

Карпенко А.В. СИМВОЛИЗМ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

К феномену символизма можно подходить с разных сторон. Но одним из наиболее перспективных в философии культуры является ценностный подход. В аспекте ценности культура составляет сложную иерархию. Изучая культуру в ценностном аспекте, мы можем рассмотреть каждый ее элемент. Совокупность наиболее значимых ценностей культуры образует систему идеалов.

Оборотной стороной проблемы ценности является проблема смысла, который формулируется как специфическая форма выражения деятельности человека в соответствии с теми или иными ценностями и идеалами.

Язык или система специфических знаковых средств является способом реализации ценностей и смыслов культуры.

Культура располагает множеством знаково-языковых средств, но одному принадлежит определяющее, первенствующее место. Это - символ, наиболее мощный из всех инструментов реализации духовных возможностей культуры.

Вместе с тем символ охватывает и все культурные феномены и элементы.

Что же характеризует мир культуры? Универсализм смысла, его всемерность и всевременность [1, с.103]. Бесконечность, постоянная возможность обретения любыми явлениями и феноменами культуры новых ранее не раскрытых или не осознаваемых смысловых возможностей. Ни символисты, ни их современники не знали того великого Бодлера, каким мы знаем его теперь. Возникает вопрос - за счет чего же вырос Бодлер? Несомненно, за счет тех смысловых глубин, которые содержались в его произведениях. Но для того, чтобы эти смысловые глубины раскрылись, потребовалось время, время культуры, в котором ценности и смыслы новых поколений людей, соприкоснувшись и вступив в диалог с прежними, современными символистами.

Как заметил К.А. Свасьян, говорить о культуре вообще - значит говорить и о символе вообще [2, с.90]. Характеризуя роль и значение символа в системе культуры, Ю.М. Лотман пишет: "Символы представляют собой один из наиболее устойчивых элементов культурного континуума. Являясь важным механизмом памяти культуры, символы переносят тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного пласта культуры в другой. Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. Единство набора доминирующих символов в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культуры"[3, с.12].

А что же такое символизм? Если, без сомнения, трудно очертить контуры романтической туманности, то уж взяться за изучение символизма, может показаться безнадежным предприятием.

"Махровые" символисты обожали слова, и самым туманным, расплывчатым словом, которое они нам оставили, несомненно, является само слово "символизм". Достаточно полистать учебники по истории культуры, чтобы констатировать, что специалисты никак не договорятся ни о границах, ни о самой природе того, что скрывает в себе это слово-ловушка.

В "Существовании символизма" Поль Валери по этому поводу заметил: "Одно только слово

Символизм уже является загадкой для многих людей. Кажется, что его создали лишь для того, чтобы побуждать смертных терзать свои умы. Я знал многих, которые без конца раздумывали над этим крошечным словом Символ, и которому они приписывали нереальную глубину и загадочный, таинственный резонанс которого они пытались уточнить. Но слово, это - бездна без конца и края" [4, р.XI].

Чтобы заострить проблему, приведем также цитату Эмиля Верхарна из его знаменитого трактата "Символизм", написанного в 1887г.: "Кто возьмется определить, что такое символизм? Самое большее, на что я могу претендовать - это попытаться несколько рассеять окружающий его туман, оговорившись при этом, что высказываю свои сугубо личные соображения" [5, с.431].

Хотя символистское отношение к миру столь же древне, как и сама человеческая культура, хотя античная и средневековая поэзия были в значительной мере, именно, "символистическими", хотя "первые наброски" и "черновые варианты" концепции символа можно обнаружить уже у неоплатоников, тем не мене сама эта концепция в целом и ее углубленная теоретическая разработка сложилась сравнительно недавно, в эпоху романтизма - в сочинениях Канта, Гете и Шеллинга.

Отголоски немецкой романтической философии символа долетали и до Франции. Французский философ Теодор Жюффруа в своих "Лекциях по эстетике" в 1822 году писал: "Любой предмет, любая мысль в определенной мере является символами... Все, что мы непосредственно воспринимаем, символично, ибо вызывает в нас представление о чем-то ином, чего мы не воспринимаем... Романтик... стремится одухотворить материальную природу... Поэзия есть не что иное, как череда символов, предстающих уму, дабы он смог постигнуть незримое"[5, с.12]. Поэт Александр Гиро писал в те же годы в журнале "Французская муза": "В глазах поэта все символично; в нескончаемой смене образов и сравнений он пытается доискаться до следов того изначального языка, который был дан человеку Богом и слабым отражением которого являются наши современные языки... Если поэзия ищет символы в природных предметах, то, стало быть, она разыскивает в явлениях этого мира всевластную причину, их породившую; ведь любое явление, как и любое существо, таит в себе скрытый смысл, который и надобно обнаружить"[5, с.12-13]. Но это были именно отголоски; в целом французская романтическая школа осталась довольно равнодушной к органицизму и мистицизму немецкого романтического символизма, так как французам была чужда туманная отвлеченная спекулятивность, свойственная "германскому духу", а так же по причине прочности картезианских традиций, дуалистически противопоставлявших нравственно-духовный мир миру физическому и, главное, потому, что в раннем французском романтизме возобладали (во многом под влиянием Байрона) бунтарско-богоборческие и интимно-исповедальные тенденции. Во французской романтической лирике 30-40-х годов (Ламартин, Виньи, Мюссе, Гюго) ничто, казалось, не предвещало символизма как такового.

Между тем символическое жизнечувствование коренится в самой природе романтизма и рано или поздно рождается из него. Во Франции символизм вызревал медленно, но последовательно.

Услышать в звуках собственного голоса отзвуки “музыки мира”, осознать, что подлинная миссия поэта состоит вовсе не в пресловутом “самовыражении”, а в том, чтобы почувствовать и воплотить укорененность индивидуальной души во вселенском “гармоничном строе”, что поэту, “от рождения получившему ключи к символам” [5, с.14], потому и принадлежит естественная роль их толкователя, что, возможно, ему одному на свете они только и вняты до конца, - все это стало первым и необходимым порывом поэта, отпрянувшего от соблазнов индивидуализма.

Необходимость всем существом ощутить одушевленность мироздания, реальность его всеединства, когда не только человек смотрит на мир, но и мир видит его своим разумным оком, когда действительность является поэту, словно восхитительная в своей ускользающей и манящей доступности тайнопись, таков следующий жест поэтов в сторону символизма.

В творчестве Бодлера, Верлена, Рембо, Малларме по существу, содержались уже все элементы символистической поэтики, однако на рубеже 70-80-х гг. трудно было предсказать появление символизма как философско-эстетического и литературного движения.

Теоретические корни символизма как общеевропейского движения восходят к немецкой идеалистической философии - к сочинениям А. Шопенгауэра (“Мир как воля и представление”) и Э. Гартмана (“Философия познавательного”), к художественному творчеству Э. По и Р. Вагнера; были также восприняты идеи Ф. Ницше. По Шопенгауэру, первоурален не внешний мир (материя, пространство, время, причинно-следственные связи), а “мировая воля”, которая образует вечные формы вещей, их Идеи; искусство - средство созерцания, интуитивного прозрения извечных Идеи - форм сквозь реальность; вершиной иерархии искусств является музыка, отражающая не “идеи”, как другие виды искусства, а саму “волю”.

Ссылаясь на Шопенгауэра, один из теоретиков символизма Реми де Гурмон писал, что в основе символизма лежит “принцип идеальности мира” и непознаваемости его сущности разумом. Он говорил, что эта доктрина является универсальным принципом освобождения для думающего человека.

Однако, по сути, творчество этих поэтов, во многом, хотя и по-разному, питавшееся германским и англосаксонским идеализмом, подспудно было направлено против позитивистских доктрин и выраставших на их основе литературных течений - натурализма и реализма.

К началу же 80-х гг. во французской культуре назрел самый настоящий бунт против позитивизма с его привязанностью ко всему “посюстороннему”, к “вещам”, с его казуальным детерминизмом и насмешливо-подозрительным отношением к таким понятиям как “идеал”, “абсолют”, “душа”, “бесконечность”, “невыразимость” и уж тем более “символ” или “соответствия”.

Символисты остро переживали чувство неудовлетворенности миром, мучались ощущением того, что перед ними - превратная реальность, что подлинностью обладает какая-то другая действительность, пусть и неявленная, но зато отвечающая сокровенным упованиям “души”.

Они стремились прорваться сквозь “покров” повседневности к некоей трансцендентной сущности бытия и в мистифицированной форме пытались выразить протест против торжества мещанства, против позитивизма и натурализма и одновременно -

против поэзии “Парнаса”. Кризисная ситуация способствовала появлению у ряда символистов декадентских мотивов: индивидуалистической замкнутости лирического героя, отрешенности от проблем и общественно-исторических “определений” человека, от социально-познавательной функции искусства.

Документализму, социальному и физиологическому детерминизму натурализма, а также социально-исторической конкретности реалистов XIX века символизм противопоставил свободу поэтического воображения, интуитивно прозревающего и творящего идеально-истинный мир, и потому не ограниченного ни законами, ни даже необходимостью быть понятным аудитории; причем символизм как “антинатурализм” защищает идею свободы воли от натуралистических теорий материальной и социальной “среды”.

Основы эстетики символизма сложились в период с 40-х годов в творчестве Ш. Бодлера, а затем в период с конца 60-70-х годов в творчестве П. Верлена, С. Малларме, Лотреамона, А. Рембо.

Группировка же французских символистов существовала с середины 80-х годов и до смерти Малларме в 1898 г., но даже после ее распада влияние эстетических принципов Символизма продолжалось во Франции и за ее пределами.

“Символ” - именно это слово было написано на знамени новой школы.

Символ выступает как место перехода, как предлог к переходу конкретного в абстрактное. Таким образом, символическое - это, прежде всего, конкретная транспозиция абстрактного.

Так, лира нам никогда не представляется простым музыкальным инструментом. Гермес, ее изобретатель, использует панцирь черепахи, на которую он натягивает шкуру быка, украденную у Аполлона. Он прикрепляет рога и использует кишки как струны. Итак, бык - это Небесный телец, и поэтому с тех пор музыка, издаваемая лирой, соединяет человека с небом. Заимствованная Аполлоном и Орфеем, символ Муз Урании и Ерато, лира символизирует поэтическое и музыкальное вдохновение.

Можно также привести знаменитый пример рыбы первых христиан. Прежде всего, это - идеограмма, потому что пять букв греческого слова “ιχθυς” (ichthys - рыба) рассматриваются как настоящие символы христианской веры: Jesu Kristos Theou Uios Soter (Иисус Христос, сын Бога, Спаситель). Ее символизм объясняется тем, что она отсылает к символическим актам жизни Христа: крещение (христианин рождается из воды), чудесная рыбная ловля (плодородие и будущие деяния апостолов) и последняя трапеза Христа после Воскрешения.

Итак, символ возвышается над материей, над реальным. Но нельзя забывать и о том, что символический знак никогда не раскрывается в одном очевидном смысле. Он богат на возможные интерпретации, связанные с контекстом, эмоциональностью, с нереальным.

Символистский акт - это акт представления. По словам Мореаса, теоретика символистского движения, этот акт состоит в том, чтобы “облечь идею в форму” [7, с.5]. Иначе говоря, сначала происходит трансформация феномена в Идею, затем Идею в картину (образ), таким образом, что Идея всегда активна, но неуловима, непостижима. Это интеллектуальный процесс, который имеет целью дистанцироваться от вещи, подменить ее представлением, будь оно конкретно (образ) или полуконкретно (слово - образ) либо же абстрактно.

Символ налагает на себя способность воздействия, способность вызывать образы, способность

воскрешать воспоминания. Тогда мир предстает перед нами как огромное поле символов. Связь с миром становится по-настоящему поэтической, так как она становится действием (согласно этимологическому смыслу слова “поэзия”), активной разгадкой тайн вселенной или способом придать ей смысл. Использование одного из этих символов, например, в поэзии, равносильно присутствию всех сторон трактуемой вселенной.

Нерваль так представляет себя в своем знаменитом сонете *El Desdichado*:

Je Suis le Tenebreux, Le Veuf, L'Inconsole
Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie... [7, с.11].

Я - Угрюмость, Вдовец, Неутешный
Принц Аквитанский на развалинах башни.

В поисках идентичности поэт может выразиться лишь через расцвет образов, которые поднимаются над пространством и временем: использование определенного артикля и заглавных букв во французском варианте подчеркивает, что поэт символизирует утрату, полный упадок. Этот способ заключается в том, чтобы придать личному опыту фатальный, непреложный, архетипальный характер. Ключевые слова, наделенные смыслом открываются в другие воображаемые миры.

Таким образом, символ в одно и то же время это - сжатость, компактность, которая избегает поворота в толковании, средоточие и ускоренное приближение мира, и одновременно разворот используемого термина, и максимальная открытость на все возможные значения.

Символистский акт сближает различные фрагменты, раздробленные реальности. Можно сказать, что он складывает головоломку мира, где он стремится воссоздать единство из множества. Здесь очень важна передача единства мира, которое обнаруживает себя в “соответствиях”. Аналогичные соответствия воссоздают утерянную целостность, ее смысл, отправляя нас, таким образом, к этимологии слова “символ”.

Знаменитый сонет “Соответствия” Шарля Бодлера, отрывок из его сборника “Цветы зла” (1857 г.) передает это сложное и диффузное ощущение:

La nature est un temple ou de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses parotes;
L'homme y passe a travers des forets de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers

Comme de longs echos qui de loin se confondent
Dans une tenebreuse et profonde unite
Vaste comme la nuit et comme la clarte
Les parfums, les couleurs et les sons se repondent [8, p.319].

Природа – древний храм. Невнятным языком живые говорят колонны там от века;

Там дебри символов смущают человека, хоть взгляд их пристальный давно ему знаком.

Неодолимому влечению подвластны, блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,

Великий, словно свет, глубокий, словно сон. Там запах, цвет и звук между собой согласны.

Подобно голосам на дальнем расстоянии,

Когда их странный хор един как тень и свет,

Переключаются звук, запах, форма, цвет,

Глубокий, темный смысл обретшие в слиенье. [5, с.69]

В этом сонете выражена восходящая к Платону идея, о том, что запахи, краски и звуки могут быть

выражены друг через друга. Поэт, по Бодлеру, это переводчик, который использует сравнения, метафоры, эпитеты, почерпнутые в “бездонных глубинах всемирной аналогии” [6, с.833].

Все чувства возбуждены знаками единства, отправляясь в поисках друг друга. Человек проходит сквозь “поле символов”, магическое место, которое только лишь он один может воссоздать благодаря “соответствиям”, которые позволяют ему восстановить целостную картину мира. И наиболее полным выражением “всемирной аналогии”, идеального единства бытия является символ – эта вершина поэтической образности и самое современное воплощение Идеи.

Горизонтальные соответствия или синестезии сближают различные чувства (звук позволяет увидеть, запах - услышать), вертикальные соответствия проецируют обретенное единство осязаемого, чувственного в сверхчувственном, т.е. чувства говорят с душой.

Понятие перехода, пути, траектории создает символистское действие. Этот путь обозначает восхождение вверх, в воспаряющем движении мысли, где видимое отбрасывается и стремится к невидимому, где чувственное, многообразное соединяется и стремится к Единству сущностного мира.

Уже для Платона, все, что я вижу, вся реальность чувственного мира - ни что иное, как аналогии, то есть символы чистых Идеи сверхчувственного, невидимого мира. Символ - это отражение, видимость высшей истины.

Дешифруя символ, осуществляется переход от рациональной очевидности к иному плану сознания, от предмета к идее, от реального к истинному, от чувственного к сверхчувственному. Возможно, это происходит потому, что при помощи медиума символа, ему удастся выйти из мира теней к абсолюту вещей и существ, о которых Рембо говорил, что он смог “увидеть то, что человек верил, что видел” [7, с.15].

Таким образом, в центре гносеологии Символизма – понятие интуиции, которое отождествляется с мистическим прозрением и противопоставляется рациональному познанию как ее “бледнейшему прообразу” (по меткому выражению А. Белого).

С помощью интуиции поэт познает правду “... более таинственную и более глубокую, чем правда материальная” [9, с.43].

Символистское действие, таким образом, похоже на большой прыжок над видимостью (видимым), над чувственным, это - гипербола в этимологическом смысле слова (от греческого *heeper* - сверх, гипер и *ballein* - бросать, кидать). Символ представляет собой динамический характер, так как он воскрешает в представлении что-то, чего нет, что отсутствует.

Он парит над пространством и временем и объединяет места и эпохи, конечное и бесконечное.

Символисты утверждали, что возникновение символизма – это закономерный процесс, и что любое из искусств развивается циклами, и смена одного другим предопределена. И совершенно очевидно, что каждому обновлению сопутствует одряхление и отмирание предшествующей школы [5, с. 429].

Историю символизма как оформленного эстетического направления можно разделить на несколько этапов. Начало первого относят к 1880 г., когда Малларме открыл у себя дома на rue de Rome своего рода литературный салон, где по вторникам собирались молодые поэты – Рене Жиль, Гюстав Кан, Анри де Ренье. Малларме на

этих собраниях говорил главным образом о новых возможностях, открывающихся перед поэзией, о стихотворении как о средстве вызвать “целостную эмоцию” и прежде всего о суггестии, приближающей поэтический эффект к музыкальному. Известно, что музыкальность – важнейший лозунг символизма (“музыка, прежде всего”, – писал Верлен еще в начале 70-х гг.). Неверно, однако, думать, будто символисты стремились вытеснить семантический аспект слова в пользу вокального. Напротив, их задача состояла в том, чтобы, не довольствуясь “словарным”, сугубо “рациональным значением лексических единиц, по возможности выявить весь их потенциал и тем максимально усилить смысловое воздействие стихотворения. Именно такой эффект имел в виду Малларме (отсюда его интерес к музыке вообще и к Вагнеру в частности), именно о нем говорил Поль Валери: “То, что нарекли символизмом, попросту сводится к... стремлению... забрать у Музыки свое добро” [10, с.366].

К 1884 г. “уроки” Малларме дали свои плоды: кружок расширился и к концу 1885 почувствовал себя достаточно окрепшим, чтобы заявить о своем существовании во всеулышание.

Программой для символистов акцией стала публикация в январе 1886 г. восьми “Сонетов к Вагнеру” (Верлен, Малларме, Жиль, Стюарт Меррилль, Шарль Морис, Шарль Винье, Теодор де Визева, Эдуард Дюжарден), за которыми последовали “Трактат о Слове” Р. Жили (первый развернутый символистский манифест”, сопровождавшийся предисловием Малларме), “Вагнеровское искусство” Т. де Визева, и, наконец, – в сентябре 1886 г. – статья Жана Мореаса “Литературный манифест “Символизма””.

Таким образом, 1886-1887 гг. знаменуют собой окончание первого периода в развитии символизма – периода его становления и самоуяснения.

Символизм стремится облечь Идею в чувственно постижимую форму. Однако “... эта форма – не самоцель, она служит выражению Идеи, не выходя из под ее власти... Картины природы, человеческие деяния, все феномены нашей жизни значимы для искусства символов не сами по себе, а лишь как осязаемые отражения перво-Идеи, указующие на свое тайное сродство с ними” [5, с.430].

В это время символисты переходят к поиску “крело”. Появляются статьи Эрнеста Рейно (“О символизме”, 1888) и Эмиля Верхарна (“Символизм”, 1888).

После 1891 г. влияние символизма быстро растет, он входит в моду, но это, как известно, верный признак кризиса того или иного движения. Если в 80-е гг. символизм являл собой довольно четкое, программно оформленное направление, то в следующем десятилетии он превращается в литературное сообщество с размытыми границами, где каждый поэт прежде всего озабочен поисками собственного пути. Популярность оккультизма (“Великие посвященные” Эдуарда Шюре, 1990) приводит к усилению эзотерических и мистических тенденций в символизме.

В начале XX в. символистское движение во Франции теряет напор, угасает.

Для этого были серьезные внутренние причины. Первая заключалась в том, что само понятие “символ”, имеющее целью установить живое единство между реальным и идеальным планами бытия, отличается крайней неустойчивостью.. С одной стороны, оно грозит постоянным соскальзыванием в беспредметность, перевесом “идеи” над “вещью”, и растворением единичного в абсолютном. С другой, ослабление у поэта чувства мировой целокупности неизбежно приводит к преобладанию сугубо

предметного плана, превращающего символ в ложно-многозначительную загадку.

Отсюда излюбленный символистами экзотический антураж, сумеречные пейзажи, мрачные чащобы, таинственные парки – все эти символистские клише настораживают не только своей претенциозностью, но и тем, что им недостает подлинно суггестивной, именно символической силы.

Если символическое мировидение Бодлера, Верлена, Рембо и Малларме было выстрадано этими поэтами, непосредственно возникало из их экзистенциального опыта, то камерность творчества “малых” символистов была итогом их оранжерейного воспитания.

Вот почему с конца 90-х гг., в особенности после смерти Малларме (1898), символизм начинает распадаться на множество школ-однодневок (“натюрризм”, “синтетизм”, “пароксизм”, “эзотеризм”, “гуманизм” и т.п.) и, в конце концов, умирает как направление.

Итак, теория символизма, изложенная в теоретических и критических трудах символистов заключается в следующем: в глубине вещей, повседневно данных в опыте, скрывается тайна – Идея, которая доступна лишь искусству, и, прежде всего, музыке, а также поэзии, пользующейся музыкальными средствами речи. Важнейшее свойство поэзии – ощущение тайны. Поэзия – высшая форма знания, постижение мира; она приближается к религии, а ее творец облачен божественным всемогуществом. Одна из главных задач поэзии обнаружение и воссоздание идеи красоты, через которую раскрывается идея Добра.

Итак, если “символизировать” – значит Интуитивно прозревать в явлениях их “ноумены”, в вещах – воплощенные в них идеи, путем творческого созерцания, и прозревать в ограниченном временном и конечном лишь строго координированные формы единого, безграничного и вечного, то разве не всегда и не все художники, поэты и мистики только и делали что “символизировали?”.

Теперь, несколько слов о значении символизма для мировой культуры.

Место символизма в истории мировой культуры конца XIX – начала XX вв. одновременно и переломное, и судьбоносное. Символизм во-первых, положил конец безраздельному господству реализма XIX в., во-вторых, возродил идеи и образы предшествующих эпох и вписал их в культурно-исторический процесс; в-третьих, дал общее основание различным модернистским течениям: от декаданса до различных разновидностей авангарда.

Символизм связывал далеко отстоящие друг от друга культурные эпохи (например, античность и модерн), разделял, противостоял смежные, исторически близкие культурные явления, обнаруживая в них принципиальное смысловое различие (Шиллер и Гете, Кант и Шопенгауэр, Вагнер и Ницше). Прибегая к предельно универсальному и в то же время абстрактному субстрату искусства – символическим мотивам и моделям, представляющим собой интеллектуально-философский дискурс мира, символисты получали возможность интерпретировать любую эпоху, любое культурное явление, любого художника и мыслителя. Символизм сознательно отвлекался от конкретного историзма, в том числе и современности, апеллируя к вечности, вневременным критериям искусства, мысли и жизни, перекодирова сюжеты и образы, идеи и концепции мировой культуры в мифологемы и философемы универсального порядка, органически вписывающиеся в образно-ассоциативный контекст различных искусств, а

также понятийно-логический контекст философско-эссеистских, теоретико-эстетических построений.

Источники и литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М., 1975. - 423 с.
2. Свасьян К.А. Проблема символа в современной философии. - Ереван., 1980. - 226 с.
3. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры// труды по знаковым системам. - Тарту., 1987. Вып. 21.

Курьянова И.А.

ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМ КУЛЬТУРЫ ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА

Понимание прошлого всегда затруднено завесой времени. Культура начала XX века отделена от нас целым столетием. Почему же растет наш интерес к этой далекой исторической эпохе?

Исследователь, сознательно или неосознанно, выбирает для изучения те исторические периоды, которые соответствуют устремлениям его времени, его культуры. Мы ведь стремимся понять, прежде всего, себя, свою жизнь, время, в которое мы живем. А сделать это очень сложно. "Поиск оснований собственной культуры, - утверждает профессор А. Д. Шоркин, - почти обречен как попытка мыслить немислимое, осознать бессознательное" [1. С.4] "Человек всякой культуры... необходимо отмечен печатью аберраций, - продолжает ученый, - когда за мелким незаметно великое, за поверхностным - глубинное, а временное и иллюзорное кажется вечным и сущностным"[1. С. 178].

Без таких помех познать можно только культуру прошлого. Только "...с дистанции условного и неполного отстояния он (человек - прим. наше) и способен заметить свою странную зарождающуюся способность мыслить не-мыслимое (авт.), дерзнуть осуществить заведомо несовершенную попытку добраться до истоков собственной речи и основ бытия, оставаясь в их пределах» [1. С. 178].

По нашему представлению, исследование собственной культуры дело не бесперспективное, если выбор инструментария для исследования современности, обоснован не только принципом отстояния во времени, но еще и принципом аналогии: "подобное стремится к подобному", учитывая, что культура воспроизводит "архетипный опыт человечества"[2. С. 184].

Современное состояние нашей культуры может быть охарактеризовано как переходное, а мы, переживающие это состояние, являемся носителями переходной культуры. Следовательно, для изучения своего времени нам нужно выбирать для анализа предшествующие переходные культуры. Такой близкой нам переходной культурой, несомненно, является культура серебряного века.

«Серебряным веком» принято называть небольшую временную промежуток равный примерно двум десятилетиям в конце девятнадцатого - начале двадцатого столетий. Предшествующий, XIX - "золотой век" русской культуры, был торжеством русского реализма. Почти весь следующий XX век прошел под лозунгом социалистического реализма. Культура серебряного века стала переходной между двумя относительно стабильными культурными полюсами.

СИМВОЛИЗМ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

4. Marchal B., Lire le symbolisme. - Dunod, Paris, 1993. - 210 p.
5. Пoesия французского символизма. Сост., общая ред., вступ. статья Г.К. Косикова. - М., 1993. - 510 с.
6. Краткая литературная энциклопедия. - М., 1971. - 1040 с.
7. Didier S., Garcin E. Le Symbolisme. Paris, Ellipses, 2000. - 96 p.
8. Decot G., Dubosclard J. Itinéraires Littéraires. XIX siècle. - Paris, Hatier, 1988. - 576 p.
9. Метерлинк. Полное собрание соч. Т. 1-2., П. 1915.
10. Валери П. Об искусстве. - М., 1976. - С. 366.

Бурная интенсификация духовной жизни общества происходила на фоне политического и экономического кризиса в стране и характеризовалась отсутствием единства культурного процесса, разнообразием подчас взаимоисключающих форм и методов художественного освоения действительности, и появлением большого количества ярких разнообразных талантов. Сложное неоднозначное время сконцентрировало в себе такое богатство духовной жизни, которое, действительно, достойно столетия.

Жизнь культуры циклична. В её истории бывают два типа периодов: относительно стабильные периоды «действия и порядка», и нестабильные периоды «созерцания и хаоса».

Периоды действия и порядка характеризуются масштабными целями, для реализации которых группируются значительные общественные слои вокруг какой-либо парадигмы, формирующей определенный единый стереотип общественного сознания. Такая парадигма надлична и требует централизации каждого индивидуального мировоззрения вокруг её значимости. В обществе преобладают политические силы, которые в культуре действуют в качестве центристических. Отдельный человек, становясь частью системы, теряет личностные черты, а культура в целом - человеческие. По мнению русского философа Н.Бердяева, высказанному в статье «Воля к власти и воля к культуре» (1922), такой уровень развития цивилизации рождает напряженную «волю» к самой «жизни», к могуществу «жизни», к наслаждению «жизнью», к господству над «жизнью». Но «воля» к мощи жизни уничтожает личность. Таков парадокс истории» [2. С. 246], - вторит Бердяеву современный ученый П. Гуревич. Антропология и культура расходятся. Философия становится формой идеологии, теряя свои сущностные черты. В здоровых, цветущих, цельных эпохах высокого подъема культуры, по мнению Бердяева, всегда есть какая-то ограниченность и самодовольство. Такой период, когда в обществе преобладает анонимно-безликая активности масс, как правило, ведомых «великой» личностью или группой (партией) и «великой» идеей, получил в философии название массового общества. «Производство и потребление приобретают стандартизованный характер..., а культура утрачивает уникальность и тиражируется для всех» [2. С. 278] По мнению Н. Бердяева «от демократизации, культура ...понижается в своем качестве и в своей ценности. Она делается более дешевой, более доступной..., более полезной и комфортабельной, но и