

ПРОБЛЕМА СИМВОЛА В ФИЛОСОФИИ ФРАНЦУЗСКИХ СИМВОЛИСТОВ

А. В. Карпенко

В данной статье автор делает попытку осмысления концептов «символ» и «символизм» с позиций основоположников французского символистского движения.

Ключевые слова: символ, символизм, закон «Соответствий», синестезия

У цій статті автор робить спробу вивчення концептів символу та символізму з позицій засновників цього напрямку художньої творчості у Франції.

Ключові слова: символ, символізм, закон «Відповідностей», синестезія

In the given article the author has made an attempt to study symbol and symbolism phenomena taking into account the views of the French symbolism founders.

Key words: symbol, symbolism, the “Correspondence” law, synesthesia

Символизм – явление тотальное и многомерное. Он пронизывает все – исторические и культурные этажи человеческого бытия. *Актуальность.* Неограниченная сфера использования, уникальные функциональные возможности, стойкая потребность в символических средствах и их необычайная живучесть на протяжении всей истории являются достаточно объективным основанием для философского осмысления и анализа концепта «символ». В гуманитарной науке проблема символа в художественном творчестве практически не исследована. Вместе с тем в литературе накоплен разнообразный материал по проблеме символа, но в основном символы рассматриваются в рамках исследования более широких философских проблем. Особое внимание уделялось проблеме разграничения символа с разнообразными формами эстетического выражения и семантическими категориями (знак, метафора, аллегория и т.д.). Здесь следует отметить фундаментальные исследования Э. Кассирера, А.Ф. Лосева, К.А. Свасьяна. В трудах этих философов наиболее подробно изложены основные проблемы символа: структура, функции, место в системе культурной традиции. Э. Кассирер работал в русле идеалистического направления философии. Он утверждал, что реальность помимо символа не существует, и видел сущность человека в его способности воспроизводить и использовать символы. А.Ф. Лосев исследует трактовку концепта «символ» в истории философии. Особое внимание философ уделяет античности. Главным образом, он рассматривает символ в эстетическом аспекте и в рамках собственной концепции мифа. Заслуга А.Ф. Лосева – в постановке проблемы символа для философии. Его работы служат отправной точкой для дальнейших исследований символа. Замечание А.Ф. Лосева о том, что символ является одним из самых «туманных, сбивчивых и противоречивых понятий» [2, с. 4] явилось импульсом к появлению серьезных теоретических исследований по проблеме символа в советский период. Среди ученых, разрабатывающих данную проблему, необходимо упомянуть В.И. Антонова, С.С. Аверинцева, Н.Н. Рубцова, К.А. Свасьяна, Ю.М. Лотмана, В.Н. Топорова. Разработка целостной концепции символа требует изучения символистского наследия столпов французского символизма, тех, кто своим творчеством предвосхитил, подвел философскую базу, выработал инструментарий и доказал право на существование этого философско-культурологического направления. Даже самые признанные символисты не сумели дать четкое определение символа и символизма. Эмиль Верхарн в 1887 году писал: «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» [3, с. 431]. Поль Валери в «Существовании Символизма» писал, что уже само слово символизм «...является загадкой для многих людей. Кажется, что его создали лишь для того, чтобы побуждать смертных терзать свои умы. Я знал многих, кто без конца раздумывал над этим крошечным словом «символ», которому они приписывали нереальную глубину и загадочный, таинственный резонанс которого они пытались уточнить. Но слово это – бездна без конца и края» [9, р. XI]. И действительно, сколь бы новой ни казалась теория символа, она существовала испокон веков, ведь символическое мышление, обращение к символам и символике – одно из древнейших свойств человеческой культуры. Хотя символисты отличали современный символ от символа древних. Эмиль Верхарн писал, что «...греки стремились от абстрактного перейти к конкретному, теперешние символисты стремятся от конкретного к абстрактному. И в этом...высокое назначение современного символизма» [3, с. 431]. М. Метерлинк, подтверждая суждения Э. Верхарна, объяснял в «Современном искусстве», что современный символ есть перевернутый символ классический. Вместо того, чтобы идти от абстрактного к конкретному (Венера, воплощенная в статуе, представляет Любовь), он движется от конкретного к абстрактному, «от вещи видимой, слышимой, ощущаемой, осязаемой, пробуемой на вкус к тому, чтобы породить впечатление об идее» [7, с. 193-194]. Символисты, творчески переработав положения религиозного символизма, пришли к выводу, что чувственные предметы отражают умопостигаемые сущности, которые являются отражением божественных. То есть каждый объект творения соответствует идее, соотнесен с божественным идеалом

и, таким образом, есть знак божественной мысли. Мир телесного связан с миром духовного, а мир духовного, в свою очередь, связан с надреальным миром. Человеческое мышление можно уподобить прозрачному стеклу, помещенному между этими двумя зеркалами: природа – образ человека, а человек – образ Божий и одновременно... подтверждение Божьего бытия. Опираясь на утверждение древних о том, что от телесного мира, как явленного образа должно восходить к миру духовному (святой Кирилл Александрийский), они пришли к выводу о том, что долг мудрого поэта – пользоваться символами и постигать за символической формой сокровенное. Развивая положение религиозного символизма о том, что в любом Божьем творении есть нечто потаенное и Бог хочет, чтобы мы искали это нечто и, найдя, радовались тому, что нам открылось, они пришли к выводу: в такой системе и в таком толковании творение предстает книгой Господа. Обычный человек не понимает в ней ни слова, но поэт, одаренный знанием божественного языка, может расшифровать и объяснить тайнопись, постигая то, что сокрыто в нем самом. А это ведет к постижению того, что выше его. Таким образом, распознав символы умопостигаемого мира в мире телесном, поэт угадывает в умопостигаемом символ божественного. В подтверждение этой мысли приведем положение о том, что мир интересен поэту как символическое свидетельство мыслящего начала, выдвинутое Шиллером [3, с. 438]. В опубликованном Ж. Морасом в 1886 г. «Манифесте символизма» говорилось, что символистская поэзия – враг «объективного описания» и что для нее конкретные явления – лишь видимости, предназначенные обнаружить «эзотерическое сродство... с изначальными идеями...» [9, с. 136-137]. Так художественный символ через реальный предмет наводит человека на мысли о существовании идеального начала, недоступного для обычного познания мира – «области тайного» [9, с. 21]. Символ окончательно проясняется в идее: он – сублимация ощущений и эмоций, он не показывает, а подразумевает, он отличает частности, факты, детали. По мнению Э. Верхарна: «...он самое высокое и самое духовное проявление искусства» [3, с. 431]. Символисты, вслед за Платоном, верили в существование некой запредельной области, где души, уставшие от блужданий в тумане сомнений, подобно узникам Платоновой пещеры увидевшие первые солнечные лучи, впитывают в себя покой, свет, экстаз и где чувственные восприятия линий, красок, звуков и ритмов проясняются в высшем озарении. Этот экстаз, – писал Шарль Морис, – экстаз «просветленных духом чувств» и есть слияние «истины в символах, избавляющих ее от иссушающих абстракций и украшающих ее прелестью мечты. Мечта и есть та запредельная область, где свет высшей Истины, слепящий наши глаза с чересчур близкого расстояния, становится дальше и мягче и оттого глубже и богаче отголосками, которые звучат в нашем уме многократным эхом» [3, с. 432- 433]. А истины скрываются позади Форм – Символов. Любой чувственный феномен – это символ какой-либо истины, и единственное его назначение – явить эту Истину. Сен Поль-Ру, теоретик символизма, писал: «В истине ищу я внешний облик Красоты, а существо ее ищу у Бога, ибо первоюданной и целостной пребывает в нем Идея Красоты. Красота – форма Бога, устремиться к ней – значит устремиться к Богу, показать ее – значит показать Бога. Обрети Красоту и обретешь Добро» [3, с. 452]. Таким образом, цель поэта-символиста, по мнению Жоржа Ванора, увидеть за телесной формой Идею, распознать причастность осязаемого, зримого, осязаемого мира сверхчувственной сути, вернуться от следствия к причине, от прообразов к прототипам, от феноменов и «кажيمостей» к сокровенному смыслу. И, наоборот, передать суть через внешние приметы, придать идее чувственное обличье, выразить истину при помощи образов и подобий. И миссия ясновидцев – поэтов-символистов – тех, кто проник в смысл заключенных в зримом мире символов, указывать соответствия между вещным миром и миром наших идей и грез. В «Символическом искусстве» (1889) Жоржа Ванора мы находим положения, которые напрямую соединяют теорию символов с идеализмом Платона и придают ей отчетливую платоническую окраску. «Философы научили нас, что видимые формы суть образы красоты невидимой и что они, в силу внутренней симпатии, перекликаются с идеальными формами, которые заключает в себе душа. Знаем мы и другое: материальные, неодушевленные вещи соотносятся с духовными идеями через акциденции внешних видимостей...» [3, с. 439]. Теоретик символизма Реми де Гурмон учил, что нет независимой от поэта объективной действительности, напротив, материальный мир зависим от мысли, воли, мечты поэта... [6, с. 32]. Итак, материальный мир – лишь изменчивое, эфемерное и низшее выражение духовного мира. Идеальное – вот единственная реальность и единственная истина среди изменчивого мира, ускользающего от нас. Таким образом, философским фундаментом символизма является идеализм. Реми де Гурмон утверждал, что «для человека, умеющего думать», субъективный идеализм «является универсальным принципом освобождения»; по отношению к человеку, к мыслящему субъекту, мир – все, что вне моего Я – существует только в том виде, в каком мы его себе представляем [6, с. 32]. Высказывая свое мнение о символизме, Реми де Гурмон говорил, что если бы эту новую литературу назвали идеализмом, то это было бы точнее или просто точно. По Реми де Гурмону, идеализм является философией, которая, всецело не отрицая высший мир, рассматривает его как почти что косную материю, обретающую форму бытия лишь в сознании; там, претерпев под воздействием мысли таинственные превращения, ощущение либо утончается, либо разрастается, становится либо весомым, либо эфемерным и получает, благодаря субъекту, реальное существование. Он утверждал, что и то, что нас окружает, и то, что является высшим

по отношению к нам, существует лишь постольку, поскольку мы сами существуем. То есть, не будь работы мысли, не было бы и различных искусств [7, с. 344-345]. Что же такое символист? Это писатель, художник. Но он не занимается воспроизведением действительности в том виде, в каком она существует, а придает ей смысл по законам вселенной своего сознания. Символизм несет в себе сомнение в самом принципе репрезентации. Он призывает вернуться к той исходной ситуации, когда человек был один на один с миром и для его понимания создал систему знаков. Шарль Бодлер, чья поэзия являлась символической, не будучи символистской, создавая свой поэтический мир, пришел к выводу о существовании глубинного и универсального закона «Всеобщей аналогии», позволяющего «понимать без усилий» «язык, которым говорят цветок и вещь немая» [7, с. 216]. «Вся вселенная, – писал он, – есть лишь кладовая образов и знаков, которые воображение извлечет на свет и придаст соответствующую ценность» [7, с. 216] И в этом смысле воображение Бодлера – это «Королева способностей», а сонет «Соответствия» может, с этой точки зрения, рассматриваться как ключевой текст. По Бодлеру, поэзия должна установить соответствия между искусствами, архитектурой, скульптурой, живописью, музыкой и т.д., которые стремятся вливать друг в друга все новые и новые силы [1, с. 320-321]. С другой стороны, поэзия должна передать соответствия между ощущениями либо при помощи определенного способа их описания, либо используя изобретенные неожиданно сочетания слов и смелые метафоры. Это и «зеленые запахи», «голубые волосы» и «звучащие драгоценности». Это поэзия, ищущая сущности и ее достигающая. В статье о Теофиле Готье Бодлер пишет: «Этот восхитительный, этот бессмертный инстинкт Красоты заставляет нас видеть в земле и ее зрелищах как бы краткое повторение, как бы соответствие Небу. Ненасытная жажда всего, что находится там, за пределами, и только приоткрывается нам жизнью, это самое живое доказательство нашего бессмертия» [1, с. 14]. Уже в своих критических статьях, начиная с «Салона 1846», Бодлер пытается определить, говоря о живописи, надприродную поэтику, основанную на «соответствиях». «Не знаю, – писал Бодлер, – определил ли кто-то полную гамму цветов и чувств, но я все время вспоминаю отрывок из Гоффмана, который великолепно выражает мою мысль. ...Не только во сне или пребывая в легкой дреме, предшествующей сну, но еще и проснувшись, когда слышу звуки музыки, я нахожу аналогию и интимный союз между цветами, звуками и запахами. Мне кажется, что все эти вещи были порождены одним лучом света и что они должны соединиться в прекрасный концерт. Запах коричневых и красных ноготков производит на меня особенно магический эффект. Он вводит меня в глубокую задумчивость, и тогда я слышу вдали тяжелые и глубокие звуки гобоя» [9, с.142]. Бодлеру была свойственна наивысшая интенсивность эмоциональных переживаний, а также предельная активизация синестетической способности в ситуациях, когда реальное зрение отключено и ничто не мешает наслаждаться воображаемыми, яркими до уровня эйдетики представлениями, инспирированными ассоциативным, синестетическим мышлением. Предположить можно только одно: подобно тому как большинству живописцев помогают их эйдетические способности, а музыкантам их абсолютный слух, так и для большинства символистов склонность к синестетическому чувствованию позволяет в моменты взволнованного, экстатического переживания звука, когда он как бы захлебывается в поисках слов для их обозначения, и не найдя их, с ходу переходить к более надежному и доступному визуальному словарю. Бодлер считал, что неизбывное чувство Красоты заставляет нас считать Землю и все на ней происходящее лишь «кажимостью», соответствием Небесам. Он создает мир «соответствий», где за изображением таится нечто большее. Закон «всеобщей аналогии», по Бодлеру, проявляется в связях между явлениями внешнего мира и внутреннего мира поэта в выражении его душевных порывов. Но он также знаменует единство материального и духовного. Поэт проявляет эти соответствия между окружающим миром и своим «Я». Говоря о стихах, Бодлер употреблял термины живописи, свои впечатления от музыки он выражал через зрительные и пространственные образы. Намного позже символист и теоретик движения Эрнст Рейно писал, что «Поэт творит эстетические формы, которые ...сопрягаются друг с другом за счет тематического единства произведения. ...Они выражают тему при помощи соответствий. Запахи, цвета и звуки перекликаются между собой» [3, с. 432]. Закон «всеобщей аналогии» основан на явлении синестезии (synesthesia – от греч. соощущение), которая явилась привилегированным инструментом в преодолении реального и которая опирается на межчувственные связи. Синестезия – это проявление сущностных сил человека, не аномалия, но норма, которая характеризуется как концентрированная и симультанная актуализация чувственного в широком спектре его проявлений [4, с. 5-9]. Великолепным примером синестезии являются следующие строки из стихотворения «Соответствия» Ш. Бодлера: «Бывает запах свеж, как плоть грудных детей. Как флейта, сладостен и зелен, как поляна, ...» [3, с. 69]. А также знаменитый сонет «Гласные» Артюра Рембо: «А – черный, белый – Е, И – красный, У – зеленый, О – синий...Гласные, рождений ваших даты еще открою я...» [3, с. 89]. Итак, синестезия, будучи системным признаком человеческой чувственности, отражает целостные свойства действительности и являет собой неотъемлемый компонент художественного мышления.

Опираясь на вышеизложенное, можно сделать следующие **выводы**:

1. Учение о символе и символизме формировалось на понятии «Идей» Платона, одновременно опираясь на постулаты, выдвинутые адептами субъективного идеализма.

2. Символисту считали «закон соответствий» Ш. Бодлера Альфой и Омегой символистского мироощущения.

3. В арсенале символистов использовалось такое явление, как синестезия, определяющая горизонтальные соответствия между различными чувствами и вертикальные соответствия, выражающие наличие сакрального в мире, где все – лишь символ более высокой реальности.

4. Таким образом, на рубеже веков идея синтетического творчества стала всеохватывающей. А в символизме осуществилась мечта многих поколений поэтов и художников о синтезе искусств.

Литература:

1. Бодлер Ш. Об искусстве /Пер. с франц. Н. Столяровой и Л.Липман; Предисл. В.Левика; Послесл. В.Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – 422с., 40 л. ил.
2. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., Искусство, 1976. – 367с.
3. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Под ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 512с.
4. Галеев Б.М. Проблема синестезии в эстетике. // Современный Лаокоон: Эстетические проблемы синестезии. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – С. 5-9.
5. Фрид Я. В. Эмиль Верхарн: Творческий путь поэта. – М.: Худож. лит., 1985. – 271с.
6. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж.Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; Науч. ред. и авт. Послесл. В.М. Толмачев; Пер. с фр. – М.: Республика, 1998. – 429 с.: ил.
7. Didier S., Garcin E. Le symbolisme. – Ellipses Edition Marketing S.A., 2000. – 96р.
8. Marchal B. Lire le symbolisme. – Dunod, Paris, 1993. – 210р.

Поступила 11.03.2004 г.

МІФОЛОГІЗАЦІЯ НАРОДНОГО ГЕРОЯ В НОВЕЛІ ЮРІЯ ЛИПИ “РУБАН”

Н. Є. Левицька

В статтє исследується характер главного героя новеллы Ю. Липы “Рубан”.

Ключевые слова: новелла, мифологизация, народный герой

У статті досліджено характер головного героя новели Ю. Липи “Рубан”.

Ключові слова: новела, міфологізація, народний герой

The article studies the character of the main personage of the short story «Ruban» by U. Lipa

Key words: a short story, mythologization, a folk hero

Прозовий доробок є найменш дослідженим у різножанровій творчості Юрія Липи – визначного українського поета, прозаїка, публіциста першої половини ХХ століття. Серед творів, розміщених у збірці “Нотатник”, уперше перевиданих в Україні 2000-го року, на особливу вагу заслуговує новела “Рубан”, що в ній із великою силою художньої переконливості втілюються уявлення письменника про народного героя як вирішальну силу в боротьбі за незалежність і в будівництві національної держави.

Мета цієї статті – дослідження характеру головного героя новели “Рубан”, специфіку якого ми прагнули окреслити, ставлячи перед собою такі **завдання**:

- дати визначення принципової позиції письменника в оцінках українського селянства;
- проаналізувати засоби художньої міфологізації, використані Ю.Липою у творенні характеру героїчної особистості;
- розкрити авторську оцінку двох політичних начал – стихійно-бунтарського (Рубан) та елітарного, впорядковуючого, державницького (Сербецький), своєрідність художньої інтерпретації конфлікту між ними в новелі “Рубан”.

Поразка національно-визвольних змагань тяжко переживалася безпосередніми їх учасниками, себто українськими політемігрантами другої хвилі, до яких належав і Юрій Липа. Поет і есеїст Євген Маланюк так характеризує складну психологічну атмосферу, в якій опинилися молоді інтелігенти, котрі зі зброєю в руках боролися за самостійну Україну в лавах військ УНР: “Як сталося, що ми, хоч духовно озброєні великими ідеями, опинилися в таборах для полонених? Як сталося, що ми, хоч ідейно непереможні, виявилися переможеними й безпорадними? Як сталося, що ми втратили Батьківщину, а Батьківщина втратила нас, своїх вірних синів?”

Не було відповіді на ці запитання від наших командирів (які теж ставили собі такі самі запитання), ані від тих політиків, які час від часу навідувалися до наших таборів. Єдиним шляхом знайти відповіді було зробити це самим...” [3, с. 374].