга живописи Англии XIX в. и Италии XV в., убедительно рассказано в статье Полины Толмачевой [7, с. 68–92]. Она отмечает, что движение прерафаэлитов как программное воплощение диалога возвышенной гармонии и меркантилизма стало кульминацией сложившегося в английской культуре «мифа Италии». Символизм получил большое распространение как в живописи, так и в литературе. Особенностью направления стала некоторая отрешённость искусства от реальной жизни. Приверженцы направления в своём сознании старались разделить два мира: «мир идей» и реальность, т. е. «мир вещей». Ещё до символистов в искусстве применялись различные художественные образы. Но все они имели больше аллегорический характер. Это значит, что, например, читатель, внимательно изучая произведение, мог легко понять, что именно скрывается за конкретным образом. Символисты же старались уйти от прямого объяснения.

Фёдор Сологуб, один из основателей направления, очень кратко и ёмко высказался по поводу значения символа: «Символ – это окно в бесконечность». Такая концепция намёков и недосказанности больше свойственна поэзии. И в действительности музыканты, писатели, художники, нарекавшие себя символистами, старались пронизывать свои работы поэтичностью и загадками. Человек, старающийся понять эти произведения, мог найти огромное количество трактовок, каждая из которых имела право на существование.

Любое, даже самое гармоничное произведение искусства всегда в первую очередь фрагментарно. В нём словно чего-то недостаёт. Об этом свидетельствует, например, парадокс безрукой Венеры Милосской. Её увечье не кажется недостатком. Порой пытались даже «восполнить» недостающий фрагмент. Венера держала то копье, то факел, то иногда зеркало. Однако это «снижало» эстетическую ценность произведения. Искусство фрагментарно, даже если оно является органическим целым.

В книге ставится вопрос о переоценке творчества прерафаэлитов. «Есть основания, – пишет И.Е. Светлов, – причислить прерафаэлитов к пионерам историзма, но непросто составить творческий баланс этой интеграции, воспринять её символистский резонанс как прорыв, честно отделив смелость и оригинальность обобщений от уступок викторианскому мещанству и усреднённой европейской моде. С другой стороны, поразительные концепционные озарения лидеров этого направления (“Офелия” Миллеса и “Блаженная Беатриче” Россетти) не раз соединялись с доморощенностью и корявостью их стиля. Возможно, именно поэтическая наивность и порой несуразность манеры письма итальянских примитивов делало их искусство в глазах прерафаэлитов союзником в борьбе против чрезмерной зарифмованности академизма» [7, с. 16].

Как известно, художники-прерафаэлиты (от лат. *prae* – вперёд и имени «Рафаэль») – это представители направления в английской поэзии и живописи середины XIX века, образовавшегося для борьбы с устоявшимися академическими традициями, условностями и подражательством классическим образцам. Основные представители «Братства прерафаэ-



Э.К. Бёрн-Джонс. «Vesper. Вечерняя звезда». 1872. Частная коллекция

литов» – Уильям Холмен Хант (1827–1910), Данте Габриэль Россетти (1828–1882) и Джон Эверетт Милле (1829–1896) – считали заслуживающей восхищения живопись художников раннего Возрождения, творивших до Рафаэля. Достойными подражания прерафаэлиты считали Перуджино, Фра Анджелико и Джованни Беллини.

В середине XIX века академическая школа в английской живописи была ведущей. В развитом индустриальном обществе высокий уровень техники исполнения воспринимался как залог качества. Поэтому работы учеников академии были вполне успешными и востребованными английским обществом. Но стабильность английской живописи уже переросла в закостенелость, увязая в условностях и повторениях. И летние выставки Королевской Академии художеств с каждым годом становились всё более и более предсказуемыми. Королевская академия художеств сохраняла традиции академизма и с большой осторожностью и скептицизмом относилась к нововведениям. Художники-прерафаэлиты напротив не хотели изображать природу и людей отвлечённо красивыми, они стремились передать их правдиво и просто, считая, что единственный способ предотвратить деградацию английской живописи – это возврат к простоте и искренности искусства раннего Возрождения.

Если смотреть на творчество прерафаэлитов поверхностно, то первое, что представляется нам при их упоминании, это трагические фигуры рыжеволосых женщин, воплощающих образы известных литературных героинь. Но истинным источником для Братства прерафаэлитов был бунт против эстетических условностей и стремление правдиво и точно изображать действительность.

Работы прерафаэлитов наполнены духовной символикой, отсылающей нас к идеалам рыцарства, христианским добродетелям и подвигам. На фоне морального упадка, царившего в Англии в середине XIX века, эти картины выглядели идиллически. Но именно рыцарские сюжеты и образы, по мнению художников Братства, должны были преодолеть упадок и решить социальные проблемы Англии.

Как уже отмечалось, рецензируемая книга не чужда философской рефлексии. С этой точки зрения привлекает внимание статья Анны Флорковской «Религиозное, эстетическое и общественное в России рубежа XIX–XX веков» [7, с. 93–112]. Автор характеризует эпоху символизма и модерна как время интенсивного духовного поиска, время кризисов и новых открывающихся перспектив.

«В культурном пространстве символизма, – пишет Анна Флорковская, – особое место занимает религиозное искусство. Как направление оно осознаётся в 1900-е годы, обособляясь от искусства церковного. Мы знаем, что в Ренессансе произошло разделение искусства на светское и церковное, и вот теперь искусство церковное и светское, синтезируясь,

порождают искусство религиозное. В этом есть момент объединения двух ветвей искусства, и момент выделения религиозного искусства из церковного» [7, с. 93].

Тема человека всегда оставалась значимой для христианского искусства. «Человек – главное и любимое творение Бога. Забота о нём составляет основную задачу божественных деяний и помыслов. Ради спасения и вечного блаженства и человек устремляется (в познании, почитании и служении) к Богу. Опираясь на божественное внимание к своей персоне, человек и сам стал пристальнее всматриваться в себя» [2, с. 21].

Но как философское постижение человека соотносится с символом? Проблема символа связана с религиозным миропониманием. Определение символа как инструмента в диалоге человеческого и божественного оформилось в первые века христианства в патристике и византийском богословии. Чем была вызвана потребность в религиозном искусстве? Причины сходны с появлением символизма. Художники и философы стремились пересмотреть основания жизни, обратиться к мистической духовной традиции. Религиозные вопросы становятся одним из стержней, несущих конструкцию интеллектуальной и духовной жизни России последних лет десятилетия XIX в. и первого десятилетия XX в. [см.: 1].

Особенность рецензируемого труда в бережном отношении ко всем течениям и оттенкам символизма. «Понимание европейского символизма как широкого разлета его национальных вариантов – один из основных ракурсов нашего исследования, – пишет И.Е. Светлов. – Континентальный охват и соответствующая дифференциация позволяют выйти за пределы сложившегося круга обозрения, обратить взгляд на сравнительно малоизученные национальные конфигурации, по-иному, выстроить творческую иерархию центров» [7, с. 19]. К примеру, Наталья Штольдер посвящает свою статью швейцарской живописи [7, с. 162–185]. По её убеждению, до недавнего времени вопрос о характере, особенностях, персоналиях швейцарского изобразительного символизма не ставился в отечественном искусствознании. Этот феномен, по мнению автора статьи, является важной частью общей картины европейского искусства рубежа XIX–XX веков со своими оригинальными особенностями, удивительными произведениями и мастерами. Автор статьи считает, что швейцарский символизм со своими сложными «замесами» представляет собой особое комплексное исследование, проецирующее будущее современное искусство XX–XXI веков, которое, как можно заметить, и в новых формах проникнуто идеей интернационализма.

Трагическое искусство Мунка всегда привлекало внимание не только художественной элиты. Автор статьи о его творчестве Ксения Некрасова стремится представить живописца в диапазоне влияния его созданий [7, с. 197–210]. Норвежский учёный Арне Эттум назвал произведения Э. Мунка «личностным символизмом». Тем самым он подчеркнул интроспективность искусства Мунка. Эттум особо выделяет стремле-

ние художника выразить собственные эмоции через символы и образы, обладающие не столько универсальным характером, сколько занимающие некое место в его личной иконографии.

Особое значение в творчестве Э. Мунка приобретают 90-е годы. Именно в это десятилетие он создаёт произведения, в которых тема страдания, одиночества приобретает подчёркнуто мрачную окраску. Безрадостным, глухим к чужому несчастью представляется художнику мир, который он воплощает в веренице символических образов. Пластический язык Мунка приобретает крайнюю напряжённость. Большое значение художник придаёт ритмической структуре гравюры или картины: резкому звучанию линий, силуэтов, пятен. Формальные приёмы, которые использует Мунк, вытекают из особенностей его мировосприятия, подчёркнуто трагического и эмоционально обнажённого. Особую экспрессию образу придаёт повышенно эмоциональное звучание цвета. В литографии «Смерть в комнате больного» реальные предметы, фигуры людей превращаются в контрастные пятна чёрного и белого, пространство комнаты едва обозначено распределением резких силуэтов застывших фигур, лица уподобляются скорбным маскам, символизирующим человеческое горе. Мунк выводит изображённую сцену за рамки частного события. Полностью исчезает индивидуальная характеристика персонажей. Скорбь, которая ощущается в фигурах и лицах, становится здесь символом безысходной трагедии. Помимо этой литографии существует ряд других работ – живописных и графических вариантов той же темы, в которых прослеживаются изменения художественных приёмов.

Ксения Некрасова подчёркивает, что если взаимопроникновения искусства Э. Мунка и западноевропейских символистов достаточно широко освещены в литературе, то художественные взаимосвязи мастера с его скандинавскими коллегами, имеющие в своей основе иные культурные и национальные акценты, раскрываются в большей степени со стороны литературных взаимопроникновений либо личностных взаимопроникновений [7, с. 198]. В Норвегии, где родился Мунк на стыке веков, символизм становился тогда популярным. Ксения Некрасова стремится охарактеризовать особые вехи взаимодействия Эдварда Мунка и скандинавских художников, в своём творчестве близких к символизму. Вывод исследования доказателен: Мунк открыл для себя символизм в период расцвета этого направления, когда его программа была уже сформирована. В дальнейшем пользуясь мотивами и приёмами символизма, а также других направлений и мастеров, он выстраивает свой уникальный художественный стиль, который, в свою очередь, нашёл отклик у других деятелей искусства.

В искусстве возможны поразительные сближения, неожиданные союзы разных видов искусства. Это относится к шведу Августу Стриндбергу. Сложно оспаривать утверждение, что на протяжении XIX столетия, когда повесть (как жанр) процветала, – кто-то может сказать,

утверждалась как принципиальная форма литературного выражения, драма – форма, которая в прошлом дала нам афинских трагиков, Шекспира, Кальдерона и де Вега, Расина, Корнеля и Мольера, вошла в застой; и только с появлением в конце столетия Ибсена, Стриндберга и Чехова она возродилась вновь. Театральная Европа была поражена на рубеже веков аналитическим психологизмом А. Стриндберга. Но этот человек оказался заметным и как творец романтических пейзажей.

Марина Ариас-Вихиль сопроводила свою статью об этом человеке выразительным заголовком: «Пейзажи души Августа Стриндберга: конвульсивная красота» [7, с. 211–223]. На самом деле А. Стриндберг был известен как писатель, как основоположник современной шведской литературы и театра. Но как живописец он тоже радикален. По мнению автора статьи, пейзажи Швеции кисти Стриндберга стали отражением и метафорой эмоциональных состояний его души. Одним из проявлений этого более глубокого осознания действительности и воздействия на неё является отношение Стриндберга к оккультизму.

Оккультизмом называются передаваемые по традициям ненаучные воззрения на мир. Он предполагает, что миру чувственному, миру явлений противостоит особый сверхчувственный мир – это свойственно также и религии и вообще идеалистическим мировоззрениям. Но оккультизм дальше предполагает, что на мир чувственный можно влиять через сверхчувственный мир, чем оккультизм отличается от науки, которая предполагает влиять на него, изучая его же законы; от религии оккультизм отличается только количественно, от мистики же – своим желанием практически влиять на мир явлений, в то время как мистика, погружаясь в сверхчувственную атмосферу, забывает мир явлений. История доказывает, что оккультизм сосуществует с самым могучим умственным прогрессом. Так он расцветал в XVI и XVII вв., так он ярко вспыхнул в конце XVIII в., и так он просуществовал в XIX в., особенно ярко развившись в конце его.

М. Ариас-Вихиль проникновенно анализирует творчество А. Стриндберга. Она пишет: «Его разнообразные композиции волн, скал и неба в различных цветовых палитрах передают настроения художника и могут быть интерпретированы как его автопортреты.



А. Стриндберг. «Ночь ревности». 1893. Х., м.

Человеческие фигуры отсутствуют в его пейзажах, при этом он гениально передаёт чувство одиночества и изолированности человека в обществе и природе, порой переходящее в мрачный пессимизм. Символические пейзажи души художника представляют интерес как моментальные снимки его психических состояний и конфликтов, отразившихся также и в его литературных произведениях» [7, с. 211].

Составитель и ответственный редактор сборника «Символизм – новые ракурсы» отмечает, что в качестве плодотворной тенденции можно назвать расширение географии символизма. Он размышляет: «Какие структурные ходы, какую группировку материала целесообразно использовать кроме привычного для географии зонирования, чтобы острее увидеть общеевропейские закономерности? Само собой ни в коей мере не потеряла значение аналитика символизма в его национальных границах. Между тем общеевропейский масштаб исследования открывает такие параллели, такие возможности сравнения, которые позволят обнаружить немало неизвестного, внесут коррективы в привычный набор имён и тенденций. Возможно, и изменится масштаб: возникнут творческие конфигурации, которые изменят европейскую панораму символизма» [7, с. 25].

Символизм, как и всякое творческое явление, чужд застылости, мертвящей канонизации. А.А. Золотов размышляет о том, что для целостного восприятия и истолкования современной художественной ситуации не обойтись без попыток расширительного толкования понятия «символизм». «Ощущение непосредственного присутствия в нашей сегодняшней жизни мощно влияющего символистского начала, представления о символизме не только как о стилевом явлении определённого времени, но, в ещё больше степени, как о духовной наполненности самой художественной субстанции, способной перенестись ещё и в иное, последующее, время, и там обрести в разных областях творчества своих художников, – поистине спасение для искусства! Звучит, может быть, странно, высоко, однако правдиво, на наш взгляд, характеризует реальное художественное Время» [7, с. 544–545].

А.А. Золотов предлагает ввести понятие «неосимволизма». Он обстоятельно анализирует творчество Д.Д. Жилинского. По мнению академика, это явление особого рода, особого живописного и звукового содержания, культурного контекста, особого функционального предназначения и совершенно индивидуального стиля – притягивающе узнаваемого, ассоциативно устремляющего к заоблачным художественным откровениям иных эпох.

В современном неосимволизме используется как стилизация, так и деформация отдельных сторон массовой культуры. Ещё задолго до появления психоанализа художники-символисты, опираясь на мифологии и собственную склонность к мистификации реальности, создавали поразительные миры. Используя формальный язык знаков, эмблем, иносказаний, символизм в своей содержательной составляющей

эволюционизировал от сакрально этических смыслов к эстетическим, психологическим и социальным ассоциациям. Одновременно неосимволизм – это более разнородное и поликультурное явление по сравнению с «классическим» символизмом XIX в., несущее на себе индивидуалистические мотивы, отражающие личностную самобытность современного художника.

## Список литературы

1. Бонецкая Н.К. Дух Серебряного века. (Феноменология эпохи.) М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 720 с.
2. Бычков В.В. Византийская эстетика. Исторический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 768 с.
3. Гершензон М.О. Гольфстрем // Гершензон М.О. Избранное. Мудрость Пушкина. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. С. 139–156.
4. Жижек С. Чума фантазий. Харьков: Гуманитарный центр, 2012. 388 с.
5. Лангер С. Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства. М.: Республика, 2000. 287 с.
6. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Отв. ред., подготовка текста А.А. Тахо-Годи. М.: Академический проект, 2013. 847 с.
7. Символизм – новые ракурсы. Колл. тр. / Сост. и отв. ред. И.Е. Светлов. М.: Межинститутская группа «Европейский символизм и модерн»; Канон+ РООИ «Реабилитация», 2017. 640 с., ил.
8. Символизм в России / Авт.-сост.: В. Круглов и др. СПб.: ГРМ; Palace Edition, 1996. 456 с.
9. Спирова Э.М. Философско-антропологическое содержание символа. М.: Канон+, 2012. 336 с.
10. Хоружий С.С. Социум и синергия: колонизация интерфейса. Казань: Казанский инновационный университет им. В.Г. Тимирязова (ИЭУП), 2016. 452 с.

---

---

# BOOKISH DISCOURS

**Pavel GUREVICH**

DSc in Philosophy, DSc in Philology, Professor,  
Chief Researcher at the Department of the History of Anthropological Doctrines.  
RAS Institute of Philosophy, Goncharnaya St. 12/1, Moscow 109240, Russian  
Federation;  
e-mail: gurevich@rambler.ru

## AND THE SHADOWS LISTEN MOTIONLESS...

**Review of collective work “Symbolism – New Perspectives”**

Perhaps, the peer-reviewed collective work «Symbolism – New Perspectives” edited by I.E. Svetlov [7], has no analogues In Russian literature. It not only reconstructs the history of the painting of the symbolists in many, sometimes unexpected, angles. In this respect, it is unconditionally encyclopedic. Not only national schools and trends are analyzed. An impressive application is made to recreate the universal picture of the symbolic universe. The major experts, unique professionals involved in the creation of the book. The authors sought to avoid the narrow professionalism. They showed creativity of the largest masters of painting in close connection with history, philosophy, psychology. A unique panorama of European symbolic art is being reconstructed. At the beginning of the last century, K. Jaspers noted that compared to previous historical epochs, our time is extremely poor in symbols. In quantity, the symbols appear only in dreams, fantasies in reality, as well as in psychopathic states. Time has made significant adjustments to the reasoning of the famous philosopher. The symbol broke out into the cultural space and obtained a unique expression. Even psychopathic visions have acquired artistic value. The creative activity of the symbolists has received deep recognition.

Man at all times lived in symbols. They are the dominant reality of man. Since such existence in symbols belongs to the fundamental structures of human life, there is a desire to grasp symbols in all their originality, in their accumulation, analysis, comparative study. We can no longer approach to the symbols as alien, exotic forms, which, although not available to our understanding until the end, allow us to see in them the unique world of symbolic truth. In this case, we have at our disposal a vast world of constantly moving images, which

represented the truth of the prototypes. Therefore, we must search for the basic elements – these unchanging, eternal elements of human awareness of reality. As a result, the systematics of symbols does not appear in the form of a classification of amazing, strange or for some reason worthy of special attention fantasies, but in the form of a fundamental scheme or plan that reflects the universal truth. The development of possible symbolic content means the opening of a space within which a person can become himself; on the other hand, being deprived of symbols, it can freeze in the void. Contemplating the subjective visual images embodied in art, we cannot be surprised at the sight of emerging from nothing figures, landscapes, people. Without revealing clear connections and seeing only random clusters of sometimes unconscious fragments, we are talking about random configurations. But the need for meaningful understanding is constantly pushing us to search for patterns or relationships.

**Keywords:** symbolism, symbolism, fantasy, virtual, art, image, person, mythopoetics, nature, beauty

## References

1. Bonetskaya, N. *Dukh Serebryanogo veka. (Fenomenologiya epokhi.)* [The Spirit of the Silver Age (Phenomenology of the era)] Moscow, St. Petersburg: Centre of Humanitarian Initiatives Publ., 2016. 720 pp. (In Russian)
2. Bychkov, V. *Vizantiiskaya estetika. Istoricheskii rakurs* [Byzantine Aesthetics. Historical Perspective]. Moscow, St. Petersburg: Centre of Humanitarian Initiatives Publ., 2017. 768 pp. (In Russian)
3. Gershenzon, M. "Gol'fstrem" [Gulf Stream], in: M. Gershenzon, *Izbrannoe. Mudrost' Pushkina* [Selected Works. The Wisdom Of Pushkin]. Moscow, St. Petersburg: Centre of Humanitarian Initiatives Publ., 2015, pp. 139–156. (In Russian)
4. Horujy, S. *Sotsium i Sinergiya: kolonizatsiya interfeisa* [Society and Synergy: the Colonisation of the Interface]. Kazan': Kazan Innovative University named after V.G. Timiryasov (IEML) Publ., 2016. 452 pp. (In Russian)
5. Langer, S. *Filosofiya v novom klyuche. Issledovanie simvoliki razuma, rituala i iskusstva* [Philosophy in a New Way. The Study of Symbolism of Reason, Rite and Art]. Moscow: Respublika Publ., 2000. 287 pp. (In Russian)
6. Losev, A. *Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii* [Essays on Ancient Symbolism and Mythology]. Moscow: Akademicheskii proekt Publ., 2013. 847 pp. (In Russian)
7. *Simvolizm – novye rakursy* [Symbolism – New Perspectives], ed. I. Svetlov. Moscow: Kanon+ Publ., 2017. 640 pp. (In Russian)
8. *Simvolizm v Rossii* [Symbolism in Russia], ed. V. Kruglov. St. Petersburg: GRM Publ., Palace Edition Publ., 1996. 456 pp. (In Russian)
9. Spirova, E. *Filosofsko-antropologicheskoe sodержanie simvola* [Philosophical and Anthropological Content of the Symbol]. Moscow: Kanon+ Publ., 2012. 336 pp. (In Russian)
10. Žižek, S. *Chuma fantazii* [Plague of Fantasies]. Kharkiv: Gumanitarnyi tsentr Publ., 2012. 388 pp. (In Russian)