**«Значение символизма в русской литературе»**

И.Машбиц-Веров

В настоящее время вопрос этот приобретает особый интерес. Остро развернувшиеся сейчас дискуссии о значении различных течений западного модернизма, о возможности развития в этой среде крупных художников непосредственно связаны и с определением ценности символизма как русской формации модернизма.

Решение поставленной проблемы имеет и практическое значение: помогает выяснению путей борьбы за художников, так или иначе оказавшихся в орбите модернистских влияний. И мы уже знаем некоторые работы на эту тему.

Так, В. Перцов в статье «Реализм и модернистские течения в русской литературе начала XX века» утверждает: «Целый ряд выдающихся фигур (имеются в виду Блок, Брюсов, Маяковский. — И. М.) выросли в крупнейших художников, отнюдь не порывая с этой (модернистской. — И. М.) средой». А это, очевидно, оказалось возможным потому, что символизм имел ряд положительных сторон, помогавших росту художников, открывавших им новые перспективы. «Обращение в содержании поэзии к темам города, индустриальным мотивам, а в области формы к тончайшей разработке субъективно-эмоциональной палитры, — пишет В. Перцов, — ...оказалось новым шагом в развитии русской поэзии».

Сама постановка вопроса, несомненно, своевременна. Полное отрицание какого-либо положительного значения символизма в русской литературе — позиция неоправданная. Между тем, такая точка зрения существует. Для выяснения поставленного вопроса уместно вспомнить его историю.

Д. Мережковский так определял то новое, что принес в русскую литературу символизм и что, по его мнению, открывало путь искусству будущего. «Утилитаризм и позитивизм движения 60-х годов» были «отрицанием красоты и поэзии». «Народнический реализм» позднейших годов считал своей «святыней гражданские мотивы в искусстве, вопросы общественной справедливости», но ставил эти вопросы неверно, обедненно, «позитивно». А вот «люди современного поколения, подобные Минскому,— перенесли их на более широкую арену». И в обновленном и обогащенном виде они представали, как «вопросы о бесконечном, о смерти, о Боге».

Будущее принадлежит «новому течению» потому, что оно несет, как пишет Мережковский, «мистическое содержание», открывающее новые и глубокие миры мыслей и чувств. А в органическом единстве с этим пришла и новая форма: «символы и расширение художественной чувствительности, импрессионизм».

Вяч. Иванов (в частности в своей программной статье «Заветы символизма») утверждает, как мы видели, то же самое. Итак, по существу сами символисты создали версию об особом своем значении в русской литературе. Версию о том, что они открыли новый, неимоверно обогащенный, в сравнении с прошлым, духовный мир человека; что введенные ими новые формы творчества — это способ небывалого «расширения художественной чувствительности», открытие новых путей для воплощения тончайших, недоступных ранее, чувств и т. п.

Понятно, почему символисты создали такую теорию. Они верили в великую «истину» открытых ими «иных миров» и считали свой собственный духовный мир вершиной человеческой культуры.

Но вот в последнее время и у нас возродилась или, во всяком случае, возрождается такая точка зрения. Вышеназванная статья В. Перцова в этом отношении симптоматична. По сути дела, это попытка утвердить за русским модернизмом (символизмом) положительную роль в становлении художников другой ориентации: реалистов, демократов, революционеров.

В самом деле, В. Перцов, например, утверждает: «Когда Маяковский в «Облаке в штанах» впервые по-настоящему смог написать «про свое», резко поставив в центре социальную тему, то именно от неба модернистов, которому он задорно предлагал: «Снимите шляпу», — отталкивался будущий поэт революции».

«Стихи А. Белого, — продолжает В. Перцов,— проторили для поэта революции какие-то тропки не только к своей оригинальной форме и структуре образа, но и к эстетическому освоению новых эмоций в плане: общество и мир, человек и вселенная».

Итак, здесь доказывается, говоря словами Перцова, что «революционная поэзия не могла стать на ноги» без «опосредствования» и «опоры» на модернизм, хотя одновременно происходило и «отталкивание». В частности же на примере Маяковского показано, как именно Белый-символист «проторил ему тропки».

Но каковы доказательства В. Перцова? Предлагая небу «Снимите шляпу!», Маяковский отталкивался «именно от неба модернистов» — утверждает Перцов. Обосновывается же это тем, что у Маяковского, в его обращении

Эй вы!

Небо!

Снимите шляпу!

слово «небо», как и у Белого слово «ананасом» (в стихотворении «В горах») выделено «в отдельную отроку», образуя «ритмический перебой»:

В небеса запустил

ананасом...

И такой «ритмический перебой», пишет Перцов, «превращающий» затем «ананас» в «диск пламезарного солнца», используется Маяковским, обращающимся уже к миру социальному.

Но ведь «ритмические перебои» с выделением в отдельную строку особо значимых слов, метафорически переносящихся затем в самые обширные области, — явление отнюдь не новое для русской поэзии. Почему же надо вести генеалогию строк Маяковского именно от стихотворения Белого? Это ничем не доказано.

Нельзя видеть здесь формально-генетические связи и потому еще, что стихотворение Белого целиком (как, впрочем, почти все его стихи) построено на словаре типично символистском: абстрактном, «высоком», с религиозно-мистическим подтекстом: «брачные венцы», «очистительный холод», «лазурь», «метельно-серебряные бури», «светопенный поток», т. е. на языке, чужом и ненавистном Маяковскому. «Парфюмерный Бальмонт, шелуха... кудреватое наследие»,— так характеризовал этот язык Маяковский. И он с самого начала своей литературной деятельности, наооорот, искал предельно реалистическое слово, «язык, на котором говорит масса».

Непонятно поэтому, чем же именно могли «для поэта революции», для его «оригинальной формы и структуры образа» «проторить какие-то тропки» стихи А. Белого.

Если же от формальных доводов Перцова перейти к доводам идейного характера, то прежде всего надо сказать, что «именно от неба модернистов» Маяковский, несомненно, не отталкивался. «Серафическое», провиденциальное и фантасмагорическое «небо» символистов было всегда ему абсолютно чуждо: «Темы, образы не моей жизни». В «Облаке» же поэт бросает вызов реальному небу, под которым удобно устроившиеся сытые уродовали жизнь людей. Этому «небу» Маяковский и предлагает «снять шляпу» перед человеком демократического и революционного мира.

Далее, Маяковский, с юных лет участвовавший в революционном движении, увлекавшийся Марксом и Лениным, не мог также найти у Белого и «эстетического освоения новых эмоций в плане: «общество и мир, человек и вселенная». Ибо Белый, как и все символисты, ставил такие проблемы в мистико-идеалистическом, теософском плане, как проблему борьбы феноменального мира с ноуменальным, Христа с Антихристом — что же мог здесь «осваивать» Маяковский?

Вместе с тем удивительно, что В. Перцов не видит у Маяковского связей с «эстетическим освоением» этих тем во всей нашей литературе, начиная с философских стихов Ломоносова и Державина, не говоря уже о разработке этих тем в прямом социально-этическом плане у Радищева, Достоевского, Толстого, в романе Чернышевского «Что делать?» (который Маяковский особенно ценил) вплоть до «человека с молоточком» Чехова и программного горьковского «Человека». А ведь именно здесь, а не в мистических фантасмагориях Белого, находил Маяковский подлинные примеры «эстетического освоения» темы «общество и мир, человек и вселенная».

«Оставаясь на почве эстетики модернизма и еще опираясь на те оковы, которые он разрывал, искал свой путь к реализму молодой Маяковский»,— такова основная мысль В. Перцова.

Однако (не говоря уже о том, что «оковы» — странная «опора») очевидно, что концепция эта построена на случайных внешних совпадениях. Можно, однако, поставить вопрос иначе. Да, эстетика символистов, их мировоззрение — насквозь идеалистичны, теургичны и пр. Но ведь творчество художников нередко бывает шире их теоретических взглядов. И подлинный художник всегда, в той или иной мере, воплощает «правду жизни».

Так и ставит вопрос В. Перцов. «У поэта подлинного, — пишет он,— правда чувства вытесняет декадентскую схему». И поэтому мы обязаны «в литературном движении видеть прежде всего художественные произведения, художественные образы и судить о них независимо от того или иного ярлыка». И Перцов приводит конкретный пример: сатирический образ Аблеухова-отца из «Петербурга» А. Белого.

По мнению В. Перцова, несмотря на все теургические теории Белого, несмотря даже на то, что непосредственно в художественном тексте Аполлон Аполлонович характеризуется как «точка, излучающая оккультную силу», в этом образе «нет ни грамма мистики». Это — «сатирический гротеск, его реалистическое содержание раскрывает характер царского сенатора последних лет империи». И даже «самый выбор фигуры говорит не об «иных мирах», а о данном мире, о конкретном бытии, о реальных силах, ставших тормозом на пути жизни».

Спору пет: в образе Аполлона Аполлоновича, в романе «Петербург» в целом есть, несомненно, черты, ситуации, образы, взятые из реальной действительности. Но ведь и самая необузданная фантастика не может не содержать элементов реального мира. Маркс давно заметил, что «сознание не может быть ничем иным, как осознанным бытием». Все дело, однако, в том, как сочетается реальное с вымыслом, в каких связях, в каком осмыслении и в какой функции даются реалистические элементы. И образ Аполлона Аполлоновича, как мы уже это показали, несмотря на некоторые реалистические черты, ни в какой мере не отражает исторически правдивый «характер царского сенатора». Он, по существу, изъят из истории. «Излучающиеся из него оккультные силы» — не случайность.. которую можно отбросить, а самая суть образа.

Кроме того, если исходить из верного положения самого Перцова и «видеть прежде всего художественное произведение, художественные образы», то очевидно, что нельзя оторвать Аполлона Аполлоновича от всей системы образов «Петербурга». И надо, стало быть, осмыслить его в единстве и связи с образом «многоножки» — демократии, с образом «печального и длинного» (воплощающего еще не понятого людьми Христа), с образом сына (победоносно прошедшего «разрушительные» испытания) и т. п. Но тогда — и именно из логики образов романа — окажется, что действительность хотя и «отразилась» в «Петербурге», но полностью деформирована, поставлена с ног на голову, точнее — на теософскую голову.

Мы остановились на трактовке В. Перцовым образа Аполлона Аполлоновича потому, что это имеет принципиальное значение. На этом примере Перцов стремится показать (подобно тому, как он это доказывал сопоставлением «Облака» со стихотворением Белого «В горах»), что можно, «оставаясь на почве эстетики модернизма и еще опираясь на его оковы», найти путь «к реализму».

В этом же аспекте осмысливает В. Перцов путь Блока. Блок тоже, как и Маяковский, как и Белый, «искал свой путь к реализму, оставаясь на почве модернизма», на «почве эстетики модернизма»; он тоже «вырос в крупнейшего художника, отнюдь не порывая с этой средой». А с этих позиций естественно сопоставление, как родственных, сатиры Белого с сатирой Блока: «С романом «Петербург», — пишет Перцов,— перекликаются «Пляски смерти». Но Блок, еще сохраняя здесь «краски символистической поэтики», символистическую «романтическую условность», прорывается, вместе с тем, к реализму уже гораздо сильнее, чем Белый: «Пляски смерти» органически сливаются с литературой критического реализма».

Не будем пока подробнее говорить о Блоке. Разрешим себе только одно замечание.

Блок, как и Маяковский, искал и нашел свой путь к реализму отнюдь не потому, что оставался на почве модернизма, и также не потому, что, действительно, долго теоретически защищал модернистскую эстетику. Из «среды модернизма» он, в сущности, рвался прочь с ранних лет, теоретические же свои символистско-теургичсские взгляды он отрицал собственным творчеством. Оставаясь в мире «сумеречных призраков», в котором жили Белый и символисты, невозможно было увидеть ни реальную Россию, ни ее людей. И, стало быть, невозможно было на этой основе «прорваться к реализму». «Почва» же, взрастившая Блока-художника, — почва совсем иная, противостоявшая символизму: это мощно наступавшая в те годы демократическая и революционная культура.

В силу сказанного незакономерно сопоставление сатиры Белого, по своей сущности метафизической и реакционной, и сатиры Блока, действительно подчас «грандиозной» по обличению бюрократически-чиновнического и собственнического мира столыпинской эпохи. Они, по существу, не «перекликаются», а противостоят друг другу.

Итак, созданная символистами версия об открытом ими богатейшем духовном мире человека — версия ложная. Духовный мир символистов всегда был искусствен и, при всей своей сложной фантасмагоричности, убог.

В. И. Ленин указывал, что «если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях». Революция фигурирует здесь у Владимира Ильича как важнейшая сторона исторического процесса.

Великие русские писатели и отразили существеннейшие явления народной жизни. А поскольку речь идет о художественной литературе, т. е. о «человековедении», — отразили, прежде всего, какие-то важные мысли, чувства, устремления людей.

Даже у постоянно третировавшихся символистами поэтов П. Я. (Якубовича) и Надсона, этих певцов «проклятого поколения», загубленного победоносцевокой реакцией, поэтов, действительно, формально слабых, — даже в их творчестве было, несомненно, неизмеримо больше, чем у символистов, существенных переживаний людей определенной эпохи.

А вот что касается «нового духовного мира», который открыли символисты, то это был или мир, говоря словами Луначарского, «потемок собственного духа» или мистический мир теургов — Мережковского. «Тонкости» их переживаний поэтому имели специфический характер: это тонкости души комнатных интеллигентов. Не случайно даже П. Н. Милюков говорил о них как об «интеллигенции текущей минуты, ищущей экзотических формул и гоняющихся за экзотическими чувствами... — один из печальных факторов «сумеречных призраков»... преходящий продукт интеллигентского каприза мысли».

Но если по идейному своему содержанию символизм отнюдь не является открытием нового и большого духовного мира, то это еще не значит, что в области разработки поэтического языка, различных литературных приемов, ритмики и пр. он тоже оказался бесплодным. Здесь есть у него известные достижения и заслуги.

Вообще говоря, никакой художественный «прием», — будет ли это касаться словаря, синтаксических конструкций, композиции и т. п., — никакой литературный прием не имеет имманентного и неизменного значения. Л. И. Тимофеев прекрасно показал это в отношении ритмики и эвфонии стиха: приемы звуковой и ритмической организации слова присущи всей мировой поэзии. А будет ли данная ритмика и эвфония выражать утверждение или отрицание, пафос или презрение, ненависть или любовь, — решается конкретной ролью приема в произведении, в его образной системе. Иначе говоря, значение любого приема зависит, прежде всего, от осмысления бытия, утверждаемого автором.

У символистов, в частности, общей идейно-художественной концепцией объясняется и приверженность к определенным литературным приемам и их конкретная роль. Подчеркнутая музыкальность языка была для них наиболее непосредственным и наиболее адекватным средством выражения иррациональной сущности их искусства. Сложная метафоричность речи была наиболее удобным средством перехода от реального мира в инобытие, средством утверждения «инобытия». Крайний импрессионизм естественно вырастал из неопределенности и «невыразимости», а в конечном счете из фантастической туманности их устремлений. Ту же функцию выполняли композиция (например, параллелизм контрастных образов как воплощение контраста реальности и мечты, земли и неба, Христа и Антихриста); недосказанность мысли (поэтика «намеков»), наконец — весь специфический характер языка (словаря) их поэзии. Остроумно охарактеризовал этот язык О. Мандельштам: «Они запечатали все слова, все образы, предназначив их для литургического употребления... Печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения». Исследователь языка символистов В. Гофман, в свою очередь, писал: «Символисты должны были резко противопоставить язык поэзии языку жизни. Их философско-эстетические предпосылки, их общественная позиция естественно подсказали своеобразное воскрешение «языка богов». Символистский, вариант «языка богов» потребовал особого истолкования средств общепринятой речи. Чтобы воздвигнуть над жизнью «сладостную легенду» в роли второй и высшей действительности, символисты должны были заставить язык реализовать особым способом таинственные намеки, иллюзорные связи, иррациональные образы».

Однако из того, что в конкретной системе символизма каждый формальный компонент играл определенную идейную роль, не следует, что те или иные их достижения в этой области нельзя было использовать в иной идейно-художественной системе.

Именно потому, что формальные компоненты символизма были тщательно разработаны для поэтической реализации основного их метода, их специфического осмысления мира, — именно поэтому принятие другими писателями этих компонентов таило в себе опасность внесения в произведения (вольно или невольно) вместе с типично символистской «формой» хотя бы некоторых элементов их идейности. В отношении А. Белого, в частности, Горький считал даже, что такое явление неизбежно. «Существо Белого, — писал он, — философствующее чувство. Ему нельзя подражать, не принимая его целиком со всеми его атрибутами».

Но, в сущности, то же «философское чувство» характерно для всего символизма. И в лирике это особенно отчетливо сказалось. Здесь с самого начала читатель вводился в специфический мир эмоций и идей, где, по словам В. Перцова, действительно, «легко совмещались в одном и том же образе космическое и бытовое», но где, вместе с тем, любое реальное явление связывалось с «иномирным». В этом и заключалась суть специфически символистского «способа лирического выражения» (и не только лирического), секрет «свободного перехода от эмоций одного плана к другому» (Перцов). И мы уже знаем, каков конкретно был этот символистский мир. Для Вяч. Иванова, например, это мир, где Приднепровье и Киев — «пламенники божии», вода «криницы» — Христовый напиток, русский народ — «богоносец» и всякая вообще «тварь — Единого (бога. —И. М.) разноглагольной хвалой хвалить ревнует». У 3. Гиппиус это мир, где примелькавшиеся физические процессы, как, например, возникновение электрической искры, — свидетельство «воскресения» через смерть. Для А. Белого — это мир, где, посрамляя разрушительный «панмонголизм», демократию и пр., «воссияет над Россией новая Калка».

Возможность прогрессивного использования формальных достижений символизма обусловливается одним решающим обстоятельством: неприятием их «лирического мира». Ибо именно их специфичестаий «способ лирического выражения» был непосредственно связан с религией и метафизикой. Лишь учитывая приведенные соображения, можно перейти к решению интересующего нас вопроса: как проявились формальные достижения символистов у позднейших поэтов, исходивших из разных, во многом иных идейно-художественных установок.

В основном мы наблюдаем три формы таких влияний.

Наиболее непосредственно они проявлялись как прямое подражание некоторым формальным компонентам символистов: их поэтическому словарю (библейскому, мифологическому и пр.), изысканной музыкальности стиха, широкому применению «абстрактного» эпитета. Так было, например, у пролетарских поэтов-космистов. А в результате, когда В. Кириллов, стремясь показать величие Ленина и «красного Кремля», прибегает к типично символистским языку и образности, получается (вопреки воле автора) религиозное переосмысление Октября. «Ленин, светлый провидец-пилот... числит заветные сроки... Кремль краснозвонный зовет... О Новая Мекка, о Ноев Ковчег будущих дней мирового потопа... Плыви, о плыви, златокрылый корабль-исполин, уж голубь несет долгожданную ветку спасения, и колокол древнего веча с твоих нерушимых вершил вещает народам, что близится день Воскресенья». Аналогичный отрицательный эффект создают типично символистские поэтические словосочетания, применяемые к явлениям иного, враждебного, по существу, символистам мира («лики домны», «крещение в купели чугуна», «железный Миссия-Спаситель») или использование бальмонтовской абстрактной поэтики и нежной мелодической музыкальности в гимне... железу:

В железе есть чистость.

Призывность, лучистость

Мимозово-нежных ресниц...

В железе есть нежность,

Игривая снежность,

В шлифованном — светит любовь...

и т. д. («Песня о железе» М. Герасимова)

Вторая линия формальных влияний символизма наиболее отчетливо проявилась у Б. Пастернака (особенно—раннего). Пастернак по своему мировоззрению находился, как и символисты, в орбите философского идеализма, хотя несколько иной формации. В основном это позиция субъективного идеализма, когда не только поэзия осмысливается как сугубо индивидуальный поток впечатлений («Определение поэзии»), но и само «мирозданье — лишь страсти разряды, человеческим сердцем накопленной».

Пастернак перенял у символистов те элементы их поэтики, которые наиболее соответствовали его индивидуальности: крайний импрессионизм (усиленный футуристическим принципом одновременного изображения явления в разных ракурсах); многоступенчатую метафоричность; затрудненный синтаксис (включая недосказанность мысли); музыкальность.

Но если для выражения субъективно-идеалистического мировосприятия названные приемы давали возможность по-новому и подчас тонко раскрывать трудно передаваемые душевные движения (или неожиданно и по-новому освещать некоторые явления, главным образом, пейзаж), то, с другой стороны, этот же свободный «поток впечатлений» нередко приводил к искусственности, произвольной ассоциативности, к тому, что Горький справедливо определил как хаос и дисгармонию. «Мне часто кажется, что слишком топка, почти неуловима в стихе вашем связь между впечатлением и образом, — писал Горький Пастернаку. — Воображать значит внести в хаос форму, образ. Иногда я горестно чувствую, что хаос мира ододевает силу вашего творчества и отражается в нем именно только как хаос, дисгармонично» («Литературное наследство», т. 70, стр. 308.) . И естественно, что такая поэтика (в единство с идейной позицией) преграждала поэту путь к объективному миру (прежде всего, к общественной жизни).

В дальнейшем, вырываясь — под влиянием советской действительности — из индивидуалистической замкнутости, Б. Пастернак ощутил ущербность символистской (и футуристической) поэтики. И вместе с переходом «сквозь прошлого перипетии и годы войн и нищеты» (ранее не замечавшиеся им) к познанию реальной России, той, что «не в красноречье чисел, а в том, что человек окреп», — Пастернак переходил к ясности классической речи:

Везде, повсюду, в Брянске, в Канске.

В степях, в копях, в домах, в умах -

Какой во всем простор гигантский!

Какая ширь! Какой размах!

( Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, стр. 405 (ст. «На ранних поездах»), стр. 573 («В разгаре хлебная уборка»).

Третье направление влияния символистской поэтики выразилось уже не в форме прямого принятия некоторых ее элементов и также не в форме дальнейшей ее разработки на почве относительно родствевных идейных позиций. С самого начала это было не столько «влиянием» в смысле непосредственного использования определенной поэтики, сколько борьбой с ней: отталкиванием, переосмыслением на основе реалистических и революционных позиций. Поэтому известные приемы, специально разрабатывавшиеся символистами, если и возникали у этих поэтов, то в единстве с другими (противоположными по существу) темами, с другим поэтическим языком и в противоположной символизму функции.

Примером может служить, прежде всего, ранний В. Маяковский. Он часто прибегал к излюбленной символистами сложной многоступенчатой метафоризации. Наиболее известный пример — «пожар любви» в «Облаке». Но если у символистов метафоризация служила средством отталкивания от реального мира в мечту, в «инобытие», то у Маяковского, наоборот, метафора — средство связи с современностью. Вот почему «цветочной Ницце» противостояли реальные, замученные сытыми люди «с лицом, как заспанная простыня», а «ангельской лиге» — земной человек. Вот почему и сложно метафоризированный «пожар любви» вырывается «стоглазым заревом», «криком в столетия», предвещающим революцию.

Другой пример. В «Про это» фигурирует «Человек, прикрепленный к мосту», образ по своей композиционно-поэтической структуре целиком условно-символический и во многом сходный с образом «печального и длинного» из «Петербурга» Белого.

В самом деле: у Белого композиция образа характеризуется тремя важнейшими чертами: он появляется в романе в самые сложные минуты душевных катаклизмов его героев; выражает собой «правду жизни»; наконец, воплощает спасительные начала, извечно, мол, живущие в человеке.

У Маяковского «человека на мосту» характеризуют те же черты: он является к лирическому герою в самые трагические моменты его душевных бурь; воплощает лучшие начала человека; указывает путь спасения «всей человечьей гущи».

Однако при всем этом композиционном сходстве два символических образа несут совершенно противоположные функции. У Белого это — мистические душевные катаклизмы: «правда» теургии и Христа; «извечность» христианских начал души человека. У Маяковского — духовная трагедия, по слову Луначарского, «труднейшего процесса выработки новой этики в муках содрогающегося сердца»; правда великой борьбы за освобождение обезлюбленной сытыми земли; спасительность коммунистического мира.

Так эти символические образы ведут в одном случае — к ареализму, в другом — к глубочайшему проникновению в психологию реального человека.

Еще более сложны формы переработки поэтики символистов и ее преодоления, с которыми встречаемся у Блока. В отличие от Маяковского, Блок непосредственно вырастал из символизма. И естественно, что процесс его духовного и поэтического роста был в этом отношении сложней. Однако о специфике пути Блока — речь впереди.

Исследователь творчества Ин. Анненского А. В. Федоров, касаясь вопроса о формальных влияниях символистов на последующую литературу, в частности влияния языка символистов, пишет, что «вопрос этот не допускает прямолинейного решения, которое ограничивалось бы положительной или отрицательной оценкой». Это верная мысль. И действительно, одни и те же приемы символистов не только играли разную — то положительную, то отрицательную -- роль у разных художников: они могли играть разную роль у одного и того же писателя.

Так было, например, у Б. Пастернака: сложная метафоричность и крайний импрессионизм открывали ему во многих случаях возможность оригинально и тонко освещать явления, но они же вели нередко к искусственности и произвольной ассоциативности, т. е. к антихудожественности. Сложная метафоричность у Маяковского (с самого начала использованная им в функции, противоположной символизму) тоже открывала ему известные возможности по-новому освещать явления, но, вместе с тем, самая сложность этой метафоризации, усиленно к тому же привлекаемая, создавала крайне трудный для понимания текст, и поэт очень рано стал бороться с этим, ища речи «точной и нагой».

Библейско-религиозный словарь символистов, используемый в той же патетической тональности, что у них, поэтами-космистами, играл здесь явно отрицательную роль. В известной мере с тем же патетически-возвышенным библейским словарем встречаемся иногда у раннего Маяковского и тоже в ущерб художественности. Но у Маяковского же встречаемся и с новым явлением: с ироническим переосмыслением этого словаря. Библейский словарь остается, но в иной тональности, и он звучит уже как издевка над «откровениями» символистов о «святых» иконах, Христе и т. п. Так, например, «вездесущность» и «всеведение» бога дается в заключительной главе «Облака» как всезнание по части вин и местопребывания красивейших «Евочек».

Таким образом, формальные влияния символизма на последующих писателей требуют дифференцированного рассмотрения и в отношении каждого художника в целом, и также на различных этапах развития того или иного поэта.

Но можно поставить вопрос еще в ином, более широком плане: какую же роль сыграл символизм в русской литературе, если иметь в виду ее общее прогрессивное развитие, независимо от тех или иных временных отклонений. Причем даже в самих этих отклонениях могут быть отдельные ценные элементы. Поясним свою мысль.

В. И. Ленин, определяя значение философского идеализма «в живом дереве живого, плодотворного... объективного человеческого познания», подчеркивая крайнюю односторонность идеализма, ведущую «к поповщине», указывал, вместе с тем, что это не «чепуха», а «один из оттенков бесконечно сложного познания (диалектического) человека».

Гете осмысливал свое творчество как гигантский конденсатор, усваивающий не только высшие достижения прошлой культуры, но и человеческую ограниченность и глупость. В конечном же счете весь использованный им огромный опыт, все его творчество — воплощение прорывающегося сквозь невежество и ограниченность великого и прогрессивного труда человеческого коллектива. «Что такое я сам? Что я сделал?— спрашивал Гете. — Я собрал и использовал все, что я слышал, подмечал. Мои труды вскормлены тысячами различных людей, невеждами и мудрецами, умными и глупыми... Мое дело — труд коллективного существа, и оно носит имя Гете».

Горький говорил о пути человеческой культуры как об огромном, всемирном процессе, где «мятежный Человек» несмотря на все падения, ошибки, страдания, несмотря на «рожденные слабостью» отчаяние, религию, страх смерти и пр., — победно «шествует сквозь жуткий мрак загадок бытия — вперед!— и — выше! все — вперед! и — выше!..».

И вот если в этом широком плане прогресса культуры человечества попытаться осмыслить значение символизма в развитии «живого дерева» русской литературы, то очевидно, что речь уж пойдет не об индивидуальных влияниях, а о наиболее общих, суммарных чертах, определяющих то ценное, что принесено этим течением. В чем же мы находим это ценное?

В любой литературе происходит никогда не прекращающийся процесс глубокой молекулярной работы: над увеличением словаря, поэтическим обновлением старой лексики, обогащением приемов, расширением сферы изображаемого. И в этом смысле перспективы любой национальной литературы, как и мирового искусства в целом, безграничны, как безгранично «живое дерево плодотворного, объективного познания». В этой работе принимают участие все писатели, в том числе «второстепенные». Брюсов отмечал, например, что даже «стихотворные рукоделия» молодых поэтов, усиленно занимавшихся формальными исканиями, «до известной степени, хотя и крохотными шажками, все же движут вперед технику нашего стиха. Придет новый «грядущий поэт», возьмет... эти завоевания и вдруг придаст им смысл, вдохнет огненную душу в те мертвые формы, над выработкой которых терпеливо трудится молодое поколение».

Но символисты, несомненно, не были «второстепенными», по крайней мере, для своего времени. Среди них были люди не только большого таланта, высокой образованности, но и редкого трудолюбия. И нельзя сводить на нет огромную работу, которую они проделали непосредственно в области искусства поэтического слова.

В первую очередь символисты сыграли большую роль уже тем, что обратили особое внимание на «форму», на технику стиха, на своеобразие художественного языка вообще. «Лелеять слово, оживлять слова забытые, но выразительные, создавать новые для новых понятий, заботиться о гармоничном сочетании слов, вообще работать над развитием словаря и синтаксиса, — писал В. Брюсов, — было одной из главнейших задач школы».

Роль символистов в этой области была тем значительней, что они выступили тогда, когда поэтическое слово у таких поэтов, как популярные в свое время Надсон П. Я., Апухтин, было в пренебрежении.

Правда, небрежное отношение к языку не было общим для тогдашней литературы, и Брюсов напрасно писал о «безразличном отношении к словам, типичном для реалистов». Величайшее внимание к выразительности, гармоничности слова было не только давней традицией русской реалистической литературы, но блистательно продолжалось и в рассматриваемое время (Чехов, Горький, Бунин). Но, при всем этом, положительная роль символистов в развитии художественной речи несомненна.

В известной мере символисты расширили словарь русской поэзии, хотя их новаторство в этой области не было столь значительно, как об этом говорили сами символисты и их сторонники. Язык их был весьма специфичен по своей абстрактнофункции, как основа метода творчества символистов, не нашел сценциями, был вообще оторван от языка масс. Но позднейшие поэты смогли использовать и использовали его в иной интонации и, стало быть, в иной функции.

Несомненны также заслуги символистов в разработке разнообразной строфики, метров, ритмики, в частности — свободного стиха. И, наконец, особо надо сказать, о роли в дальнейшем развитии нашей поэзии такого приема, как «символ». Разумеется, «символ» в специфически-метафизической его функции, как основа метода творчества символистов, не нашел у нас применения.

Но он мог сыграть и сыграл известную роль, так или иначе использованный как прием реалистический. Об этом, в частности, писал В. Брюсов. «Идея символа сделалась постоянным достоянием литературы,— писал он,— и никто из поэтов не может более не считаться с ним и не пользоваться (сознательно) им». Но при этом Брюсов объясняет, что он понимает «символ» как «по природе строго реалистический образ»; это для него прежде всего — «символ-намек», дающий возможность «выразить идеи, которые не могут быть адекватно выражены никаким логическим сочетанием понятий».

Однако, если так осмысливать символ, то это, собственно, не достижение одних символистов. Поэтическое слово всегда выражало то, что «иным способом сказать нельзя» (Маяковский), и оно всегда также, по Гоголю, было одновременно «точным и бесконечным». Иначе говоря, подлинно поэтическое слово всегда было в этом смысле «символическим», вводило читателя в сложно-ассоциативный мир, всегда выражало больше своей прямой семантики, «намекая» на многое и разное, «неизреченное».

Верно однако то, что символисты в своей поэтике широко разрабатывали многозначность, ассоциативность поэтического слова. Непосредственно по своей эстетической функции ту же роль выполняла и их сложная метафоричность. И вот почему эта сторона работы символистов естественно развивалась далее нашими поэтами.

Взятый в большом историческом аспекте и в его наиболее общем, суммарном значении, русский символизм сыграл известную положительную роль. Именно в этом аспекте и оценивал его Горький, указывая молодым поэтам, что «в наши дни — нельзя писать стихи, не опираясь на тот язык, который выработан Брюсовым, Блоком и др. поэтами 90—900 гг.». О том же говорит и А. Твардовский, отмечая «бесспорные заслуги символистов: они расширили ритмические возможности стиха, много сделали по части его музыкального оснащения, обновления рифмы и т. п.».

М. Горький и А. Твардовский справедливо говорят о формальных достижениях русского символизма. Но они нигде не говорят о «богатстве духовного мира» символизма. Ибо мир этот, говоря словами Горького об А. Белом, «непрерывный вихрь непонятного и непонятого» и, вместе с тем, — «стремление убедить других, что это именно они живут в потоке непознаваемого, непонятного, в окружении каких-то таинственных, неуловимых сил и под надзором Дьявола».

В оценке роли русского символизма недопустимы ни нигилизм, ни апологетика. Начинается же апологетика там, где в той или иной форме объявляется плодотворной идейно-художественная концепция символистов, как открывшая «новейшие возможности лирического освоения действительности», создавшая «благодатную почву для развития творческих биографий подлинных художников».

Между тем, символизм как целостное идейно-художественное явление — по своей философии, эстетике, характеру освоения мира — был в сущности противопоказан искусству. И в этом отношении русский символизм разделяет судьбу современного западного модернизма.