

Если понимать слова «искусство символизма» в самом широком смысле, то это будет такое искусство, которое главной своей задачей почитает изображение символов, или же символы составляют его неотъемлемую часть. Греческое слово *symbolon* — кольцо, разделённое на две части, каждую из которых забирал себе побратим. Это опознавательный знак.

В дальнейшем под символом стал пониматься знак чего-либо в высшем мире, причем такой знак, который имеет непосредственное отношение к стремлению человека постичь этот мир. Много веков подряд изобразительное искусство сочетало тенденции символизма с тенденциями подражания природе. Символическим можно назвать египетское искусство, античное, средневековое, искусство Возрождения. Люди повсюду видели и желали в своих произведениях отображать знаки, связывавшие их с Богом, с другим миром, с тайной сущностью вещей. Они верили, что эти знаки необходимы для возвращения к Единому / спасения / господства над тайными силами природы. В античности такие взгляды были связаны с платонизмом и неоплатонизмом, в средние века — с христианством, в эпоху Возрождения — с эзотерическим знанием.

Начиная с Нового Времени, всё большую силу приобретало мнение, согласно которому, символ отнюдь не был указанием на то, что есть в вышнем мире, и уж конечно он не мог никуда направить человека. Напротив, символ был всего лишь преувеличенным отражением вещей, бытующих в нашем мире. Разницу между двумя пониманиями символа хорошо передают два отрывка из детской книжки. Лев Аслан, обращаясь к героине, выражает древнюю позицию по отношению к символу:

*«Главное — помни, помни, помни знаки. Повторяй их по утрам, и перед сном, и ночью, когда проснёшься. Какие бы странные события с тобой ни происходили, не забывай о знаках. И ещё одно: здесь, на горе, я говорил с тобой прямо. В Нарнии так будет не всегда. В горах воздух чист, и чист твой разум; когда ты окажешься внизу, воздух уплотнится. Знаки не будут там такими, как ты думаешь. Вот почему важно знать их наизусть, и не обольщаться тем, что видишь. Помни знаки и верь в них. Всё остальное не важно».*

В то же время колдунья занимает позицию новую:

«А что такое — лев? — спросила колдунья.  
— Ах, да бросьте вы! — воскликнул Юстэс. — Неужели вы не знаете? Как бы вам описать? Вы видели когда-нибудь кота?  
— Конечно, — кивнула колдунья. — Я люблю кошек.  
— Ну, так вот, лев похож на огромного кота. Правда у него есть грива. Не

такая, как у лошади, а как парик у судьи, только золотая. И он очень сильный.

Колдунья покачала головой.

— Ах, вон что!.. — сказала она. — Да, то же самое, что с солнцем... Вы видели лампы, вам приснилась большая сильная лампа, и вы назвали её солнцем. Вы видели котов, вам представился кот покрупнее, и вы его назвали львом. Ну что ж, неплохая игра, только для маленьких... И посмотрите, выдумать вы ничего не можете, все видели здесь, в реальном мире».

Итак, вместо нисходящего представления о символе, воцарилось представление восходящее. Казалось бы, что искусство символизма в таких условиях должно исчезнуть. Однако оно лишь вступает в новую фазу — романтическую. Оправданием к использованию символов становится не философия, а личность художника. Субъективные переживания творца, связанные с созерцанием глубин собственной души, наполняют новым смыслом старые знаки, а также и те предметы, которые раньше считались совершенно обычными. Часто этот новый смысл был негативным. Как верно написал поэт Олейников «меня окружали привычные вещи, и все их значения были зловещи».

Одной из примет «нового символа» является то, что его, в отличие от символа «старого» невозможно спутать с аллегорией. Аллегория — тоже знак, но не обязательно соотносимый с понятиями высшего мира. Она может просто олицетворять некую абстрактную концепцию, например хорошее или плохое правление. И уж ни в коем случае аллегория не служит знаком, ведущим человека к спасению или к единству с вечносущим. Обычно она постигается чисто интеллектуальным усилием. В наше время довольно часты попытки истолкований произведений средневекового символизма или символизма Возрождения по аллегорическому типу. Например, при анализе «Троицы» Андрея Рублёва можно ограничиться ссылкой на то, что три ангела это Бог Отец, Бог Сын и Бог Святой Дух, что цвет их одежд указывает на то, какое именно из лиц Троицы символизирует тот или иной ангел, а повторяющиеся многократно очертания чаши означают чашу с Кровью Христовой и так далее. Так икона становится удачно разгаданным ребусом, но теряется весь смысл произведения как символа и проводника высшего духовного состояния.

Символизм 19 века не допускает подобного истолкования. Дело даже не в том, что в произведениях его художников мы встречаем слишком необычные предметы и не совсем ясно понимаем, какое духовное значение они могут иметь. В конце концов, объяснение можно придумать чему угодно. В качестве иллюстрации приведём шуточный, но верный пассаж из романа Ю. Коваля «Суер-Вьер»:

«Но если вас интересует, кому я что подал, могу сказать: древорукому — камень, пеплоголовому — деревянную ложку, нищему духом — головку

чесноку...

...

— Да-а, — протянул Суер. — Но как ты истолкуешь камень, ложку и чеснок?

— Дорогой сэръ! — отвечал я с поклоном. — Я уже и так не в меру разболтался. Камень, ложка и чеснок — предметы достойные. Их можно толковать, как хочешь и даже сверхзамечательно. Я могу истолковать, но дадим же слово самому молчаливому. Пусть истолкует юнга Ю.

...

— Человеку с деревянной рукой — камень? — спросил юнга. — Я думаю, это просто. Скорей всего, точильный камень — точить стамески для резьбы по дереву. Пеплоголовому — ложку! Отметим, деревянную. Ему не хватало пепла. Ложку можно сжечь — и пригоршня пепла налицо! Нищему духом — головку чесноку. Это тоже просто. Если он съест чеснок — духу не прибавится, зато прибавится запах. А запах, как известно, в некотором роде замена духу. Во всяком случае, ему вполне можно будет сказать: «Фу! Фу! Какой от тебя дух идёт!» Довольны ли вы таким объяснением, господин мой? — Вполне, — ответил я, рассмеявшись от всего сердца. — Это — шикарное объяснение. Оно мне, признаться, и в голову не приходило. Камень-то я дал довольно-таки тяжёлый, это вместо гнёта, чтоб на крышку давить, когда капусту квасишь, ложку подал в двух смыслах: суп есть и пеплом главу из неё посыпать, к тому же как напоминание о родной нашей России, ложка-то резана в окрестностях села Ферапонтова, а головку чесноку подал потому, что мне-то самому чеснок вреден, язва от него разыгрывается.

— Ха-ха! — деланно сказал капитан. — Это всё враньё! Болтовня! Фиглярство! Все подаяния имеют глубокий философский смысл: камень — символ вечности, ложка — символ духовной пищи, чеснок — символ жизненной силы.

— Ну что ж, капитан, — сказал я, — вы — великий человек, вам и видней. Убеждён, что вы сумели бы истолковать всё, что угодно, даже если б я подал нищим перо ветра и стакан тумана».

Принципиальная невозможность подобной интерпретации для произведения искусства символизма 19 века связана с расширением значения самого понятия символа. Символ теперь — не просто отдельный персонаж или предмет на картине (как маска Энсора или сфинкс Кнопфа), но сама картина в целом. Не просто содержание, но линия, цвет, форма — все вместе становятся знаком, ведущим зрителя к созерцанию странного, часто неуютного мира. Это приводит к тому, что содержание почти отождествляется с формой. Недаром, такие авторы как Кандинский или Купка, ставшие позднее зачинателями абстракционизма, начали свой путь в искусстве с глубоко символических холстов. Картины символистов конца 19 — начала 20 вв. указывают зрителю на его причастность к иному миру. Они лишены какого-либо морального наполнения, так как являются знаком сверхъестественного, а добро и зло равно относятся к этой области.

Поэтому не стоит удивляться и ужасаться, встречаясь с монструозными или откровенными темами на картинах мастеров символизма. Зритель утрачивает представление о том, в каком времени он находится, в каком конкретном пространстве. Он видит мир в странном ракурсе и под странным углом, оказывается в обществе персонажей различных легенд, мифов и сказок. Символизм 19 века приглашает повнимательнее заглянуть в свой собственный внутренний мир, увидеть там то, что не относится к вещам привычным, что не поддается рациональному объяснению, что кажется волшебным или, наоборот, отвратительным. Он предлагает там искать путь в иной мир.

Если говорить о символизме не как об определенном мировоззрении в искусстве, а как о художественном движении, то он появляется в Европе где-то в середине 19 века — вместе с первыми опытами Прерафаэлитов, отказавшихся от академической традиции в изображении пространства. Имя новому движению дали через 30 с лишним лет — 18 сентября 1886 года Жан Мореас опубликовал в «Фигаро» свою статью о поэтах символистах. А еще через 30 лет он исчезает — вместе со всей старой Европой во время Первой Мировой Войны. На смену ему приходят разнообразные модернистские течения — Кубизм, Фовизм, Экспрессионизм и Футуризм; Дада и Сюрреализм. Многие художники-символисты торжественно провозглашаются протоэкспрессионистами (как Мунк) или протосюрреалистами (как Дегув де Нунк). Те же, кто не удостоился подобной чести (например, Кнопф, Ходлер или фон Штук), отправляются на свалку истории.

В 1891 Альбер Орье чётко сформулировал 5 основных законов искусства Символизма: «Произведение должно быть, во-первых, идейным, ибо единственный его идеал — выражение идеи; во-вторых, символическим, поскольку эта идея получает выражение в формах; в-третьих, синтетичным, поскольку рисунок его форм, начертание его знаков соответствует обобщенному способу понимания; в-четвёртых, субъективным, поскольку его объект должен рассматриваться не как объект, но как знак, воспринимаемый субъектом; в-пятых, вследствие сказанного, оно должно быть декоративным, ибо декоративная живопись, как таковая, в представлении египтян, а также, весьма вероятно, и греков, и примитивов, — не что иное, как вид искусства, субъективный, символический и идейный одновременно»

Есть определённая проблема в искусствознании — невозможно точно указать, какого художника считать символистом, а какого нет. Хорошо, когда мастер входит в группу или объединение с более-менее чёткой программой (как Наби во Франции, Братство Прерафаэлитов в Англии, Двадцать в Бельгии, Голубая Роза в России), но часто мы не можем опереться на подобный факт биографии. Нельзя положиться ни на религиозность — католического, синкретического или эзотерического характера — ведь её лишены такие авторы как Валлоттон или Мунк, — ни на идею искусства для искусства (о ней громко заявил Уистлер и мирискусники, но с ней не согласились бы Уоттс, Бёрн-Джонс или Превиати). По сути, наш главный критерий — можем мы или не можем назвать произведение «видением» автора (поэтическим, абсурдным или пугающим, не так уж важно). Согласитесь, это довольно неопределённо. Поэтому всё, что можно сделать, это положиться на интуицию, не позволяющую причислить к

символистам Альма-Тадему или Гогена.

Очень многие стремятся отождествить Символизм с Модерном, сводя всю проблему к чисто формальным признакам — манере плоскостной трактовки пространства, использованием загнутой линии, увлечением японизмом и т.д. Дело в том, что с такими категориями, как свет, цвет, объём, линия, в произведении Модерна происходит нечто странное. Они перестают быть только средствами к достижению цели искусства, лежащей за пределами чисто художественной вселенной — отразить некий мир, неважно материальный, или лежащий за пределами постигаемого разумом и зрением. Они получают собственную жизнь, не имеющую никакого отношения к окружающей нас вселенной или к нашим представлениям о высшем мире. Таким образом, любая картина, выполненная в стиле Модерн, становится достаточно убедительным свидетельством о существовании каких-то ранее неведомых человеку форм жизни, то есть о том, что вне нашего мира может быть что-то еще.

Это утверждение иных миров с помощью формальных качеств полотна и сближает Модерн с Символизмом. Почти всех знаменитых живописцев Модерна можно причислить к символистам, но обратное утверждение было бы в корне неверно. Символистами мы считаем и более ранних художников — таких как Пьер Пюви де Шаванн или Гюстав Моро, и более поздних — тех, кто по тем или иным причинам не принял стиля Модерн — Энсора, Мунка, Редона.

С другой стороны, нельзя сказать, что всё определяет содержание работы, как, например, у Гюстава Моро, чей стиль живописи можно назвать скорее неоромантическим, или у прерафаэлитов, недалеко ушедших от официально признанного реализма. Пьер Пюви де Шаванн, если ориентироваться на его сюжеты, скорее аллегорические, чем символические, принадлежит к кругу академических художников. Если мы и считаем его одним из непосредственных предшественников Символизма, то из-за того, как формально и упрощённо он организовывал пространство, а также из-за того, как он обращался с большими плоскостями цвета в своих картинах. Всё вместе порождало видение мира, далёкое от натуралистического или иллюзионистического.

Если для того, чтобы быть символистом, достаточно, чтобы или содержание, или форма сообщали нам нечто о сверхъестественном мире (а находится он выше или ниже человека — неважно), мы говорим о конце символизма после Первой Мировой Войной? Ведь и абстрактное искусство, и сюрреализм можно назвать в какой-то мере видениями и, кроме того, они свидетельствуют о неких духовных сущностях. Разница между видениями символистов и видениями абстракционистов в том, что произведения последних запечатлевают мир, который вообще-то связан с человеческим примерно так же как мир насекомых. Существуют они рядом, в чём-то соприкасаются, но нет ничего в новом духовном мире, что могло бы человека порадовать или напугать, просто задеть за живое. Художник-абстракционист из гения эпохи символизма превращается или в своего рода медиума (как Малевич) или в интеллектуала, производящего сложнейшие расчёты (Мондриан). Больше точек соприкосновения имеет с

символизмом сюрреализм, который мог бы даже называться постсимволизмом. Источником видений Дали, Дельво, Магритта было бессознательное, а понятие «мечта» стало одним из главных в сюрреалистической поэзии. Однако психический автоматизм сюрреалистов никак нельзя совместить с тем повышенным вниманием к личности художника — и личности зрителя, которое является неотъемлемой характеристикой Символизма.

Символизм был последней фазой эпохи романтизма, когда изобразительное искусство ещё мыслилось мощным средством развития человека и, как следствие этого, носило в целом, гуманистический характер. В модернистских же течениях искусство, по сути, без конца демонстрирует свои возможности или пытается соорудить на холсте новый мир, где нет человека, а если он и присутствует, то на обочине. Именно в произведениях мастеров Символизма чувствуется приближение этой новой эпохи отношений искусства и человека. В Символизме с небывалой силой запечатлен процесс разложения традиционного европейского общества.

Что породило Символизм и в чем его истоки? Во второй половине 19 века Европа переживала сильнейшие экономические изменения. Между 1850 и 1900 годом 60 миллионов европейцев покинули родину ради Америки или Австралии, примерно столько же переселились из деревень в города. Можно считать, что новое искусство было плодом промышленной революции, породившей конфликт между традиционным символическим изображением мира и его новым реалистическим видением.

Общее меланхолическое настроение Символизма, выделяющееся на фоне научного оптимизма и позитивизма конца 19 века, определяет потеря обществом собственной идентичности. Когда на глазах художников распадается старый христианский мир, основа символизма европейского искусства на протяжении многих веков их реакцию можно выразить следующим образом: «Ну что ж, пусть иной мир и вымышленный. Всё равно я предпочитаю находиться там, а не здесь». Итак, новый символист отнюдь не уверен в достоверной ценности изображаемого им мира, однако он уверен в малой ценности настоящего. Декларируется бегство в хрупкий иллюзорный мир, плод фантазии художника. При этом, создание «другой реальности» не является прерогативой исключительно последнего. Возникают фигуры наподобие короля Людвига Баварского, обладателя несметных богатств, построившего для себя роскошные декорации, этот своего рода симулякр высшей реальности, где он мог найти убежище от давившего на него материального мира. И вот уже Ницше, постулирует миссию художника следующим образом: «Мы хотим, чтобы произведения искусства оторвали несчастных больных и умирающих от нескончаемой похоронной процессии человечества ради мимолетного наслаждения: мы дарим им миг опьянения и безумства».

Но как выглядит эта другая реальность, куда же убегают, где прячутся разочарованные сыны индустриального общества? В их мире чаще встречается луна, чем солнце, дело происходит в сумерках, а не при свете дня, осенью, а не весной... Это мучительный мир, и вряд ли кто-то может найти здесь успокоение. Часто говорят о

фантазиях Леви-Дюрмера, Максанса, Ле Сидане, как об «удобных», «уютных» мечтах. Но взглянем прагматично и непредвзято на их творения. Сомнительно, чтобы зритель согласился жить в таком мире и среди таких персонажей.

В отличие от «традиционного» символизма в «новом» символизме символом является вся картина в целом. Художник черпает вдохновение в созерцании своего внутреннего мира, и этот символ говорит о сверхъестественном. Добавим: новый символ отсылает зрителя к неизвестной ему реальности. Иначе говоря, у нас есть знак, но мы не можем его расшифровать. «Вот вам настоящая реальность, — говорит автор (предположим, Мунк или Дегув де Нунк). Я увидел её символы своим внутренним взором. Конечно, вы можете сказать, что я всё это придумал, что это всего лишь отражение моего больного сознания. Но если вы чувствуете, что тут есть что-то, кроме игры воображения, то вы должны признать, что мои картины связывают вас с истинным бытием».

В этом контексте хорошо видно различие между символистским и декадентским движениями в искусстве. Декаданс близок Символизму отрицанием концепции прогресса (в ней он видит игнорирование истинной природы вещей). Декадент отвергает экзотерическую культуру науки и ищет утешения в эзотерических поисках. С другой стороны, Декаданс далёк от Символизма, ибо несовместим, например, с иронией, с отдельными художественными формами, которые Символизм вполне допускает. Вспомним гротески бельгийца Энсора и англичанина Бёрдсли (муза последнего, по меткому выражению Уайльда, «страдала от приступов дикого смеха»).

Настоящими декадентами можно назвать художников салона «Роза+Крест», основанного Жозефином Пеладаном в 1892. Этот эксцентричный католик, требовавший, чтобы его называли Сар и всерьёз утверждавший, что он открыл настоящую могилу Христа (вспоминается герой Довлатова, который уверял посетителей Михайловского, что место захоронения Пушкина скрывают от народа) внёс в декадентство цельную идеологическую программу. Последователями Пеладана были Фернан Кнопф, Фердинанд Ходлер, Жан Дельвилль, Ксавье Меллери, Ян Тоороп и многие другие.

Анализ взглядов теоретиков Декаданса позволяет «развести» Символизм и Декаданс. Декаданс — это искусство для «своих», для посвященных. Символизм же, даже если он проповедует «искусство ради искусства», и даже несмотря на постоянно подчеркиваемую идею безвыходного одиночества творца, поработанного собственными образами, обращен к зрителю. Цель — помочь ему в постижении более высшей реальности, нежели настоящая.

Важное значение имеет тематика Символизма. Укажем темы греха, смерти, ночи, выступающими своего рода точками напряжения. Наиболее характерен в этом аспекте творчества художников-символистов повышенный интерес к самым разным сторонам отношений между мужчиной и женщиной. Часто в этом видят отражение потери половой идентичности европейцев, процесса, который начался задолго до появления Символизма, но не осмысливался обществом. Женщина предстаёт то невинной и

чистой, как у Пюви де Шаванна или Дени, то обладательницей огромной силы, как у Россетти, но чаще — олицетворением порока, зла и похотливости. С последним мы встречаемся у Моро, Бёрдсли, Мунка, фон Штука, Кнопфа и Ропса. Вызывающая обольстительность женщин Климта и Мухи также привносит лёгкую тревогу. В Символизме женщина из простого объекта изображения превратилась в носителя сил иного мира, в Другого. Можно сказать, что женский образ — один из главных знаков, отсылающих нас к другой реальности. Поэтому сцены, изображающие женщину, как лишаящую мужчину его силы (Кубин, Моро), мучающую его (Мунк), лгущую ему (Валлоттон) почти всегда имеют второе значение отношений человека с высшим миром. И этому миру не стоит полностью доверять!

Другой знаковой темой Символизма становится театр. Для театра работали художники групп «Наби», «Голубая роза», «Мир искусства», такие авторы, как Бёрдсли, Муха. С ярким театральным образом маски мы встречаемся на полотнах Энсора, Сомова. Этот интерес к личине — одновременно и скрывающей и раскрывающей истинное лицо, к лицедейству, не случаен. Ведь театр — самый лучший образ для нашего мира, где настоящая реальность прячется за масками и за жестами. В то же время, создание декораций, театральных афиш, программ и костюмов позволяло выстроить материальный, но в то же время иллюзорный мир в самом сердце промышленного общества.

Обращение к теме театра подводит нас к осмыслению значения синтеза искусств для живописи Символизма. Сама идея взаимодействия живописи, музыки, театра, архитектуры считается одной из самых характерных идей Модерна. Если мы освобождаем чисто художественные средства от их «служебной» роли — отражения материального мира, то мы можем попытаться с их помощью сконструировать то, что является нам в видениях! Следуя логике Символизма, искусство неминуемо берёт на себя мессианскую роль. Художник как личность полностью сливается с творческим процессом, он заполняет собой мир, навязывает ему свои образы, свою волю. Россетти, Климт, Мунк, Дени — каждый художник даёт свое, пугающее, или наоборот очаровывающее, видение нового мира. Каждый становится строителем, творцом, вершителем новой Вселенной. Это хорошо выражено в «Бранде» Г. Ибсена:

И растёт внутри все шире  
Сердце — мир в растущем мире,  
И опять словам я внемлю:  
«Засели всю эту землю!»  
Мысли, действия, стремленья,  
Что к свершению стремятся,  
Шепчут, движутся, роятся,  
Словно бьёт их час рожденья.

Как показывает история, конструирование нового мира привело к неоднозначным

результатам. Можно констатировать дегуманизацию высокого искусства с одной стороны, и тотальное развитие дизайна с другой. В этой развилке искусство играет нейтрально-функциональную роль (при этом её даже нельзя сравнить с ролью орнамента в примитивных обществах, из-за отсутствия религиозной компоненты!) или же пытается с помощью воплощения мудрёных концептов оправдать собственное существование.

Символизм 19 — начала 20 в. — это конец традиционного европейского искусства. Или, точнее, это традиция отношения к изображению, доведённая до пределов собственного существования. Совершенно неправомерно говорить о живописи Символизма как об искусстве упадка. Напротив, по количеству ярких, запоминающихся образов и художественных решений, это одна из вершин изобразительного искусства. Но это живопись, которая готовит собственную трансформацию. Всем своим содержанием и формой произведение символизма говорит о мире, лежащем за пределами понимания человека. В XX веке искусство окончательно делает выбор в пользу изображения непознаваемого. Символизм же стоит между детской верой в то, что высший мир можно познать и приобщиться к нему, и отрицанием возможности познания не только высшего мира, но и окружающего нас пространства.

Мастера символизма — это французские художники: Моро, Редон, члены группы Наби (среди них особое внимание следует уделить наследию Вюйяра, который почти совсем неизвестен в нашей стране, великолепной графике Валлоттона и лирическим полотнам Дени). Английские живописцы — с разнообразными, порой неожиданными аспектами творчества прерафаэлитов, монументальные творения Бёрн-Джонса. Популярный в России Бёрдсли, русские символисты — члены «Мира искусства» и «Голубой розы»; полные ностальгии по 18 веку работы Сомова и Бенуа, загадочные городские виды Добужинского, меланхолические мечтания Борисова-Мусатова, театральные фантазии Судейкина и многое другое. Бельгийские художники Кнопф и Энсор: это два непохожих таланта, выросших на одной почве. Это завораживающие и пронзительно-мрачные картины Мунка, многозначительные произведения немецких и швейцарских авторов — Бёклина, Ходлера, фон Штука.

---

Превью: Мунк, Эдвард. Летний день (из цикла Фриз Линде). 1904-1908