

ЕСТЕТИКАТА НА СИМВОЛИЗМА

Стоян Илиев

1 ОПИТ ЗА ДЕФИНИРАНЕ

За официална рождена дата на символизма се счита 18 септември 1886 г., когато във френския буржоазен вестник *Figaro* гръцкият емигрант Жан Мореас публикува манифеста на новата школа, на която той дава име. В своя манифест Мореас говори за два основни естетически принципа на символизма: първо, за значението на „първоначалните идеи“ и, второ, за създаването на един нов поетически език. Мореас представя новата школа като „враг на обучението“, на „лъжливата чувственост“ и на „обективното описание“. Като основна задача на символизма той изтъква „обличането“ на идеята в една „осезателна форма“, която обаче в никакъв случай не бива да се превръща в някаква самоцел. Заедно с това той иска да предпази символистите от крайни увлечения, като ги предупреждава да не допускат „концентриране на идеята“ в самата нея и да не изпаднат в абстрактно философстване.

Но възникването на символизма като нова школа в литературата и изкуството е пряко свързано с публикуването на стихосбирката на Шарл Бодлер „Цветя на злото“, която излиза през 1857 г. След това движението на символизма във Франция приема най-различни форми: то се проявява в мелодизма на Пол Верлен, в херметизма на Стефан Маларме, в теорията за гласните на Артур Рембо, в окултизма на Виле дьо Лил Адам, в декадентския песимизъм на Лафорг и Юисманс, в „свободните стихове“ на Густав Кан, в словесната инструменталка на Рьоне Гил.

След като символизмът възниква най-напред във Франция, той за кратко време завладява европейската литература и прониква в музиката и другите изкуства. Символистите дори започват да претендират, че изразяват духовния живот на Европа и в частност живота на изкуството. Те зачисляват към своята школа „Прерафаелитското братство“ на Данте Габриел Росети и Уилям Моррис, вожда на чистия естетизъм Оскар Уайлд, фантастиката на Едгар По, патрицианската школа на Стефан Георге, музиката на Вагнер, живописиста на Ван Гог, Редон, Чурлянис, представителите на „млада Белгия“ — Верхарен, Метерлинк, Роденбах, новата вълна в северните литератури начело с Ибсен и Хамсун, „новите веяния“ в руската литература с нейните представители Валери Брюсов, Константин Балмонт, Д. Мережковски, Андрей Бели, Александър Блок, Вячеслав Иванов, представителите на „млада България“ — Теодор Траянов, Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Христо Ясенев, Людмил Стоянов и т. н. Символистите дотолкова универсализират своята естетика и художествен метод, че дори започват да „присвояват“ всеки значителен писател от миналото, като се започне с Шекспир, Данте и Гьоте и се свърши с Тютчев, Достоевски и Фет.

Още от първите дни на своето съществуване символизмът се очертава като една твърде противоречива, динамична и „отговорна“ естетическа система. Взет не само в неговите национални модификации, но и вътре в отделните страни, той се разбива на много групи и подгрупи, които враждуват помежду си и взаимно се отричат. Ето защо според Реми дьо Гурмон „символизмът е един приятен хаос, един очарователен лабиринт“, в който дезориентираните професори никога не могат да се оправят. Понеже той е бил израз на една „абсолютна свобода“, то всеки негов представител в зависимост от своеобразието на своя ум е създавал и своя естетика. Затова онова, което е приложимо спрямо един грък, не може да се отнесе спрямо един скандинавец.

И руският символист Вячеслав Иванов не приема символизма като литературна школа, нещо, което по негово мнение е дошло от френските му представители. „Ние — заявява Вячеслав Иванов — нямаме нито историческо, нито идеологическо основание да съединяваме своето дело с френските символисти.“ И той изключва руските символисти от „кръга“, очертан от Бодлер и Маларме. Вячеслав Иванов се ръководи от същите подбуди, от които излиза и Реми дьо Гурмон, че символизмът не бива да се взема като нещо, веднъж завинаги дадено и установено, да се натрапва като „школа“ с нейните „навици и канони“, да се утвърждава като „догма“ и „секта“. Докато за Гурмон символизмът е „хаос“ и „очарователен лабиринт“, за Вяч. Иванов той е „енергия“, която се „освобождава от границите на даденото“ и придава на „душата движението на разгърнали се спирали“. Затова истинският символист не е трябвало да се вълнува за това, което обикновено се нарича школа или направление, а да установи общите естетически принципи, произтичащи от неговата художествена природа. Тези основни принципи за всички представители на новата школа се свеждат до символистическия характер на всяко истинско изкуство.

Въпреки „общите принципи“, за чието установяване апелира Вячеслав Иванов, стремежът на символистите да излязат от „границите на даденото“ и техните субективистически претенции за „абсолютна свобода“ затрудняват изучаването на естетическите закономерности, от които те се ръководят. Вътрешното диференциране на символистите е толкова голямо, че по своето конкретно емоционално съдържание творчеството на всеки от тях, като се започне с Бодлер, Рембо, Верхарен и се премине през Валери Брюсов и Александър Блок и се свърши с Пею Яворов и Димчо Дебелянов, трудно може да се нарече само „упадъчно“, „мистично“, „формалистическо“. Или пък „теургическо“. Вътре в самата школа на символизма възникват — по думите на Михаил Лившиц — истински „идеологически кентаври“ или по-точно „естетически сфинксове“ със смесено обществено и художествено съзнание, което не може да се зачисли към никоя графа. Оттам е и невероятната пестрота и еклетика в естетиката на символизма.

Ето защо не е трудно да се предположи, че дефинирането на общите естетически принципи на символизма крие реална опасност да не се забележат неговите „микросистеми“ и да се изпуснат националните му модификации. Символизмът трудно може да се вземе като цялостна и единна художествена система и да се извлекат някои общи изводи, които залягат в основата на всяка естетическа оценка. Не е случаен фактът, че независимо от големия интерес, който се проявява към отделните му представители, досега не е излязло едно по-цялостно марксистическо изследване, посветено на неговата естетика, каквото, да кажем, има за романтизма.

Причината за това, както вече изтъкнахме, са вариантите, които символизмът приема в различните страни, и, от друга страна — отсъствието на определени и ясни теории у самите символисти. В историята на символизма възникват различни „екзотически“ естетически теории, много от които имат „ефимерно съществуване“ — за това говори и акад. М. В. Жирмунски. В системата на модер-

низма символизъм означава един по-тесен кръг от художествени явления, които обаче получават широко международно разпространение. Понеже в основата на естетиката на символизма заляга субективният идеализъм и теорията за автономната личност, когато всеки представител на тази школа претендира, че създава нещо абсолютно оригинално и неповторимо, то и естетическите възгледи на отделните символисти трудно намират общи допирни точки. Субективизмът и индивидуализмът в творческата практика на символистите дават основание на Реми дьо Гурмон да претендира, че всеки негов представител има и „своя естетика“.

Но това идейно-естетическо направление в изкуството, което се нарича символизъм, взето в неговата историческа перспектива, е определимо в основните си черти. Всички негови ефимерни групи и подгрупи, школи и школички, възникнали във Франция, Русия, Германия, Англия, Белгия, Полша, Чехословакия, България, образуват една „универсална макросистема“, в чиято основа заляга символът като доминираща естетическа категория и декадансът като определен тип упадъчен мироглед и светоусещане. Символизъмът като историческо явление е резултат от кризата на буржоазното изкуство в епохата на империализма, макар много негови представители да заемат видно място в развитието на отделните национални литератури. Ще добавим, че символизъмът се утвърди като едно от най-значителните явления в буржоазната култура, което възникна в борба срещу материализма и марксизма във философията и срещу реализма в областта на изкуството. Неговото влияние в съвременното буржоазно изкуство и до ден днешен не е загубило значението си и то не бива да се подценява.

Независимо от „пъстротата“ и „разноезичието“ в лагера на символистите в тяхната естетика откриваме някои обединяващи черти, които ни дават възможност да ги разглеждаме като определена школа в изкуството. На първо място това са техните субективно-идеалистически философски позиции, които съвсем открито и недвусмислено се демонстрират от самите символисти. Примерно, когато Реми дьо Гурмон се опитва да дефинира символизма, той най-напред изтъква, че новата школа включва в себе си „абсолютната волност на идеята и формата“, и ето защо, подчертава той, аз ще привлека „дефиницията на идеализма, по отношение на който символизъмът не е нищо друго освен един заместител“. Към тази формулировка на Реми дьо Гурмон с известни нюанси и несъществени отклонения се придържат всички представители на символизма. В своите крайни философско-естетически изводи символистите достигат до субективния идеализъм на Кант, Фихте и Шелинг, до свръхиндивидуализма на Ницше, до интуитивизма на Бергсон, до мистицизма на Владимир Соловьев. В тяхната естетика заляга платоническата представа за двата свята, за света на феномените и ноумените, за света на материалните вещи и чистите духовни същности. Като основни черти на „символистическото художество“ Вяч. Иванов сочи „съзнателно изразения художествен паралелизъм на феноменалното и ноуменалното; хармонично намереното съзвучие между онова, което изкуството изобразява като външна действителност (realiora); обозначаването на съответствията и съотношенията между явлениято (то е и „самоподобие“) и неговата умопостигната или мистически прозряна същност, отхвърлила от себе си сянката на видимото събитие“. За символистите тази „мистически прозряна същност“ се превръща в „най-крайък път към религията“.

Този художествен паралелизъм на феноменалното и ноуменалното преминава като червена нишка в естетиката на символизма. Когато и Реми дьо Гурмон говори за „новия идеализъм“ на символизма, той напомня за „чудесната“ евангелска истина, която има „освобождаващо“ и „възраждащо“ значение за новата школа: „Това е принципът на идеалността на света. По отношение на човека,

по отношение на мислещия субект светът извън моето. Аз съществува само в този вид, в какъвто си го представяме. Ние знаем само феномените, ние съдим само за видимостта. Истината сама по себе си се изплъзва от нас. Същността на вещите ни е недостъпна.“

Символистите усвояват кантианския агностицизъм и субективизъм, който по думите на Гурмон се популяризира с „простата и ясна формулировка“ на Шопенхауер: „Светът е моя представа.“ Френският автор даже е недоволен, че тази „доктрина“ не е била доведена докрай от Кант, защото той е искал да спасява загиващия морал. Но тази дефиниция е била „така прекрасна“, „така гъвкава“, че тя за хората, умеещи да мислят, се превръща в „универсален принцип за освобождение“. Ето я най-после и тази „освобождаваща“ дефиниция: „По такъв начин символизмът, даже пресиленият, даже изкуственият и претендиозният не е нищо друго освен изразяване на художествения индивидуализъм.“ Това определение, „твърде просто, но ясно, засега е достатъчно за нас“ — заключава той. Защото писателят в неговата дейност се ръководи само от едно: „Той изобрязва самия себе си.“

Именно този философски солипсизъм заляга в основата на естетическите възгледи на символизма. Исторически появил се против позитивизма и рационализма, символизмът посяга на всяка възможност за познание на обективната реалност и обективната истина. В статията си „Истини“ Валери Брюсов пише: „Това, което е в мене, то е истинно. Не човек е мярка на вещите, а мигновението. Истинно е това, което признавам аз, признавам сега, днес, в това мигновение.“ А. К. Балмонт в статията „Чувство за личността в поезията“ ни убеждава, че има „само един въпрос с безусловно значение за човека: трябва ли да вижда той в себе си средство или цел, трябва ли да вижда в себе си оръдие на нечия воля или да се отрече от подчинеността“. Балмонт като Гурмон говори за една „абсолютна свобода“ на личността и издига дилемата: „Да бъде роб или да бъде властелин.“ Както всички останали символисти, и той не желае да бъде подчинен на „делничните правила и на робското ежедневие“. Той иска да съедини „индивидуализма“ с „универсализма“ и твърди, че в тази „цялостност“ открива основите на „новото мировъзрение“.

„Целостта“ на новото мировъзрение, за което говори Балмонт, по-късно ще се развие в „синтетичния“ и „катедрален“ теургизъм на Андрей Бели и Вячеслав Иванов. А Георги Чулков, автор на книгата „Мистически анархизъм“, се натовазва със специална мисия — да вземе онова, което „обединява“ Кант, Хегел и Шопенхауер, т. е. „да открие в изкуството обективизацията на платоническите идеи“. Г. Чулков извършва тази операция над различните идеалистически учения, за да направи извода, че символизмът е „магическо огледало, което отразява в себе си света на божествените потенции“.

Следователно въпреки многото „лични естетики“, за които претендират символистите, в техните философски възгледи за изкуството цари едно поразително единомислие: „Ако аз не съществувах, нищо не би съществувало“ (Маларме); „Реално е само това, което вълнува нашите чувства, нашия ум“ (Виле дьо Лил Адам); „Светът, откъснат от мене, не съществува“ (Андрей Бели); „Светът е моя представа — ето я новата истина“ (Валери Брюсов); „Във всичко съм аз и само аз, и няма друго, не е имало и няма да има“ (Ф. Сологуб).

Георги Чулков нарича френския символизъм „илузионизъм“ или „идеалистически символизъм“, противопоставяйки го на „реалистическия символизъм“ като по-висша форма на новото изкуство. Но изобщо стремежът на символистите всеки да изгражда „своя естетика“ се оказва илюзорен. Широко разпространената версия от самите символисти, че те създават една оригинална и самобитна естетика, се оказва твърде лъжлива версия. Между символистите като творци има големи представители на художественото слово, чийто талант надхвърля

техните естетически принципи — вземете Верлен, Рембо, Ал. Блок, обогатили литературата с нови преживявания и с нови изразни средства. Но при цялата ѝ сложност и противоречивост естетиката на символизма е твърде еднообразна, схематична и бедна. В нея въпреки съпротивата на самите символисти господствува „канонът“ и „Тъй рече Заратустра“. Независимо от индивидуалната съдба на отделните символисти, някои от които, като Валери Брюсов, Александър Блок, Христо Ясенов, Людмил Стоянов, скъсват със „скрижалите“ на новата школа и дори стават членове на комунистическата партия, вътрешните тенденции на естетиката на символизма имат реакционно-мистически характер. Ето защо подчертаването на „новаторския характер“ на символизма и възприемането му само като реакция на корупцията, която цари в буржоазното общество, според нас е отстъпление от марксистко-ленинската естетика. Символистите са били дребнобуржоазни бунтари, които не приемат капиталистическото общество в неговите оголени експлоататорски форми, но по силата на своята класова ограниченост те не могат да се издигнат до разбирането на задачите на пролетариата и се опитват да решат проблема за преустройството на съвременното им общество от позициите на философския идеализъм. Като се противопоставят на съвременната им действителност, те ще се влюбят във всичко „отвъдно“ и „ноуменно“. И именно символът за тях ще се превърне в омази „formule clé“, която ще помогне на символистите да проникнат в тайнствената и трансцендентална същност на света.

2. СИМВОЛЪТ КАТО ОСНОВНА ЕСТЕТИЧЕСКА КАТЕГОРИЯ

За пръв път думата символ (symbollo) се среща в древността и означава чувството за гостоприемство и приятелство. Чрез символи се е обозначавало „приближаването“ на две части на една и съща вещ, разделени в деня на заминаването на някого, а после събирани по случай неговото завръщане. Оттук символът се е наричал „знак за приближаване“ или просто „знак“.

Най-древните символни знакове, с които християнството изразява идеала си за спасение, съответствуват на късното антично движение на мистерията, която се влива в изкуството на средните векове. Тези знаци са били ребуси или гатанки за разгадаване, които нямат никаква художествена стойност. Затова според Хегел символът като историческо явление „следва да се смята сякаш само за предизкуство, което принадлежи главно на Изтока, и едва след многократни преходи, превръщания и опосредствувания приема истинска форма в класическото изкуство“.

Хегел различава символа в „неговото самостоятелно своеобразие“ от този вид „символично, което е принижено само до частни, сами за себе си несамостоятелни външни форми“. Използването на символи от различните изкуства според него е „преминаване на елементи от една художествена форма в друга“, което „преминаване“ се отнася „само до странични образования и до отделни части, без да съставлява същинската душа и определящата природа на цели художествени произведения“.

Именно тези „странични образования“, които класическото и романтическото изкуство заемат от символа, се превръщат в „същинска душа“ и „определяща природа“ в естетиката на символистите. Като излизат от понятието за „символа“, те изграждат теорията за своето изкуство, което до голяма степен възпътват в художествената си практика.

Понеже сонетът на Бодлер „Съответствия“ се превръща в отправна точка на всички символисти, ще му отделим по-специално внимание. Той е четвъртият поред в „Цвета на злото“ и е поместен в цикъла „Сплин и идеал“. В него математическата точност на формулировките се съчетава с един философски лиризм.

В този сонет може би ще намерим най-доброто определение на символизма, на неговата естетическа природа, метод и цели. Както ще видим след малко, за самия Бодлер терминът „съответствия“ има определящо философско-методологическо значение.

Тук Бодлер ни представя природата като храм, от който излизат „смътни слова“ (*confuses paroles*). Човек преминава през този храм като през „гора от символи“ (*forêts de symboles*), които наблюдава с „интимен поглед“ (*regards familiers*). От далечината се носят като продължително ехо смътни отзвучи „на парфюми, цветове и звукове“ (*les parfums, les couleurs et les sons...*).

Този сонет на Бодлер, както изтъква съветският изследовател на френския символизъм Н. И. Балашов, от половин столетие се възприема като „скрижал на символистическото изобразяване на трансценденталното в поезията“. Освен това той се взема като „ключ към метафизично-асоциативната образност“. Той дори се интерпретира като „мост“ между новото „западно“ мислене и „мъдростта на Изтока“. Стига се дотам, че се взема като начало на „тотемистическото мислене, което е изпреварило философските системи на новото време“.

Независимо от крайните и често пъти абсурдни изводи, които се правят от сонета на Бодлер, той ще залегне в бъдещата естетика на символизма. Като излиза от него, Андрей Бели ще нарече Бодлер „законодател на символизма“. Ако основният стимул за творческо вдъхновение според автора на „Цветя на злото“ е „вкусът към безконечното“, то основният метод за творчество е установяването на „съответствията“ между вътрешните преживявания на поета и външните явления. Понеже материалният свят е символ на висшата реалност, то аналогията, която съществува между духовните преживявания и външната действителност, придава на нашето познание едно богатство на означения, незабележими за простосмъртните. Произведенията на изкуството са „гора от символи“ и всички отличителни признаци на символа са свойствени за самото изкуство. Както символът е единство от „цветове, аромати и звукове“, така и стихотворението, художествената картина или музикалното произведение е една конфигурация от подобни съставни елементи, на които придаваме съответен смисъл. Те не са отражение на действителността, а изключителна проява на творческия акт на субекта, който създава символи и митове. Ето защо изкуството няма нищо общо със самата реалност.

Като излиза от романтиците, и най-вече от Хофман и Жерар дьо Нервал, Бодлер търси общото между вкусовете, мирисните и звуковите усещания. Зад външното различие на вещите той иска да долови тяхното вътрешно единство и да създаде едно „синтетично“ изкуство.

Със своя „катедрален“ теургизъм и Вячеслав Иванов ще се стреми да създаде „синтетично“ изкуство, чийто образец той открива в митовете. А Балмонт ще апелира за постигането на едно „цялостно“ изкуство, което да хармонизира „мигновените“ преживявания, получени от света. Всички тези теории за „съответствията“, „катедралността“, „целостта“ са подчинени на мистическата обединяваща функция на символите. Според символистите съществува някаква тайнствена връзка, съединяваща вътрешно предметите и затова тяхното разединяване е условно. И благодарение на символите художникът долавя сходството между „съответстващите“ вещи, което е плод на организирани операции на човешкия ум, породени по пътя на интуицията. Така възниква и Бодлеровата теория за „универсалните аналогии“, която изцяло се възприема от Маларме.

Доколко е бил траен интересът на Бодлер към въпросите „универсални аналогии“, говорят и неговите работи, посветени на отделни творци. През 1861 г. той публикува статия за Виктор Юго, в която среща следната мисъл: „Всичко: формата, движението, цветовете, ароматите, както в областта на духа, така и в природата, е многозначително, взаимно свързано, послушно, съответно.“ През

същата година той пише статия за Вагнер, в която пак изтъква, че звуковете внушават съответни цветове, че цветовете могат да дадат идеята за една мелодия, защото нещата са свързани в света във взаимни аналогии, тъй както господ е създал света като „тотално неделим комплекс“. Тъкмо затова у големите поети не съществуват метафори, сравнения, епитети, които да не са резултат на „математическа адаптация“, защото те се извличат от неизчерпаемия запас от „универсални аналогии“. Бодлер, както Едгар По, вярва в „математическите съответствия“, които ръководят творческия процес.

„Универсалните аналогии“ на Бодлер намират конкретно приложение в стихотворението на Рембо „Гласните“ (1871), в което той търси „съответствията“ между цветовете и звуковете. В есето си „Алхимия на словото“ Рембо говори, че е изобретил „окраската на гласните“, че е „определил формите и движенията на всички гласни“, и се гордее, че с помощта на „инстинктивните ритми“ е създал нова поетическа реч. Със своята теория за оцветяването на звуците Рембо, както Бодлер, ще се опита „да резюмира всичко — аромати, звукове, цветове“. Подчинявайки се на тази задача, той за пръв път от символистите съзнателно прилага „свободния стих“ (vers libre), който после Жюл Лафорг, Густав Кан, Виле Грифен доразвиват до заличаване на границата между поезията и прозата.

Но опитът на Бодлер и Рембо да дадат „цветна“ характеристика на своите впечатления не е нов. В своите изследвания за цветовете Гьоте изтъква тяхното „чувствено и нравствено“ влияние. Според него впечатлението за цвета не изчерпва непосредствените усещания, а всеки цвят извиква и особено настроение на духа. В нашите отделни усещания има много точки на съприкосновение, които пораждат и „съответствията“ даже между моралните преживявания и чувствените възприятия. Затова цветните усещания оказват силно влияние върху психиката на човека. Гьоте прави изследване как например жълтият цвят оживява и събужда впечатленията на човека. В червения цвят той усеща топлина, а в жълточервения — живот. Затова неслучайно под влияние на натрупания опит на човечеството в поезията много често се използват т. нар. „метафорични унификации“, в които завистта се отъждествява със зеления цвят, любовта — с червения, невинността — с белия, меланхолията — с виолетовия. В битовата реч на хората се говори, че съответният цвят е „топъл“, „хладен“, „нежен“, „твърд“, „мъртъв“. Тези „синестезични асоциации“ са отражения на вътрешната връзка, която съществува между отделните чувствени впечатления и която Рембо от своята гледна точка възпроизвежда в стихотворението „Voyelles“:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: Voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes. . .

За символистите тези „метафорически унификации“ се оказват определящи, защото с тях те искат да заменят непосредствено-изобразителния материал със субективистически представи. В тяхното творчество „съответствията“, с които оперира поетическата мисъл, са резултат от конструирането на външната реалност по аналогия на вътрешния живот на творческия субект. „Абсолютната свобода“ на поета, за която говорят всички символисти, ги изправя пред един „абсолютен произвол“, когато „А“ може да бъде не „черно“, а „бяло“, а „Е“ не „бяло“, а „черно“ и т. н. Това означава, че всеки поет в зависимост от „своеобразието“ на неговия ум, за което толкова много държи Реми дьо Гурмон, ще създаде „своя естетика“, защото той възприема света, подчинявайки го на законите на своите собствени духовни атрибути. Освен това познанието на действителността може да протича само с помощта на символите, които са отражение на нашия вътрешен живот. Значи всяко художествено познание по своята същност е субективно-идеалистическо. Оттам и „аз“ на Фихте, „абсолютната идея“ на Хегел, „волята“ на Шопенхауер. „Безсъзнателното“ на Хартман, „свързано-

векът“ на Ницше, мистиката на Соловьев, теургията на Андрей Бели и Вяч. Иванов са въплъщение на божествената реалност. Дали тази реалност ще се изобрази с „цветни“ или „музикални“ впечатления, е вече второстепенен въпрос. Символистите дори ще се опитат да заменят думите с музикални ритми, както препоръчва Верлен в своята знаменита поема „Поетическо изкуство“ (1874). В нея, както и в стихосбирката „Романси без думи“ Верлен ще изтъкне особената роля, която играят в неговата поезия „нюансите“, ще изтъкне значението на „Vers impair“, ще изрази ужаса си от красноречието на поети като Банвил и на първо място той ще утвърди музикалната същност на символистическото изкуство. „De la musique avant toute chose“ — гласи неговата прочута формулировка.

Излизайки от Верлен, и Валери Брюсов ще отбележи като най-характерна особеност на символизма „поезията на намеците“, която има за задача да „хипнотизира читателя и да извика в него известно настроение“.

След като Бодлер, Верлен и Рембо пускат в обращение своите „съответствия“, посредством които извършват операция над действителността, „внушителната магия“ на думата става модна за символистите. За Маларме поезията се превръща в един „свещен език“, въплътяващ „чистото изкуство“. През 1909 г. Андрей Бели изнася доклад в обществото „Свободна естетика“ на тема: „Магията на словото“. В него той пренася проблема от чистата естетика в областта на философията и гносеологията: „Ако не съществуваше думата — пише Бели, — не би съществувал и светът. Моето „аз“, откъснато от всичко, което ни заобикаля, не съществува съвсем; светът, откъснат от мене, също не съществува. „Аз“ и „светът“ възникват в процеса на съединяването на звука. Извън индивидуалното съзнание, както извън индивидуалната природа, те се съединяват само в процеса на наименованието. Извън речта няма ни природа, ни свят, ни изкуство.“

Както без думата няма нито обект, нито субект на познанието, така няма и никакво творчество. „В словото е дадено първородното творчество.“ Защото думите свързват безсловния, незримия свят, който се спотайва в „безсъзнателната дълбочина на човешкото съзнание“ с „безсмисления свят, който е извън моята личност“. Чрез словото се създава нов трети свят — светът на звуковите символи.

Ние отново се срещаме с идеята на Бодлер за „съответствията“ между нашите преживявания и външния свят. За Бели „звуковите символи“ са онзи „трети свят“, който съединява безчувствената действителност с човешкото съзнание. Това е типично неокантианският тезис за символа като копие на априорното понятие. Според неокантианците символът замества личните преживявания и произведенията на изкуството са такава ценност, която се внася в действителността благодарение съзнателната дейност на творческия субект. Художникът организира своите впечатления посредством символите и ги внася в действителността с цел да я преобрази. Това „преобразяване“ и „жизнетворчество“ открива пътя на теургията и мистиката. Затова според Вл. Соловьев, Андрей Бели и Вяч. Иванов художникът трябва да внася в действителността такова съдържание, което се диктува от върховната воля на божеството. Неслучайно е, че те възлагат на изкуството специална задача, свързана не само с духовното самоусъвършенстване на личността, но и с преустройството на живота по законите на светата църква.

Ние виждаме как символистите никъде не говорят за символа само като за средство за образно отразяване на действителността, а непрекъснато излизат зад пределите на „техниката на изкуството“ и навлизат в областта на гносеологията и философията. Затова Максим Горки казва по адрес на Андрей Бели, че неговата същност е „философствувашото чувство. На него не може да се подражава, ако не се приеме с всичките негови атрибути.“

За символистите изкуството от конкретно-сетивен феномен се превръща в метафизическо понятие. Отразяването на предметно-сетивната страна на дей-

ствителността, което е характерен признак на реалистическото изкуство, за тях загубва значението си. Всичко, свързано с непосредствения живот на чувствата, отстъпва на втори план. За Владимир Соловьев, от който излизат руските символисти, „частните явления са знаци на общата същност. Поетът умее да чете тези знаци и да разбира техния смисъл“. В „Двете стихии на съвременния символизъм“ Вяч. Иванов отдели специално внимание на този въпрос. За него символът е знак, който „ознаменува определена идея“. Но не може да се каже, че змееят като символ означава само „мъдрост“, а кръстът е само символ на „изкупителното страдание“. Ако символът е йероглиф, то това е „тайнствен йероглиф, защото е многозначещ, многосмислен“. В различните сфери на съзнанието един и същ символ придобива различни значения. Но както Бодлер открива източника на символите в „универсалните аналогии“, така Вяч. Иванов го намира във „великия космически мит на божественото всеединство“. Затова символът е изграсил основна гносеологическа роля за осъзнаването смисъла на съществуването не само в „сферите на земното емпирическо съзнание, но и в други сфери. Така истинското символистическо изкуство се домогва до областта на религията.“

Независимо от нюансите на отделните формулировки, които ни предлагат символистите, все пак между тях има нещо общо. За символистите изкуството не е отражение на обективната реалност, а довеждане до съзнанието на читателя „тайната истина“ на теургията и мистиката. Що се отнася до реалните форми на действителността, те могат да се използват само в този случай, когато на изкуството не му достига онова, което е негово съществено свойство. В изкуството на символизма откриваме онова противопоставяне на „духа“ и „плътта“, което е толкова характерно за християнската естетика. Задачите на изкуството се свеждат до зашифроването на вечната същност на духа, което не може да се постигне с обикновени изразни средства. Затова символите нямат нищо общо с „видимата“, „феноменалната“ страна на живота, а отразяват отвъдното и тайнственото, което може да се осъществи единствено посредством символите. Ето защо когато Плеханов пише за символизма в творчеството на Ибсен и по-специално се спира на неговия опит да излезе зад пределите на съвременната му действителност, той изтъква, че „това е верен признак, че мисълта на това общество, или мисълта на тази класа от обществото, която налага своя отпечатък върху изкуството, не умее да проникне в смисъла на извършващото се пред нея обществено развитие. Символизмът е нещо от рода на свидетелство за бедност. Когато мисълта е въоръжена с разбирането на действителността, тя няма нужда да ходи в пустинята на символизма.“ Затова символите са слабата страна в творчеството на Ибсен, заключава Плеханов. Той предупреждава, че не бива да се смесва дребнобуржоазният бунт на „аристократите на духа“ срещу съвременното им буржоазно общество с организираната революционна борба на работническата класа, насочена към коренно преустройство на капиталистическата действителност. Заставайки на анархистически позиции, символистите страхливо отстъпват пред „крайните увлечения“ на революционната борба. Бодлер заявява, че не вярва в бърза да напомним, че „думата прогрес му служи като мишена за насмешки, както глупостите на хуманитарните позитивисти, които внушават на младите поколения (митология на обратната страна), че земният рай, суеверието на миналото се явява законна нужда на бъдещето“. Реми дьо Гурмон не приема „крайните увлечения“ на френските комунари по един категоричен начин: „Има страни, където още не е успяла да проникне нито една революционна идея, а те се намират на един социален уровень с нас. Може би те даже ни изпревариха в смисъл на свобода, но индивидуализъм и независимост на работническата класа. Революцията лесно може да се обърне в насилствена реакция. В думата революция няма нищо магическо за този, който знае историята.“

Застанали на такива класово-реакционни позиции, символистите откриват фронт на пролетарската литература. Георги Чулков през 1904 г. в сп. „Нов път“ представя Максим Горки като „литературен диктатор“ и „настойник на направление“. В неговия буревестник той не вижда „свободолюбивия човек, а някаква „странна кукла“ в „марксистеска блуза“, от чийто джоб се показва Ницше. В творчеството на Горки той открива само една „грубовата реторика“.

Така, започвайки със символистическата теория за „новия идеализъм“, за „универсалните аналогии“ и „дешифриране на йероглифите“, които откриват пътя към абсолютната свобода, някои от символистите, като Вяч. Иванов, Д. Мережковски, З. Хипиус, завършват в лагера на контрареволуционерите. Подобни реакционни позиции, споделяни и от „веховци“, ще намерят блестящ отговор в статията на Ленин „Партийна организация и партийна литература“.

В естетиката на символистите откриваме несъмнен философски идеализъм, който превръща изкуството в илюзия, даже в крайна форма на солипсизъм. Ето защо за В. И. Ленин е било много важно в „Материализъм и емпириокритицизъм“ да подчертае несъвместимостта на марксистическата теория на отражението и символистическите теории на познанието. Той пише: „Всеки, който прочете с капка внимание „Анти Дюринг“ и „Людвиг Фойербах“, ще срещне десетки примери, в които Енгелс говори за вещите и за тяхното изображение в човешката глава, в нашето съзнание, мислене и т. н. Енгелс не говори, че усещанията и представите са „символи“ на вещите, защото последователният материализъм трябва да постави тук „образи“, картини или отражения на мястото на „символи“, както ние това подробно ще покажем на своето място.“ Като пример за подмяна на материалистическата теория на отражението с теорията на символите Ленин цитира следната мисъл на Хелмхолц: „Доколкото качеството на нашето усещане ни дава тежест за свойствата на външното въздействие, с което е извикано това усещане, дотолкова усещането може да се счита като знак (Zeichen), но не изображение. Защото от изображението се изисква известно сходство с изображавания предмет. . .“ А от знак „не се изисква никакво сходство с това, чийто знак той се явява“.

Ленин напомня, че не бива да се отъждествява „образът“ със „знака“ и „символа“, каквото отъждествяване в кантиански вариант се среща във „физико-логическия идеализъм“ на Мюлер и „теорията на символите“ у Хелмхолц. С критиката на знаковата теория на йероглифите на Хелмхолц Ленин доказва, че подмяната на понятието за усещането като гносеологически образ със знака и символа води до отъждествяването на усещанията със знаците и оттам до агностицизъм и субективен идеализъм. Като отъждествяват своите усещания и възприятия за света със знаците и символите, символистите неизбежно изпадат в едно отрицание на обективната реалност и обективната истина и за тях светът става принципино непознаваем.

В своята критика на неокантианския възглед за символите Ленин непрекъснато набляга на „сходството“ между образа и обекта, каквото сходство липсва в знака и символа. Затова той като Енгелс подчертава, че образът е детерминирано отражение на обекта и се намира в причинно-следствена връзка с него, а символът е свързан с обозначения обект с условна връзка. Образът по своето съдържание съпада с обекта, а за символа такова съпадение отсъства. При символа „нещо“ е заменено с „нещо друго“. Той не е отражение на реалната действителност, защото всяко „нещо“ се превръща в знак, доколкото е продукт на човешкото съзнание. Ето защо знаците съществуват само за съзнанието, способно да ги поражда и възприема. Те са нещо „условно“ и нямат нищо общо с природата на обозначения предмет. На тази характерна особеност на знака обръща внимание Маркс в „Капиталът“, когато пише, че „названието на която и да е вещь няма нищо общо с нейната природа“. Връзката между знака и предмета на обозначение

нието е случайна в този смисъл, че знакът не произтича от самата природа на предмета, а той просто замества предмета, каквото, да кажем, са парите като знак на стойността на вещите. Когато Маркс разглежда превръщането на вещите в знаци, той показва, че природната вещь става знак, „когато нейното функционално съществуване поглъща нейното веществено съществуване“.

В реалистическото изкуство „идеалното“ съдържание на символа не се превнася от художника отвътре навън, а е „частен случай на образа“, който отразява обективната действителност. Затова символът като образно познание прелполага известно сходство между конкретно-сетивното възприятие и общото, между знака и значението. В историята на изкуството символът се е утвърдил с това, че той носи със себе си обобщено съдържание. Но понеже това „обобщено съдържание“ в изкуството не е ограничено и човешкото съзнание го оформя в процес на непрекъснато задълбочаване, създава се илюзията, че то се превнася в реалността. Именно тази илюзия за „превнасяне“ заляга в основата на символистическата естетика и теория на познание. Затова, ако символистическият образ е средство за познание на действителността, неговата условност в символистическата естетика се абсолютизира и той се използва за противоположна цел, а именно — за замъгляване на обективната реалност, на което обръща внимание Плеханов. Символистите започват да приписват на действителността това, което принадлежи на техните представи за нея. Едно такова „конструиране“ на външната действителност в съответствие с човешкото аз, което, както видяхме, символистите наследяват от Кант, Фихте, Шопенхауер и Шелинг, ги води до подчертан солипсизъм и мистицизъм.

3. СИМВОЛИЗЪМ И ДЕКАДАНС

„Декаданс“ е била втората дума, написана върху знамето на символизма. Теофил Готие за пръв път я употребява по адрес на Бодлер, който става родоначалник на упадък в европейската поезия. Според Т. Готие творците от предишните епохи, т. нар. „прости гении“, са живели в младенческия период на света, когато художествените произведения са имали прелестта на девствена новост. Но в епохата на „стареещата цивилизация“ наивността на предишните епохи е изглеждала смешна. Затова Бодлер създава „един стил на декаданса — последната дума на езика, който е предназначен да изрази всичко и който е доведен до крайно преувеличение“.

И така за Т. Готие Бодлер е несъмнен „декадент“ и поет на „старееща цивилизация“. Докато за Жан Жак Русо „изкуственото изкуство“ и отдалечаването от природата и естествените потребности на човека са отрицание на културата, то за Готие и Бодлер отдалечаването от „девствената наивност“ е израз на съвременното изкуство. Докато за Хегел субективистическото разложение на художественото съзнание заплашва изкуството с пълно израждане, то за Т. Готие „разложението“ и „разпадането“ са нещо съвсем естествено и желателно. Пред Т. Готие не стои въпросът, дали може да бъде преодолян декадансът, за да се спаси изкуството от пълна гибел. Такъв проблем не стои и пред самия Бодлер. За поетите, които идват непосредствено след него, авторът на „Цветя на злото“ е така нов и оригинален, че на тях им е трудно да се откъснат от него. Те с възторг приемат „краля на поетите“, този „истински господ“, обявяват го за свой учител и тръгват след него.

Докато Т. Готие говори за стила на декаданса на Бодлер, един друг негов съвременник — Пол Бурже — вижда в „Цветя на злото“ отражение на своите сплинове и меланхолия. Пол Бурже разкрива „тайните“ на Бодлер в три насоки: като „мистик, развратник и най-вече анализатор“. Бодлер е бил „мистик“ и в идеалния образ на своята Мадона отразява мрачните часове на нощта. Той е

бил „развратник“ до садизъм, който смушава блюстителите на традиционния морал. Вкусът на „развратник“ Бодлер усвоил в „най-развратния град на света“, както е Париж. „Мистицизмът“ и „развратът“ се изразяват във формули, които „разлагат усещанията“ и залягат в основата на неговия декаданс. Но според Бурже терминът „декадент“ ще се окаже неверен, ако се противопоставя на „естественото състояние на душата“, под което се разбира нещо „здрово“. Бодлер е бил „естествено нездрав“, защото е отразявал болките на своето време. Във Франция старата латинска култура е достигнала своето последно изтънчено и късно разцъфтяване и в лицето на Бодлер тя намира своя поет.

В основата на декаданса и Теофил Готие, и Пол Бурже поставят „остаряването“ на културата, нейното „разлагане“ и „разпадане“, „песимизма“ и „меланхолията“, „сплиновете“, „неврозите“ и „болезнеността“. Тези основни признаци на упадък се възприемат от всички теоретици на декаданса.

И така при възникването на символизма като една нова естетика неговите съвременници го разглеждат като декадентско изкуство. Думите „декаданс“ и „символизъм“ се толкова преплитат, че да се отделят една от друга е почти невъзможно. Те се свързват взаимно като психология, нравственост, философия и естетика. Нямамо е никакво съмнение, че прокълнатите поети са били носители на упадъчен тип съзнание, на упадъчно отношение към живота и смъртта, на упадъчен възглед за любовта и човека. Тогава думата „декадент“ все още не е звучала обидно. В стихотворението „*Langueur*“ Верлен направо заявява: „*Je suis l'Empire à la fin de la décadence.*“ На друго място, в стихотворението „*L'angoisse*“, пише: „Уморих се да живея“ (*Lasse de vivre*). Поетът се надсмива над човека, над песните, над стиховете, над гръцките паметници, над кулите, над катедралите и вече не е в състояние да различава „доброто от злото“. Тъкмо в тази „субективна ирония“ Хегел ще открие и първопричината за упадък на романтичeskото изкуство, за „разпадането и разлагането“ на художественото съзнание.

Както във френската, така и в руската литература отначало термините „декаданс“, „символизъм“, „неоромантизъм“, „импресионизъм“ имат еднакво съдържание. През 1893—1894 г. Н. Мински, Ал. Добролюбов и Вл. Хипиус започват да проповядват новата литературна школа, която е известна под названието „декаданс“ и се свързва с имената на Бодлер и Метерлинк. През тези години Мережковски чете публични лекции, насочени против народничеството на Михайловски и Скабичевски и пише своите стихове в духа на „новото течение“, отпечатани през 1892 г. в сборника „Символизъм“. Това е началото на руския символизъм, който се изкачва на литературната сцена под титула на „декаданса“. През 1893 г. излиза и книгата на Мережковски „За причините на упадък и за новите течения на съвременната руска литература“, където се говори за френския символизъм като израз на съвременния упадък. Сборниците „Руски символисти“ (1894—1895) са изпълнени с преводи от френски декаденти. В издателствата на „Скорпион“ и „Гриф“ при поддръжката на меценатите Рябушевски и Поляков започват да излизат и книгите на символистите.

Тези представители на руската интелигенция, които така „вярват в края“ или които са „самият край“, се формират „между две епохи“ и търсят своето място в системата на буржоазното общество. Те по думите на М. Лившиц и Л. Рейнгард изразяват „идеите на буржоазния либерализъм както в неговата пряка, обикновена форма, така и в различните анархо-декадентски оттенъци“. Тази интелигенция е преминала от общодемократическите идеи към по-„европейските“. Руските символисти и декаденти се отказват от традициите на народническата интелигенция, която живее с идеите на Белински и Чернишевски и повежда борба за „модернизация“ на духовния живот на Русия, противопоставяйки се на „еснафското тъй болшинство“ и включвайки в него и пролетариата. През 90-те години на миналия век в умовете на руската интелигенция е имала голям успех една фор-

мула на Михайловски, която се повтаря от Мережковски и Бердяев: „Башите в политиката са били народници, в изкуството — реалисти, в религията — позитивисти. Децата в политиката са марксисти, в изкуството — символисти, в религията — мистици.“

Съвсем очевидно е, че свързването на символизма с декаданса превръща новата школа в удобен обект за философстване относно преходната съдба на човешката личност и изкуството изобщо. И преди още символистите да утвърдят своите естетически принципи, те стават неудобни за следване, защото, както вече видяхме, в тяхното творчество заляга идеята за разпадането, разлагането и смъртта. Макс Нордау в своята книга „Израждане“ ще обяви Бодлер, Верлен и Маларме за патологични явления, които познават само противоестествените влечения, като се започне с престъпленията и се свърши с половата извратеност. Ето защо след публикуването на Манифеста на Жан Мореас „декаданс“ става „лоша дума“ и започва да се среща в речника на символистите само в негативна форма. И докато първите списания, около които се групират френските символисти, се наричат „Le Décadent“ и пр., след „детронизирането“ на декадентите започват да излизат „Le Symboliste“ (1886), „La Plume“ (1889), „Le mercure de France“ (1890), „La Revue blanche“ (1891). Така от сцената слиза декадентът Верлен и на нея се изкачва „чистият естет“ Маларме.

Докато отначало думата „декаданс“ има за символистите чисто психологическо съдържание, впоследствие тя се превръща в мироглед и философия на разпадането. Тя се свързва с цялостното разлагане на художественото съзнание на представителите на авангарда. Нещо повече, символизмът започва да се възприема като най-характерното явление на упадък на изкуството изобщо. Пол Бурже, Теофил Готие, Ник. Бердяев разглеждат поетите символисти като характерни представители на една „остаряла цивилизация“, които са се родили късно и се наслаждават на „фосфоресциращото гниене“ на живота. За по-късните символисти влечението към разлагането вече се превръща в „смушаваша съблазън“. Ето защо пред теоретичите на символизма възниква интересен проблем: как може да се съчетае умирането на изкуството, неговото израждане с претенцията, че символизмът е „вечно изкуство“, че той се издига над временните и преходните явления на живота? Оказва се, че декадансът засяга самата сърцевина на символизма, неговата „ноуменална“, „вечна“ „космическа“, „абсолютна“ същност. Очевидно разрушителните тенденции на декаданса внасят разбъркване в лагера на „прокълнатите“ и е трябвало да се търси друг изход. Символистите ще възприемат критиката на Ницше срещу „декадента“ Вагнер като спасителна философия. В техните естетически размисли ние започваме все по-често да дотчуваме трагичните вопли за спасяването на изкуството от упадък и разложението. Така символистите ще отворят една нова страница в своята естетика, която Вяч. Иванов ще нарече „Ересите на символизма“, зачислявайки към тях декаданса и чистото изкуство.

а. Първа ерес на символизма

Най-напред символистите ще се опитат да се спасят от упадък с „херметическия“ естетизъм на Маларме. В писмо, адресирано до Верлен, Маларме дефинира своите естетически амбиции така: той иска да създаде едно голямо произведение (Grand Oeuvre), в което няма да има никакво значение какви убеждения ще залегнат в него. В стремежа на Маларме да изгради това „Голямо произведение“ се усеща неговото силно влечение към окултизма и той много страда от безсилието си да осъществи своята задача. Отгаси този свой естетически план Маларме осъществява в двете си творби „Иеродиада“ и „Фавнът“.

Как може според Маларме да се спаси изкуството от разложителните процеси на декаданса? Това е било възможно, ако то избяга от живота и напълно се

затвори в себе си, ако се превърне в „чисто изкуство“. Поезията може да стане „чисто изкуство“, ако се слее с музиката, тъй като по своята естетическа същност тя е „магическо внушение“. Поезията не е проста мелодия, която се изгражда от силабическия строеж на стиха. Тя се поражда от „напевната логика на езика“, очистиращ преживяванията на поета от дребните житейски страсти. „Претопяването“ на буквите от музиката Маларме ще свърже с мистиката, понеже според него „мистерията не се означава“. Тези свои възгледи той разкрива в „La musique et les lettres“ — една негова беседа, която той изнася през 1894 г. в Оксфордския университет.

Както всички останали символисти, и Маларме се намира изцяло под влиянието на Вагнер. Той като него иска да създаде „тотална драма“, в която музиката няма да очарова разсеяните души на публиката, а ще разкрие метафизическата същност на света. „Претопявайки“ думите в мелодия, той ще се опита да създаде една „melodie infinie“, една изцяло чиста поезия, която да „манифестира същността на света, както и идеята“. Това „претопяване“ на думите в музиката се осъществява от „думи, намеци, никога директни“, които се движат от „магьосничеството на музиката“ до „блещукането на илюзията“. Така се получава поезия „trait incantatoire“, която извежда поета от затворения перпендикулярен кръг на римите и го отвежда в света на „феите и магьосничествата“.

И така Маларме открива изхода за спасяването на поезията от разпадане в сливането ѝ с музиката. По този „спасителен“ път ще тръгнат и останалите символисти. Андрей Бели в статията „За теургията“ отделя специално внимание на този въпрос. Според него „не чрез делничните думи“ поетът може да навлезе в „мрачните сили“ на света. Само думите, казани от апостолите и Христос, имат „чудодейна сила“ (разр. а.), която възкресява мъртвите. Единствено тази „чудодейна сила“ е в състояние да преодолее „теорията на песимизма“, която декадансът неизбежно поражда. Това е „теургическата идея“, при която „музиката е върхът на изкуството“, когато идеята, възпелена в поезията, получава в музиката всеобхващащ характер. За Бели „музикалната идея“ е родова по отношение на „поетическата идея“. И той, както Маларме, се намира под влияние на Вагнеровия възглед за драмата като синтез на изкуството, защото иска да примири Дионисиевото и Аполоновото начало в нея. Пропастта между Аполон и Дионис е била резултат от „хипертрофията на волята и представите“, допусната от песимиста и декадента Шопенхауер. И Ницше, който възприема естетиката на Шопенхауер, се е стараел да подчертае дълбокото различие в двете начала. За да преодолее разпадането на изкуството на неговите съставни елементи, Андрей Бели намира възможности в „музикалните“ му корени, където то напълно разкрива своите възможности. Всяко „тясно поетическо изображение“, което не се превръща в „музикална симфония“, според него е „ограничено“. И както Маларме свързва музиката с окультизма и мистиката, така и Андрей Бели свързва своята „музикална идея“ с теургията. Отгук той открива и „гражданата перспектива в разбирането на музикалната телепатия, внушение и т. н.“ Затова за него музиката е действителна, стихийна магия.

Както се убеждаваме, символистите влагат в понятието музика не формално съдържание, а философско-метафизически смисъл. Според тях чрез музиката се осъществява съпротивата на поезията по отношение на случайната външност. Така те отново ни връщат към своята идея за „ноуменалната“ и „феноменалната“ страна на изкуството. Със своето „абсолютно безразличие“ към външния свят поезията може да се опре на вечната красота, която ще я спаси от разлагане и упадък. Поетът не бива да се съобразява нито с материалната изгода, нито дори с мечтата за слава. И както Бодлер в своя „Албатрос“, така и Маларме в стихотворението „Лазур“ противопоставя идеала си за поезията с разрушителните процеси на действителността, в която господствуват корупцията и долните стра-

сти. Маларме мечтае за „девствен лазур“, който ще върне истинското небе на поезията, където ще „разцъфти красотата“.

Този „девствен лазур“ се превръща в знак на нещо провиденциално и отведно. Той открива вратите към един нов свят, в който съществуващата действителност е вторично отражение. В „сините бездни на безкрайността“ поетите откриват, тайнствената и неуловима същност на поезията. На мястото на природните пейзажи и картините от живота Маларме предлага това, което той ще нарече „semblable absence“ (подобие на отсъствието). Както за Рембо истинският живот е в „отсъствието“, което обаче за него означава „пътуване в неизвестността“, така за Маларме това „отсъствие“ е небитието и нищото. Във връзка с „Иеродиада“ той говори, че е изработил един език, от който по необходимост се ражда нова поезия, дефинирана от него по следния начин: „Рисуване без предметите, но да се чувства ефектът от тях.“ Той добавя, че стихът не бива да се изгражда от думи, а от усещания. Маларме се кълне, че ако не постигне своята цел и бъде победен, той ще захвърли перото. И за да възплъти своята окултна идея за „чистото отсъствие“, чрез която той иска да избяга от разрушителните процеси на живота, Маларме представя Иеродиада в една пустиня, заобиколена от смайващи пропасти. Тя попада в един свят, където цари мрачният сън на „първичната земя“, а камъните са като чисти бижута, които отразяват „меланхоличната светлина“ на вековете. Понеже тази жена се е родила в „зли векове“, тя е погълната от „злобата на загадъчните пещери“. И все пак тя си остава девствено чиста като самата природа, нейните рокли са създадени от цветни чашки, излъчващи аромат на „диви наслади“. Белите тръпки на голотата ѝ са осеяни от „хладния летен лазур“, а нейният „зъзнец свян“ заспива под звездите. „J'aime l'horreur d'être vierge. . .“ — заявява тя и потъва в едно „монотонно отечество“, което няма нищо общо с истинската социална и обществена действителност. Нейната „безполезна плът“, както несмушаващите я влечуги, не изпитва никакви човешки желания и страсти.

„Плътта е тъжна, уви!“ — ще заяви Маларме в стихотворението „Морски вятър“. „Да бягаме там, долу, да бягаме“ — възкликва той. В това стихотворение, както и в творбата на Рембо „Пияният кораб“ съвсем очевидно се долавя влиянието на „Покана за пътуване“ и „Пътуване“ на Бодлер. Тези „търсачи на абсолютното“ пътуват в неизвестното и попадат в едно „чисто отсъствие“. Следните стихове на Маларме разкриват истинските естетически намерения на поетите-символисти:

Mais chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien.

Именно разтварянето на поезията в това „празно музикално небитие“, когато поетът изпада в едно „вечно отсъствие“, се превръща в заветна мечта на всички символисти.

През 1902—1903 г. излизат четирите симфонии на Андрей Бели: „Първата, героична“, „Втората, драматическа“, „Възврат“ и „Чаша метали“.

Както Маларме в края на краищата попада в едно „празно музикално небитие“, така и героите на Андрей Бели попадат в едно „безвреме“, като се сливат с вечността. И за двамата поети вечността може да се постигне единствено с музиката. Ето защо за символистите словото ще стане досадна и стеснителна условност, а „изречената мисъл“ ще се превърне в лъжа. Разрушавайки отвътре реалистическите форми на изкуството, те ще попаднат в едно „вечно отсъствие“, което за тях ще се превърне в заветна мечта. В своята творческа практика те започват да „дематериализират“ поезията, да „обезвеществяват“ художествения образ — един процес, който е особено характерен за поезията на Верлен, Маларме, Андрей Бели.

Несъмнено, когато символистите говорят за музиката като за нещо по-възвишено от словесното изкуство, те излизат от естетиката на романтизма на Новалис, Людвиг Тик, Вакенродер, Хофман. Но в техните творчески размисли по този въпрос най-често се споменават Шопенхауер и Ницше. Особено важно значение за тях придобива концепцията на Шопенхауер за музиката като идеална и абсолютна форма на изкуството, която е способна да даде адекватно познание на световната воля. На тази метафизична основа Шопенхауер създава и своята схема за границата на изкуствата, като най-висшата форма е музиката, в която намира пълно въплъщение единната свободна воля. „Тъй като музиката не е изразяване на идеята или не е степен на обективизация на волята (в противоположност на другите изкуства), а, напротив, тя е непосредствено изразяване на самата воля.“

Но тук ние се сблъскаме с един своеобразен парадокс в естетиката на символизма. Неговите представители не говорят за някакво влияние на музиката върху поезията, каквото винаги е съществувало. Едно такова влияние може само да обогати поезията откъм нова изразителна сила и да подсили нейното въздействие върху читателите. Но при символизма става дума за нещо друго — за подмяната на поезията от страна на музиката. Тази опасност, при която става дума за изместването на едно изкуство от друго, я усеща самият Вяч. Иванов и реагира на нея по твърде своеобразен начин. В статията си за Чурлянис той сочи този литовски художник като пример как трябва да се въплътява самата „теургическа действителност“. Основната сила на неговия патос е било „вечното възкачване към Платоновите идеи и Питагоровите числа“. Тъкмо съчетаването на тези начала е правило Чурлянис един от „най-загадъчните художници“. Отправна точка на неговата живопис става „зримата реалност“, от която той се устремава и отива в отвъдното, зад онова, което се намира в „непознатия свят“. Това той го е осъществявал чрез „синтеза на живописиста с музиката“. Но според Вяч. Иванов едно изкуство не трябва да излиза от своите предели и да навлиза в чужда област. В крайна сметка художниците не бива да се стремят съзнателно към една такава метаморфоза, в която Вяч. Иванов открива несъмнен „психологически упадък“. Защото „двете сестри“ — живописиста и музиката — са толкова противоположни, че синтезът между тях е само „метафизически мислим“, но практически неосъществим. Ето защо Вяч. Иванов признава за „естествено несъстоятелен“ опита да се съчетаят едни толкова разнородни изкуства, тъй като са се нарушавали „свещените права“ на всяко едно от тях. От всяко изкуство се е заемало по нещо и нито едно от тях не се е представляло цялостно. И той вижда изхода във възприемането на един „интуитивен... символизъм“.

И все пак агресията на музиката върху поезията на символистите е била толкова голяма, че тя не признава суверенните права на поезията, нито се съобразява с нейните граници и закони. И в стремежа си да се спасят от разрушителните сили на декаданса символистите идват до обратния резултат — до вътрешното „демонтиране“ на поезията и до окончателното ѝ разтваряне в музиката. Опитът за синтез на различните изкуства е водил до един „психологически упадък“. Доколкото при този синтез са се нарушавали пропорциите на всяко изкуство, той не е можел да се признае за законен. Въпросният синтез е можел да се постигне само извън изкуството, в теургията, в „синкретическото действие“, в „грядущата мистерия“.

Следователно „смушаващата съблазън“ на декаданса не е можела да се избегне с музиката, нито посредством синтеза на изкуствата. Затова проблемът за декаданса става все по-драматичен за символистите. Владимир Хипиус ще заяви, че „символизмът е вече измяна на декадентството, съприкосновение с единия край на религията, с вярванията; символизмът е изход към живота и към обществено-ността“. Декадентството се разглежда от символистите вече като хипертрофия на

личността и като нещо „тъжно-естетично“. И те бягат от него и искат да се спасят в теургията и мистиката.

б. Втората ерес на символизма

Съществува едно традиционно убеждение, че символизмът е формалистическо изкуство и с него пряко се свързва теорията на чистото изкуство. За едно такова твърдение основание дават самите символисти, да кажем, Маларме, който изгражда своята творческа практика като защитник на идеята „l'art pour l'art“. Но преди него Бодлер в предговора си към съчиненията на Едгар По утвърждава, че не може да се приеме литературата, която служи като „средство за обучение“. В думата „обучение“ той открива претенциите на съвременния буржоа, който предявява към изкуството морални изисквания. На Бодлер му допада идеята на Едгар По за създаването на едно „чисто изкуство“. Теофил Готие е бил първият френски поет, който развива тази идея, но той не е неин изобретател. Преди него Едгар По в своите „Поетически принципи“ прокарва идеята, че истинското изкуство не е просто възплътяване на красотата, която се намира пред нас, а е „отчаяно усилие да се приближим до красотата“, което ще рече да овладеем ирационалния материал с рационални средства. Едгар По прави извода, че поезията е „ритмическо звучение на красотата“ и единствен неин върховен съдия е „вкусът“. Тя няма никакво отношение към дълга и истината освен случайно. Затова Едгар По ненавижда думата „обучение“, което предполага търсенето на истината и разкриване на дълга.

И така в „поетическите принципи“ на Едгар По заляга идеята, че изкуството с неговата специфична дейност съществува заради самото изкуство. То изпълнява своето предназначение с това, че е прекрасно. Френските символисти подеват тази идея и вярват в автономността на изкуството. За тях изкуството не е средство, а художникът, който се стреми към каквото и да е друго нещо освен към красотата, не е никакъв художник. Теофил Готие формулира: „Като правило всяка вещь, станала полезна, престава да е прекрасна.“ Маларме ще конкретизира тази мисъл: „Светът е създаден, за да се излее в една прекрасна книга.“ Виле Грифен от своя страна ще заяви: „Всичко е красиво и хубаво, което е красиво и хубаво.“

Руските символисти не възприемат идеята за чистото изкуство и това е една от причините те да се противопоставят на френския символизъм. След като декандансът се компрометира, защото отвърте разрушава изкуството, идва ред на „L'art pour l'art“. Появяват се символистите „теурзи“, които искат да дадат друга насока на новата школа. Те ще се опитат да заменят чистото изкуство с една „висша реалност“, която има напълно мистическо съдържание. Н. Бердяев в „Смисъл на творчеството“ ще отъждестви символизма с „мистическия реализъм“, който „преминава зад пределите на изкуството като диференцирана дейност на културата“. Според него „Окончателният мистически реализъм би бил преодоляването на трагедията на творчеството“. Бердяев идва дотам, че говори за един „свръхестетизъм“, който може да замени изкуството с окултизма, за спиритическите и другите философски учения като за по-нататъшните стадии на символизма. Но символизмът не е можел да бъде последният стадий на изкуството. След него следва „мистическия реализъм“, а после „теургията“.

От защитници на „чистото изкуство“ символистите изпадат в друга крайност, като го разтварят в по-висша реалност, каквато за тях са мистиката и теургията. За Андрей Бели европейската култура, която се е откъснала от „религиозното русло“, е изпуснала „теургическия елемент“ и при нея теургията се е изродила в „художественост“ и този „сурогат“ се е приемал за божи дар, а „художникът — за пророк“. За утеха хората започнали да се обръщат към чистото изкуство

Това ги е довело до краен песимизъм и безизходица. Андрей Бели ще открие изхода от кризата, която изживява символизмът, в две насоки: първо, като разшири вътрешните граници на самата школа, и, второ, като излезе вън от нейните предели. В статията си за Чехов той негодува, че дълго време символизмът е изразявал само „отвъдното“, а според него истинският символизъм съвпада с реализма. „И двата са за действителното. Действителното е най-дълбок и основен признак на живота. Сравнително неотдавна се е открил реализмът на символизма, или символизмът на реализма. Истинският, дълбокият художник вече може да се нарече или символист, или реалист, в предишния смисъл на думата.“

По мнението на Андрей Бели изкуството не може да бъде „чисто“, то трябва да участва в преустройството на живота и да помага за създаването на нови религиозни ритуали. Затова „Елементите на естетиката служат като средства, а не като цел на мистерията. Разглеждайки мистериите по този начин, ние не можем да не видим, че тя лежи извън пределите на изкуството.“ Естествено възраждането на мистериите в живота е било в състояние да спаси изкуството от пълно разпадане. Защото при нея творчеството на красотата се пренася зад пределите на изкуството. Този процес пряко води до преобразяването на живота до формата на естетическото творчество. Тогава „гражданите на държавата се обличат в санкцията на свободни художници. . .“

Изкуството се превръща в по-низше познание от теургията и взето само като естетическа ценност, то се представя като нещо непълноценно. Тук ние не можем да не отбележим положителните усилия на руските символисти, които искат да разширят границите на изкуството и в него да включат нови страни на действителността. Те дори се отказват от традиционната си борба срещу реализма и искат да влязат в съюз с него. Те добре разбират, че кризата и упадъкът, които преживява изкуството, не могат да се преодолеят с неговите собствени средства. Трябвало е да се излезе извън неговите предели и в изкуството да се вляят нови струи на живота. Руските символисти издигат лозунга за „жизнетворчество“, за един „нов реализъм“, за един „свръхестетизъм“, за да могат да се измъкнат от херметическата затвореност на своето изкуство. Тъкмо затова, както вече изтъкнахме, те рязко се разграничават от френските символисти, които в историята на естетическата мисъл вече са се утвърдили като защитници на чистото изкуство. Но излизайки извън границите на самото изкуство, те не насочват своя поглед към обективните процеси на действителността, а към теургията и мистериите. Те заменят художественото познание уж с една по-„висша“ мистическа реалност и идват до отрицанието на самото изкуство.

В своята критика на декаданса и чистото изкуство руските символисти излизат от „пророческите прозрения“ на Владимир Соловьев. В неговото религиозно учение откриваме всички елементи на символистическата естетика. Вл. Соловьев обявява религиозното съзнание за единствен източник на творчеството и на тази основа той изгражда своята гносеология и естетика.

Вл. Соловьев открива фронт на чистото изкуство, който по-късно се подема от руските символисти. Той не гледа на изкуството като на пасивно отражение на действителността, а вижда в него възможността то да въздейства на реалния живот, за да го подобри съгласно религиозните идеали и изисквания. И той ще обобщи, че без да съзнава „религиозния характер на своята задача, реалистическото художество се отказва от единствената твърда опора“ за нравствено устройство на света. Той дори открива бъдещето на поезията в „грубия реализъм и неговата „жестока обвивка“. Според него вече има художници, които излизат от „господстващия реализъм“ и идват до „религиозната истина“, от която черпят своя обществен идеал. И това „релистическо художество“ в момента, макар да е нямало своите представители, то е имало своите предтечи. Такъв предтеча е бил Достоевски.

Съвсем очевидно е, че руските символисти не приемат чистото изкуство, което за тях е безсъдържателно и безполезно. Същевременно те се противопоставят и на „утилитарното“ натуралистическо изкуство, робски копиращо действителността. Те искат да създадат едно „реалистическо художество“, което да се подчини на „религиозната истина“, без чиято помощ не може да преодолее своя упадък. В стремежа си да разширят границите на символизма, като включат в него нови страни на действителността, естетиката на руските символисти е крачка напред в сравнение с естетиката на френските символисти. Но заедно с това техните проповеди за активно вмешателство в живота, за участие в преустройството на действителността по каноните на светата църква, тяхното учение за изкуството като „реална сила“ придобива крайно реакционен характер.

Руските символисти живеят на „границата на две епохи“, те са съвременници на първата руска революция през 1905 г. и не са могли да останат безучастни към големите исторически събития, които стават в света. Трябвало е да се приспособят към живота и затова издигат лозунга за реалистично изкуство. Затова те все повече и повече идеологизират своето творчество и политизират неговото съдържание, като го противопоставят на младото пролетарско изкуство. В „Две тайни на руската поезия“ Мережковски подчертава голямото значение на политиката в творческата практика на Некрасов. Понеже Некрасов въвежда политиката в поезията, за някои това е представлявало непроситим грях, защото „политиката е антиестетична“. „Но именно сега — продължава Мережковски — пред нашите очи утвърждаването на изкуството като самозадоволяваща ценност, естетизмът става пошлост.“ Сега художникът е можел да каже на естета като Иван Карамазов на своя дявол: „Не, никога аз не съм бил такъв лакей.“ Според Мережковски „аполитиката в този момент е най-грозното от всички световно исторически явления“. Той осъжда т. нар. „господа олимпийци“, които за него са съмнителни и твърди, че „изкуството може да бъде олимпийско или титанично“.

Символистите слизат от своите „лазурни“ висоти, от своята кула от слонова кост, за да вземат активно участие в политическия живот на страната. За тях естетиката на „чистото изкуство“ е изживяна и започва период на „боготърсачество“. Те създават своето „Религиозно-философско общество“, което за тях е образец за бъдещото устройство на социалния живот. И в теокрацията, която „обединява хората“, те откриват възможност за спасяване на изкуството от кризата и упадъка.

Революционните събития, които стават в руската действителност, принуждават символистите да се съобразяват с реалността. Те започват да излизат в ролята на спасители на художествените ценности и не се задоволяват със самия факт на констатиране на упадъка и разложението. Понеже те не откриват достатъчни средства за самозащита в самото изкуство, търсят ги извън него и така логически идват и до отрицанието на самото изкуство.