



Освещенные Символизм и негативность

Артемий Магун

*Профессор политической теории демократии,
Европейский университет в Санкт-Петербурге,
факультет социологии и философии
ул. Гагаринская, д. 6/1А, г. Санкт-Петербург, Россия 191187
E-mail: amagun@eu.spb.ru*

Освещенные мраком. Символизм и негативность

Аннотация

Статья посвящена проблеме негативности в искусстве символизма, который я понимаю здесь как протомодернизм.

Негативность связывает содержательную мрачность модернистского произведения и катастрофы, происходящие на уровне его формы. В этом смысле есть разница между шоковой эстетикой массовой культуры, абстракцией авангарда и идеологической фигуративной конструкцией негативности, которую дает символистское произведение.

Статья предлагает своеобразную апологию символизма, прежде всего в пластических искусствах, и демонстрирует его непрекращающееся влияние.

Ключевые слова

Символизм, негативность, Ларс фон Триер, Яцек Мальчевский, эстетика

Введение

Эта статья продолжает начатые мной ранее размышления о природе мрачного, меланхолического тона в культуре, и особенно в культуре нашего времени. Я пишу ее не как искусствовед (которым не являюсь), а как философ, пытающийся понять странное и экзистенциально тревожное, хотя в то же время и завораживающее явление меланхолии. Мрачный тон объединяет сегодня как произведения «высокого» искусства, так и массовую культуру, по крайней мере в некоторых ее проявлениях (например, детективы и голливудскую фантастику). Разумеется, садо-мазохистская поэтика страдания была всегда присуща искусству, как и религии. Тем не менее есть определенная специфика в современном мрачном искусстве – это сострадание без катарсиса (иногда с ложным искусственным катарсисом вроде голливудского хеппи-энда), смерть без искупления (иногда с ложным искуплением, не окупающим страдание, как у Триера в «Рассекая волны»), ужас без доместикации. Более того, мы можем наблюдать эти процессы в *динамике*. Американский кинематограф увлекся бескомпромиссным изображением насилия начиная с конца 1960-х. Детективная проза пережила очередной разворот к жесткости и натурализму в последние два десятилетия. Трагикомический мир латиноамериканской прозы 60-х (Кортасара, Маркеса) сменился мрачными героями 90-х – у Кутзее, Зебальда, Уэльбека. Меланхоликом в 2000-е стал даже Джеймс Бонд. Все это начинается в триумфалистское время 1990-х и начала 2000-х, которое только позднее, уже на наших глазах начинает разворачиваться в кошмар («как и было предсказано»).

Обозначенный сдвиг был особенно хорошо замечен советскому читателю и зрителю, привыкшему к неоклассицистской поэтике т.н. соцреализма, ставшей определяющей и для многих независимых, экспериментальных произведений. Мрачные советские авторы, такие как Петрушевская и Сорокин, поражали именно в силу контраста с преобладающей системой коллективистского катарсиса и юмора, принятой при изображении страдания и ужаса. Поворот 90-х к так называемой натуралистической «чернухе» сблизил российское искусство с международным, хотя на Западе натурализм вошел в моду несколько позднее.

Идет ли однако речь о критическом реализме, который играл бы прогрессивную роль, бичуя язвы капитализма? Отчасти это верно, но и в массовом, и в фестивальном кино все же чаще критически изображается не угнетение бедных, а экзистенциальный кризис одинокого и депрессивного буржуа. Искусство, получается, ухватило моральный кризис капитализма задолго до того, как для него наступили реальные предпосылки, подтвердив тем самым не социалистическую, а консервативную критику Запада как отчужденного, бездуховного, разобщенного, потерявшего свои истоки, и не предложив никакой альтернативы.

Негативность в искусстве присуща не только современной эпохе. Она характерна для искусства вообще (как самопреодоления религии), особенно в его возвышенных и трагических формах. Тем не менее мы знаем периоды классицизма и академизма, где искусство ориентировалось на канон правил и на «реалистический» мимесис, так что негативность была подчинена идеализации. Одним из таких периодов был СССР 1930-1980-х годов, из которого происходит контраст и интенсивность эстетики негативности в современной России. Модернизм же, возникший на рубеже веков в Европе, напротив, с самого начала представлял собой бунт против канонов, нарочитое нарушение и формы, и миметического сходства, выражение шока, ужаса и печали. Эту негативность хорошо видели, с противоположных оценочных позиций, такие авторы как Теодор Адорно (в западной Германии) и Михаил Лифшиц (в СССР). Адорно рассматривал модернистское отрицание как объектное выражение отчужденного субъекта, остаток нетождественного опыта (Адорно 2001), а Лифшиц считал его нигилистическим «интегрированным бунтом» (Лифшиц 2009: 40-57). Обе позиции можно примирить, если рассматривать отрицание в новом искусстве не как нигилистическое разрушение и сентиментальный шок, а как соотнесение реальности с ее идеалом, при котором, в «несвободном» обществе, термины порой меняются местами. Идеал то и дело предстает в демонической форме, а воплощение ангельской светоносности заставляет страдать утомленную плоть. Тем не менее именно из негативности здесь рождается эффект красоты (а вовсе не возвышенности, как в мейнстриме авангарда). Такое искусство, существующее на грани классицизма и нигилизма, исторически называли «символизмом», оно и станет предметом моего дальнейшего рассмотрения.

«Негативность» — понятие, введенное Гегелем и подхваченное впоследствии философами XX века, в частности, Франкфуртской школой. Оно, уверен, знакомо читателю, но стоит подчеркнуть, что в нем заложена целая философия, а именно, мысль о тотальности и реальности негативного усилия, которое, казалось бы, является тривиальным логическим оператором. Тот факт, что субъект отрица-

ет непосредственные данные опыта, выделяет, определяет из них предмет, объясняется присутствием в нем странной внеприродной силы, которая не ограничивается отграничением предметов друг от друга, а стремится дальше — в пределе к разрушению, смертоубийству и злу, от которого впоследствии отходит лишь благодаря рефлексивному жесту «отрицания отрицания». Другими словами, в «негативности» неразрывно переплетены логическое и этическое отрицание.

Как пишет Гегель уже в рукописях 1805-1806 гг., субъект («дух») «дополняет» бытие-в-себе «бытием для себя, негативностью <...> и его первая самость есть для него предмет: образ, бытие, как мое бытие, как снятое» (Гегель 1987: 233). Собственное бытие отрицается, становится образом и в этом качестве попадает в негативное внутреннее пространство человека: «образ хранится в его сокровищнице, в его ночи. <...> Человек есть эта ночь, это пустое ничто <...>. В фантазмагорических представлениях – кругом ночь; то появляется вдруг окровавленная голова, то какая-то белая фигура, которые так же внезапно исчезают. Эта ночь видна, если заглянуть человеку в глаза – в глубь ночи, которая становится страшной, навстречу тебе нависает мировая ночь» (Гегель 1987: 233).

В этом фрагменте одновременно присутствует и логика, и этическая эмоция ужаса, и эстетическая теория образа, которая следует модному тогда романтизму, в частности Новалису, но для нас предвосхищает и неоромантическую, *символистскую* эстетику. Ночь – образ как символ. Мы увидим это ниже, когда обратимся к гегелевской теории символа.

Не случайно (ср. Denisoff 2007), что очередная волна эстетизма в европейской культуре, третья после Ренессанса и романтизма, была обозначена как «упадок», «декаданс», и сама приняла это имя. Бурное проявление творческой фантазии, вызванное электрической энергетикой нового образа жизни, ослаблением официального контроля над ранее «греховными», «неприличными» или непрактичными практиками, экономикой потребления и рекламы, вошло в острое противоречие с рациональным духом технического прогресса. Все это нашло свое отражение в «отрицательном» самоосознании раннего протомодернизма как «декаданса». И «импрессионизм», и «символизм», и тем более декаданс, были сначала ругательными именами в устах критиков – удивительно и симптоматично, что все они были иронически приняты самими художниками.

«Символизм» был некогда предложен в качестве более положительного термина, чем «декаданс», хотя оба слова применялись зачастую к одним и тем же художникам и писателям. Тем не менее, как будет показано далее, меланхолический и демонический тон, присущий декадантам, отнюдь не был преодолен в символизме, осо-

бенно в живописи, где он был буквально воплощен в затемненном и контрастном колорите. Сам символ осмыслялся прежде всего негативно. Малларме проводит гегельянскую теорию отрицательного значения, а в России крайне влиятельную негативную теорию символа выдвигает Николай Минский. Совмещая неокантианство с неоплатонизмом, Минский выдвигает понятие «меона» (не-сущего) как трансцендентной формы, к которой можно подняться только через отрицание. «Вся жизнь в целом, весь мир окружен таинственной атмосферой меонов» (Минский 1897: 216). Поэтому «искусство само по себе ни к каким меонам не ведет, но создает символы разных ступеней развития» и поэтому оно «должно привести к собственному отрицанию» (Там же). Впрочем, это отрицание только относительное, существующее для нас – внутри себя идеи-меоны вполне положительны. В этом и заключается отличие символистского самопонимания от декаданса; было ли оно отличием на практике, остается вопросом.

Безусловно, возникновение авангарда в начале XX века означало в том числе разрыв с «декадентскими» мотивами символизма — с их пессимизмом, ауратичностью и сюжетностью. Этот разрыв был нерешительным: и Малевич, и Хлебников, и Кандинский, и Клее, и Хармс, и Мондриан отдавали свою дань мистике, не особенно отличаясь этим от символистов, работающих на рубеже веков (Fasos 2015).

Символисты тесно связаны с искусством модернизма: они первыми сделали шаг к антинатурализму, частичной абстракции, фантастике и экспрессии. В рамках этой работы я склонен разделять понятия «модернизм» и «авангард», в противовес позиции Гринберга и в согласии с позицией П. Бюргера и Й. Шульте-Лассе.¹ Символизм — это уже фактически модернизм, но еще не авангард.

Интересна связь современной эпохи с концом XIX века. Как мы ниже увидим, ряд культурных феноменов современности, например кинематограф Ларса фон Триера и популярные массовые жанры «фэнтези» напрямую отсылают к этой эпохе. Биргит Боймерс

¹ Эти термины исторически определялись очень по-разному. В США, начиная с известной статьи Гринберга «Авангард и китч», они скорее отождествлялись. Напротив, в немецком искусствоведении, в частности у Петера Бюргера в «Кризисе авангарда» (Бюргер 2014) и особенно в предисловии к его книге, написанном Йохеном Шульте-Лассе (Schulte-Lasse 1984, VII–XLVIII), два термина разводятся, т. е. под авангардом понимается – справедливо – искусство социального протеста, к которому большая часть формально экспериментального модернистского искусства не имеют никакого отношения. Я здесь предлагаю различать модернизм и авангард, как тенденцию вбирания мира в произведение (модернизм) и обратную тенденцию отказа от автономии, перехода искусства в жизнь, например в современном искусстве (авангард).

(Beumers 2013) проводит параллель между Россией *fin de siècle* и посткоммунистической Россией в 1990-е: по ее мнению, и там, и тут налицо нигилизм и потеря ориентиров, ведущие к декадансу в культуре. Однако близкое рассмотрение этих эпох и культур скорее обнаруживает свойственные им различия.

Во-первых, сегодня можно с уверенностью утверждать, что конец XIX-начало XX века имели исключительное значение для европейского искусства, создали совершенно новое его понимание, новые школы, стили и жанры, многочисленные шедевры, предопределившие развитие культуры прошлого столетия. Важно, что хронология как «конца века», так и модернизма была нелинейной. В 1910 и 1920-е гг. происходит сдвиг, или даже скачок от декаданса и символизма к более смелому, революционно настроенному «авангарду», в том числе кубизму и футуризму. Параллельно развивается немецкий экспрессионизм, плавно продолжающий эстетическую программу символизма и умонстроение декаданса (добавляя элемент шока). Мы также имеем развитие французского сюрреализма – стиля гораздо более гедонистического и оптимистического по духу, но крепко связанного с символизмом своей фантастической и неоклассической эстетикой. В то же время в России в 1920-е гг. параллельно с революционным конструктивизмом и супрематизмом расцветает высокий модернизм, скажем, Мандельштама и Платонова, также в основных своих чертах (фигуративность, идеологичность, виртуозность) наследующий символизму.

Во-вторых, для модернизма конца XIX века характерен эстетизм – религия искусства, преисполненная эсхатологических настроений и вдохновленная этими настроениями на разрушение формы произведения. Установка на разрушение служит не только для передачи меланхолической тональности, но и для создания трансового эффекта, переносящего зрителя/читателя в другую реальность. Граница XIX и XX вв. действительно стала рубежом, точкой разветвления культурных парадигм. Доминирующий жанр этого периода – *символизм*, жанр, сочетающий формальное экспериментирование с фигуративным натурализмом, или даже с классицизмом. Символизм рассматривался современниками, прежде всего в Британии, как протестное движение, поскольку предполагал свободу фантазии и искажение «реалистических» пропорций (Gibson 1995: 8). Тем не менее по своей интенции он был *противоположен* импрессионизму, который изначально делал ставку на внеидеологический эстетизм: подрыв фигуративности или игра с формами выражения были здесь призваны обострить чувственность или породить у зрителя рефлексию привычных форм. Современные теории модернизма, например, теория, предложенная Рансьером, исходят именно из этой сенсуалистской модели искусства (Рансьер 2007).

Но символизм – это вполне модернистское направление, имеющее иную траекторию. Тут нарушения формы осмысляется как столкновение с предметом в его ускользании или недоступной интенсивности, с предметом как воплощением Идеи в «мудро упорядоченном беспорядке» (Moréas 1886: 1). Символизм, отрицая канон, осознает неполноту любого отрицания и откровенно предъявляет зрителю как само встряхивание *событием* (рассказываемой *историей*, например убийства или грехопадения), так и потрясенную этим событием фигуру (например, кричащего героя Мунка). Характерен в этом смысле роман Андрея Белого «Петербург», построенный на ожидании взрыва бомбы и как бы взрывающий привычный литературный мир, но так, что в почти-взорванной форме, как в городе, можно жить как в своеобразном лабиринте. В этом смысле Белый представляется более честным автором, чем аналогичный ему в формальном смысле Джойс, в романе которого (в отличие от Одиссеи) ничего катастрофического не происходит, и реализуемая катастрофа языка может быть не замечена за импрессионистской идеологией потока сознания «как он есть».

Когда Беньямин, в известной своей апокалиптической оде авангарду, бичует ауру как изображение, которое «остается отдаленным, как бы близко оно ни находилось» (Беньямин 1996; 26), то он противопоставляет течение *авангарда* XX века, вышедшее из импрессионизма (прежде всего кубизм, футуризм и конструктивизм), символизму, настроенному более предметно и идейно, но и более пассивно. В то же время и философия истории позднего Беньямина («выхватить человечество в последнюю минуту из-под всегда на него надвигающейся катастрофы» [Беньямин 2015; 14]), и его анализ стиля ар-нуво в «Пассажах», тяготеют, наоборот, к ауратическому, символистскому ощущению времени.

В политическом смысле символизм (так же, как за сто лет до него романтизм) был глубоко амбивалентным явлением. Во Франции он рассматривался скорее как консервативный, архаизирующий и академичный стиль. А вот в Великобритании, наоборот, на фоне новой рациональной и прагматичной культуры, символизм представлялся радикальным и оппозиционным. Что касается России начала прошлого века, то здесь большинство авторов-символистов симпатизировало революции и занимало левые, анархистские или (реже) социалистические позиции (нередко соседствующие с религиозностью).

Русский символизм находился в прямом отношении к революции, в частности к революции 1917 года. Символистские писатели и художники – ранний Горький (характерный псевдоним!), Блок, Брюсов, Белый, наследующие им Пильняк и ранний Платонов, даже Богданов «Красной звезды»; в живописи Петров-Водкин, ранний Фило-

нов, Шагал – восприняли революцию с энтузиазмом и кинулись воспевать ее стихийную и мистическую событийную энергию: бури, вьюги, светских богов и богинь, неоренессансных героев-гигантов и т.п. В то же время, и большевики (и сама история) поначалу сделали ставку на более рациональное и футуристическое искусство, которое правильнее относить к *авангарду* (Гастев, Маяковский, Татлин, Малевич и др.), а не к модернизму и тем более не к символизму. Символистское восприятие события тяготеет к апокалипсису, не случайно Белый в «Петербурге» встраивает анархистский террористический акт именно в апокалиптический, а не оптимистический революционный нарратив: упоение революционной стихией, но «у бездны мрачной на краю». Можно критически относиться к такому романтическому и архаизирующему восприятию революции, этого прогрессивного и секуляризирующего явления. Позднейшее заимствование символистских мотивов социалистическим реализмом и советской агиографией также не способствовало славе символизма. И все-таки аутентичный символизм — это не патока ностальгии, а диссонансный аккорд события. Символизм сыграл свою роль в том, что продвинутая российско-советская культура мыслила себя с оглядкой на революционную героическую *негативность*: здесь можно упомянуть меланхолический настрой фильма «Чапаев», романов «Белая гвардия», «Мастер и Маргарита», «Доктор Живаго» (белогвардейские по духу, но написанные и прочитанные в СССР), философию Бахтина, Ильенкова и Поршнева.

Ниже я даю краткую философскую характеристику символизма и подробно сравниваю два значительных символистских произведения, принадлежащих *fin de siècle* XIX и XX вв. соответственно, а точнее границам между XIX и XX и XX и XXI веками.

Переоценка символизма

Следуя эстетической теории Бадью (Бадью 2014), я принимаю эстетические направления и их самоименования всерьез. Бадью называет такие направления и группы (а не отдельных художников) «художественными конфигурациями» и считает их основными единицами искусства. Это событийные констелляции, связанные серийно, но не объединенные никакой абстрактной категорией. В символизме для этого свойства художественных конфигураций было как раз выработано понятие символа как символа неизвестно чего: он хорошо подходит к некатегориальному единству символистского движения, особенно единству между живописью и литературой. Их объединяет название «символ», и это немаловажно.

Символизм был раскритикован поколением 1920-х²: теперь он считается чем-то на грани кича и эзотерического мистицизма (и то и другое отчасти верно, но применимо почти к любому периоду развития искусства). Если в литературе Малларме и Рембо продолжают оставаться классиками (независимо от их символизма), то в живописи Моро, Кнопф и Беклин «уезжают» куда-то на второй план — в промежуток между импрессионизмом и авангардом (иногда их записывают в «постимпрессионизм»), а Гоген и ранний Пикассо мыслятся как якобы гении вне направлений. В России литературные символисты Блок и Брюсов, как ни странно, были в центре канона советского времени (возможно, из-за их эстетической близости соцреализму),³ но с тех пор благополучно «проиграли» сцену авангардистам (футуристам с обэриутами, стихийному сюрреалисту Платонову) и неоклассикам-акмеистам. Художники же не всегда верно идентифицируются в расхожем отношении к искусству: если Врубеля и Серова мы к символизму относим, то в отношении Петрова-Водкина и Шагала мы об этом не думаем, хотя их стилистическая филиация однозначна.

Это вытеснение является незаслуженным. Именно символизмом может рассматриваться в качестве фундамента последующего авангарда и фундамента будущей массовой культуры. При высокой интеллектуальности и содержательности сохранялась внешняя привлекательность произведений для массовой аудитории, и даже сохранялась возможность для внятного политического высказывания — чего не скажешь про абстракционизм и кубизм.

Как уже было сказано выше, символизм вырос из атмосферы эзотеризма и мистики, захватившей интеллигенцию на рубеже XIX–XX вв. Это послужило его дискредитации как в левой среде авангардизма XX века, заменившей магию политической практикой, так и в либеральной среде формального, а затем и «актуального» искусства. Сегодня экзальтированная духовность, использующая искусство для создания альтернативных христианству религий, также вызывает у нас сопротивление. Однако религиозное чувство часто порождало яркие образы, которые остаются и тогда, когда вера и благочестие отступают. В символизме собственно культ переплетается с ощущением «гибели богов» и падения ангелов: последнее отрезвляет и вводит нас в мир одухотворенных, но земных (и оттого несколько грустных) персонажей. От мистики символизма, как не-

² В России он был раскритикован акмеистами и футуристами, в Италии тоже футуристами, во Франции кубистами и т.д.

³ Ср. на эту тему: Борис Гаспаров. Выступление в Смольном институте свободных искусств и наук (апрель 2006 года) и ряд других выступлений в Санкт-Петербурге и Москве в 2006–2007 годах. (К сожалению, результат работы Б. М. Гаспарова над социалистическим реализмом пока не опубликован.)

давно указал в связи с Вагнером Ален Бадью, мы должны сохранить момент *церемониала* (Badiou 2010: 147).⁴ Искусство не вернет нам веры в Бога, но оно призвано обучать нас верности жизненной процедуре, символическим ритуалам конституции коллективности, которые сохраняют значимость несмотря на отсутствие трансцендентного референта.

Мистика конца XIX века во многом и была осознанием кризиса символической формы в отсутствие общепризнанных сакральных реалий: распад этой формы означал бы распад социальной связи, но и в нашей постсекулярной современности поддержание ее в неизменном виде невозможно. Следовательно искусство должно переизобретать культ заново, как полагали символисты и многие современные художники (можно вспомнить о ритуальных перформансах Йозефа Бойса, Нам Джун Пайка, Марины Абрамович, венских акционистов, а еще ближе к нашему времени — Кристофа Шлингензифа).⁵

Название «символизм» было не очень удачным. Оно прижилось не сразу. «Символизм», как и многие похожие названия эстетических движений, например «импрессионизм», впервые получил свое имя благодаря *критикам*: Эмиль Золя употребил это слово скорее в ироническом смысле по поводу картин Гюстава Моро, в 1876 году (Mathieu 1990: 9). Манифест символизма Жана Мореаса, касающийся в основном поэзии, последовал только через десять лет. В нем молодой поэт предлагает термин «символизм» взамен преобладавшего до этого еще менее дружественного понятия «декаданс». Начиная с 1890-х годов, «символизм» становится общепринятым термином для художественного направления, хотя последнее в то же время нередко называют и «идеализмом» и «идеизмом»: символизм противопоставлял расплывчатой манере импрессионистов и грязноватой палитре реалистов чистые контуры и насыщенные цвета, отсылающие к ренессансу и классицизму. Певец символизма поэт и критик Габриэль-Альбер Орье выделяет пять признаков символистской живописи: иде(ал)изм, собственно символизм (выражение идей в формах), синтетизм (соединение множественных средств и форм), субъ-

⁴ Вот что пишет Бадью: «Я считаю, что предмет «Парцифалья» это вопрос, насколько возможна современная церемония. Это вопрос о церемонии, вопрос, внутренне принадлежащий опере «Парцифаль». Это не то же самое, что вопрос о религии. Почему? Потому что церемонию можно определить как способ самопредставления коллектива или сообщества, а трансценденция не является для нее существенной. Можно даже сказать, что вопрос «Парцифалья» это возможность церемонии без трансценденции» (Badiou 2010: 147).

⁵ Ср. также современные ритуальные перформансы Джenezиса Пи-Орриджа, Боба Флэнагана, Рона Атея и художницы ORLAN, описанные в эссе Дон Перлмуттер (Pearlmutter 2000), The «Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder».

ективизм и декоративность (Aurier 1891, Маньковская 2012). Если Орье делает акцент на идеях, то Морис Дени – на субъективном опыте и эмоциях (Denis 1920), при этом оба указывают на необходимую «деформацию» объекта.

Многие из символистов (Сар Пеладан и его круг) обращаются к эзотерическим герметическим учениям. Основные образцы символизма вырабатываются во Франции, но потом и теории, и художественная стилистика распространяются по Европе и Америке. Особенно модным и массовым стал символизм во франкоязычной Бельгии. Целую плеяду завораживающих символистских художников породила Польша. Станислав Пшибышевский, глава движения «Молодая Польша», развивал мистические идеи, близкие к Пеладану (он не только провозглашал себя по ту сторону добра и зла, но и культивировал «сатанизм»!), а Зенон Пжемьский, редактор центрального журнала «Химера», позднее следовал Мореасу и Орье, называя символ попросту «живой аналогией» (Cavanaugh 2000: 16-17). Символизм активно развивался и в Скандинавии: там были свои мистики-идеалисты (Йоханнес Йоргенсен в Дании), свои певцы страдания и болезни (Мунк, Гамсун), но особенно специфичен для скандинавского символизма был более ранний автор, Генрик Ибсен, применявший символистскую, идеалистическую логику к натуралистическому, бытовому материалу буржуазной семьи (с разрушительными последствиями и для драматической формы, и для самой семьи).

При всей своей заявленной утвердительности название «символизм» амбивалентно: оно ведь было изначально использовано как *критическая* характеристика стиля, чересчур отвлеченного от действительности (натуры). Негативность, имплицитно содержащаяся в этом определении, была позднее присвоена самим движением в положительном смысле. «Символизм» понимался отцами-основателями как движение скорее возвышенное и утвердительное, хотя и антинатуралистическое, а также ведущее к субъективной и объективной «деформации» (Denis 1920). Хотя само слово «символ» вроде бы не несет в себе ничего негативного, риторическая негативность отсылала к негативности исторической: отказ от реализма означал неудовлетворенность реальностью и/или понимание ее отчужденности. При этом отказ от подражательности был только частичным, он предполагал соединение снимаемой (как бы *погашенной*) природы с идеалом, которая претерпевала снятие. Большинство теоретиков символизма обращают внимание на двойное движение: от чувственного к идеальному и *обратно*. Как пишет Шэрон Хирш, символизм

«стремился выразить антинатуральное и на деле психологическое состояние бытия, но в то же время, особенно в 1890-х, опирался на

узнаваемые образы, взятые из природы, как средство выражения. Символистский художник постоянно производил акт балансировки. Творить искусство без отсылки к природе требовало бы полной абстракции, что было невысказимо для художников 1880-1890-х годов. В то же время, творить искусство, где образы были бы слишком узнаваемы или близки «природе» — значило бы отрицать истинный внутренний смысл символизма» (Hirsh 1985: 97).

В этой диалектике идеального и чувственного символисты явно наследуют немецким романтикам и идеалистам начала XIX века.

Что же имеется в виду под символом? В обыденном воображении при слове «символизм» возникает то ли скучноватая мистика, то ли некое зашифрованное изображение, требующее для своей дешифровки больших знаний. Подобные наборы кодов, аллегорий не особенно характерны для символизма, а скорее присущи Ренессансу — взять хотя бы Дюрера и Гольбейна. Символисты заимствуют свое понятие как «готовое» у немецких романтиков, которые изобрели это слово в его нынешнем значении (Тодоров 1999: 232). Гёте и Шеллинг, примерно одновременно «изобретающие» данное понятие, противопоставляют символ *аллегории* и используют его для обозначения особого *не-миметического* искусства, которое не служит для изображения чего-то внешнего (натуры), а является самоцелью, становится новой реальностью *как таковое*. Гёте определяет символ как «превращение явления в идею, а идеи — в образ, причем так, что идея остается бесконечно действенной и недостижимой в образе» (Goethe 1998: 47). Шеллинг же дает более сложное определение: совпадение движения от общего к особенному и обратно от особенного к общему (Шеллинг 1987: 114). Оба автора указывают на баланс, существующий между идеей и чувственностью — баланс, который является темой не только теории символического, но и вообще всей романтической эстетики.

Определение символа, данное Мореасом — «символическая поэзия стремится облечь идею в чувственную форму, которая в то же время не является целью в себе, а подчинена идее, которую выражает» (Moréas 1886: 1) — полностью совпадает с пониманием Гёте. На уровне теории символисты движутся в кильватере романтизма, хотя на уровне техники и метода живописи им удается предложить нечто принципиально новое.

Символизм романтизма в живописи (Фридрих, Тёрнер, Мориц) нередко предполагает ауру и дымку. При этом символисты конца XIX века изображают жизнь вполне реалистически и подробно, используя с четкие линии. Местами эта жизнь украшена и нарядно расцвечена, а местами затемнена и таинственна, в нее вплетаются мифологические и фантастические существа. Они изображены либо

натуралистично (прерафаэлиты изображают святых в виде реалистично представленных, плотски прописанных девушек, Мальчевский прорисовывает волосы под мышкой у своей «Гарпии», то же самое делает в своих женских портретах Климт — и это типично)⁶ — либо подчеркнуто развоплощены, переданы как светонесущие пятна. Лица этих фантастических существ идеализированы, одухотворены (по-ангельски или по-демонически) и, как правило, окутаны печалью. Символистская живопись пронизана эротическими образами: эротизм усиливается сочетанием порнографического натурализма с идеализацией пейзажа/лица или с демонизмом нарциссического желания. Многие символисты особым образом обрабатывают холст, так что он бросается в глаза своей гетерогенной *материальностью*, сквозящей сквозь эфемерные формы (Heller 1985). Хеллер справедливо объясняет этот эффект «диалектикой» чувственного и абстрактно-идеального, присущей символизму.

Очень характерна цветовая техника символистов: она основана на контрастных и сверхинтенсивных, часто неестественных цветах, и, как правило, мрачной, сдвинутой в темную сторону палитре. Гоген, лидер французского живописного символизма, так инструктировал Поля Серюзе: «Каким ты видишь это дерево? <...> Действительно ли оно зеленое? Тогда и пиши его зеленым — самым красивым зеленым из твоей палитры. А та тень голубая? Не бойся написать ее как можно более голубой!» (цит. по: Gibson 1995: 45). Мы видим, что этот метод диаметрально противоположен импрессионизму.

Итак, символизм выделяется среди других современных ему направлений как фантастичностью, так и меланхолическим настроением, передаваемым через мрачные выражения лиц и с помощью колористической негативности. Хотя создатели символизма специально отвергли ранее преобладавшее наименование радикальных художников как «декадентов», в настроении тех и других есть явное сродство, непринятое самими символистами. Гедонизму декадентов символисты «официально» противопоставляли идеализм и мистику, однако их искусство также пронизано тоской, демонизмом и эротикой. Этот не до конца преодоленный декаданс отличает символистов от романтиков, у которых они заимствуют теоретические интуиции. Здесь есть поляризация символа и чувство мировой иерархии: у многих символистов (Моро, Бердслея, Уайльда) идеальная красота нуждается во зле для того, чтобы преодолеть природу. Символисты-герметисты в духе Пеладана в философском смысле следовали *неоплатонической* доктрине, основанной на диалектике тела и души. Восхождение к Богу и духу требует от людей парадоксального само-

⁶ Malczewski, Jacek. *Chwila tworzenia* — Harpia we śnie (1907). Частная коллекция. URL: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Malczewski_J/Malczewski_J_7.htm.

разрушения: отсюда демонически-сатанинские мотивы и темнота самопроявления духа в природе. В свете вечности чувственное восприятие предстает «ночью мира» и приобретает зловещий оттенок.

Из более ранних романтических и идеалистических авторов на негативность символа обращает внимание именно Гегель. Как уже сказано, романтически-идеалистическая теория символа была заимствована теоретиками символизма, и, благодаря наличию соответствующих переводов, они были лучше всего знакомы с Гёте и Гегелем. Так, с работами Гегеля напрямую или по пересказу имел дело Стефан Малларме (Коньо 2012). Символ, по Гегелю, это материальный предмет, который неадекватен себе и потому непонятен, негативен, что выражается в отказе этому предмету в собственном смысле (Гегель 1999, 350-459). Но поэтому же, в силу своей негативности, он не растворяется в идее, а приобретает своеобразную материальную плотность за счет своей непроницаемости. Примерно в этом же духе рассуждает и Малларме, постоянно подчеркивая негативность и непроницаемость слов (например, в миниатюре «La Pénultième» [Mallarmé 1977, 116-118]), в эзотерическом слове-символе обыгрывается и слог *nul*, никакой, нулевой, и эсхатологическое чувство почти наступившего конца света, или века).⁷

Согласно «Эстетике» Гегеля, символическое искусство (прежде всего, египетское и иудейское) — это искусство, не знающее того, что оно выражает (Гегель 1999: 395). Негативное в силу своей недостаточности, оно оперирует «символами» как нераскрытыми, таинственными образами, которые неадекватны самим себе и не имеют одного ясного значения. Даже там, где можно установить аллегорические соответствия, символы символического искусства остаются нерасшифрованными или не до конца расшифрованными знаками (отсюда популярность египетских, библейских и просто фантастических мотивов). Египет, считает Гегель, это

«страна символа, ставящая себе саморасшифрование духа, но неходящая до действительного расшифрования. <...> Египтяне представляют среди рассмотренных до сих пор народов народ искусства. Но их произведения остаются таинственными и немymi, беззвучными и неподвижными, потому что здесь сам дух не нашел собственной внутренней жизни...» (Гегель 1999: 395).

И в романтизме, и в символизме вокруг символов было сосредоточено множество эзотерических элементов, опасность которых состояла в претензии на элитарный доступ к *расшифровке* символа.

⁷ Стоит отметить, что у Малларме нет прямых цитат из Гегеля, поэтому влияние последнего было опосредованным.

Не все символисты четко отличали символ от аллегии, многие придавали своим символам, в духе гностицизма, значение секретных кодов. Если мы обратимся к современной эпохе, то, возможно, наиболее точное, трезво-техническое понимание символа, но с отсылкой к символистской и позднесимволистской традициям Малларме, Элиота и Монтале принадлежит Умберто Эко:

«Внимание к символическому модусу рождается, когда мы обнаруживаем, что в тексте есть нечто такое, что производит определенное впечатление, хотя без этого можно было бы обойтись, и задаемся вопросом, зачем оно там» (Эко 2015: 193).

Поэтому «символическое кроется там, где мы наконец потеряли желание расшифровывать любой ценой» (Эко 2015: 201). Если мы вспомним обсуждение «собеседника» в XX веке у темных визионеров Манделштама и Целана — мы вернемся именно в средоточие символистской проблематики. Если образ непонятен или закодирован, то это не значит, что он чисто формален, просто его значение отложено и нуждается в дальнейшем обсуждении и обдумывании.

Для символической живописи характерны сюжетность и тематичность, да и литераторы-символисты без стеснения изображают в своих произведениях идеи как таковые. Как пишет Пьер-Луи Матье,

«все символисты стараются — игрой слов, форм и цветов — вступить в коммуникацию с читателем или зрителем и передать ему некое личное сообщение — духовного, морального или религиозного характера, в отличие от импрессионистов и постимпрессионистов, которые удовлетворялись воспроизведением реального мира» (Mathieu 1990: 22).

Это программное, идеологическое искусство — что и послужило его относительно вытеснению из истории шедевров. Как верно отмечает Филипп Жуллиан еще в 1971 году (но с тех пор мало изменилось), «говоря о периоде с 1880 по 1910 гг., эксперты упоминают целый ряд художников от Сера до Матисса, замалчивая все то, чем они обязаны другим мастерам того времени, мастерам высмеиваемым за то, что они придавали в искусстве значение идеям» (Jullian 1971: 15). И если уж авторы символистского поколения привлекают внимание широкой публики, то чаще всего мы видим Ван-Гога и Гогена — авторов относительно менее содержательных и наиболее «реалистических» из поколения символистов, к которому они принадлежат, но чаще именуется эвфемизмом «постимпрессионисты», придуманным гораздо позже (1910).

Среди символистских сюжетов немалая роль отводится естественным аттракционам хтонического толка: эксплуатируется порочная сексуальность, ритуал, насилие, болезнь. Изнанка жизни получает эстетическую проработку, в частности за счет ее четкого воплощения. Майкл Гибсон, автор одного из синтетических трудов о символизме, вообще считает, что символизм *определяется* негативным умонастроением. Он перечисляет: «В настроении — депрессивность и предчувствие смерти, погода — пасмурная, стихия — вода, в небе — луна, в любви — сексуальное разочарование и импотенция, в общественных отношениях — одиночество» (Gibson 1995: 17)–. Конечно, меланхолия присуща и другим эстетическим направлениям, но, по Гибсону, для символизма она носит сущностный характер. Стоит добавить, что негативность, присущая символизму на уровне темы и содержания, в модернизме и авангарде XX века переходит на уровень формы, в то время как круг тем и мотивов расширяется, наступает большее сюжетное разнообразие, по крайней мере в живописи. Экспрессионизм в целом воспроизводит символистскую меланхолию, а кубизм, фовизм, супрематизм (местами и сюрреализм) могут быть вполне утвердительно и оптимистичны. Если же взять литературный модернизм, то здесь негативная тональность остается доминирующей, как, впрочем, и преобладающей по отношению к символизму (так символистская эстетика мрачной философской фантастики вполне органично вписывается в прозу Кафки, в поэзию Элиота, и даже в художественные тексты Сартра).

Имеет смысл остановиться на *негативных* сюжетах символистского искусства и осветить их более подробно (символ, присутствующий в этих сюжетах, согласно гегелевской логике негативности, подобен надгробной пирамиде). Это, во-первых, демонические сюжеты, искусительные и разрушительные символы греха и смерти (гарпии, женщины-сфинксы и т. д.). Во-вторых, меланхолическое, но завораживающе-уютное, обволакивающее настроение островка-в-ночи-мира, выражаемое, например, в пристрастии к закатам и к интенсивному синему цвету. К характерным техникам символистов относится также частое изображение значимых персонажей картины с помощью темных силуэтов, которые служат своего рода экранами для передачи света, обычно закатного.⁸ Эта техника называется *contre-jour*, не изобретенная, но заимствованная символистами, которые ее широко использовали (особенно это относится к французским и бельгийским символистам, например Альфонсу Осберу, Жоржу Лакомбу, Жоржу де Нунку и др.). В философском

⁸ См. Например картину Жоржа Лакомба « Желтое море » : Lacombe, Georges. La Mer jaune, Camaret (1892). Musée des Beaux-Arts, Brest. URL: <https://curiator.com/art/georges-lacombe/la-mer-jaune-camaret>.

смысле важно, что в данном случае выворачивается наизнанку функция света, и фигуры как будто светятся наоборот (как пресловутое «черное солнце» меланхолии). Через такие темные фигуры зритель как будто видит со спины самого себя, включается в картину как носитель невидимого взгляда. Таково эстетическое воплощение *диалектики* негативности: отрицание света, мрачные тона, меланхолическое настроение служат символистам для создания эффекта идеальности и одновременно чувственности образов. Ангел, снижаясь и темнея, обретает плоть.

Черный цвет также используется символистами и для затемнения других цветов, и для контрастного оттенения их светоносности. Иногда персонажи прямо вырастают из черного пятна или врастают в него, порождая, при помощи цвета, игру фигуры и фона, лица и орнамента (этот феномен можно наблюдать на полотнах Климта и Войцеха Вайсса). Характерно, что символисты движутся в сторону абстракции, но иным путем, чем импрессионисты, отстаивающие обволакивающее развоплощение и разрушение формы. У символистов происходит скорее затемнение и, соответственно, эллиптическое изъятие элементов картины, позволяющее ввинчивать в нее зрителя и передавать погруженность жизни в оттеняющий ее фон ночи. Образы достигают такой интенсивности, что извиваются, искривляются и взвихряются, превращая произведение в портал, открывающий доступ к возвышенному, в символ входа в новую жизнь. Яркий пример — шедевр Джорджа Уоттса «Сеятель систем».⁹ Но вспомним также сонеты Малларме — по сгущенной интенсивности в XX веке им, возможно, соответствует классическая рок-музыка. А ее низкий, громкий и вездесущий бас соответствует темному фону и тону символистской палитры.

Почему это все называется «символизмом», не совсем понятно с первого взгляда, так как «символ» употребляется здесь в узком техническом значении. Вероятно, такому стилю, как уже было упомянуто, больше подходит иное название — идеализм, неомифологизм, или, например, иератизм (т. к. искусство здесь претендует на религиозную серьезность). Однако в данном случае термин «символизм» восходит к немецкой романтической теории, рассматривающей символ в качестве внеприродного загадочного смысла. Именно эта теория была использована автором термина Мореасом (Moréas 1886), и именно она может послужить философским инструментом для анализа различных эстетических феноменов и произведений искусства.

⁹ Watts, George Frederic. *Sower of the Systems* (1902). Watts Gallery Collection, Guildford (UK). URL: <http://www.wattsgallery.org.uk>.

Искусство рубежа XIX-XX вв. делало ставку не на выражение глубоко субъективных чувств, а на попытку найти их корреляты в природе и фантазии, передать настроение, воплотить. То же самое можно было бы сказать и про импрессионизм, но там доминировала привязка ощущения к натуре, а символизм идет от субъекта, или же от идеи, к объекту. С одной стороны, символизму присуща большая, чем в импрессионизме, тяга к воплощению, поэтому символисты, как правило, выбирают четкую, классическую (как у Бодлера и Малларме), реалистическую (как у большинства живописцев-символистов), а не размытую импрессионистическую манеру повествования или письма. Возникает *контраст* между четкостью образа и его символической иносказательностью, негативностью. А с другой стороны, за счет своей символичности фигуры выхватываются из контекста, именно «символическая» перспектива порождает свободную комбинаторику образов, в процессе которой образ движется все к большей автономии, впоследствии характерной уже для модернизма. Символизм активно прибегает к фантастике: он встраивает в мир отсутствующие в нем, но напрашивающиеся явления. Образы буквализируются: схематично и номинально знакомые нам страхи и грезы (ангелы, демоны, гиперсексуальные объекты) обретают плотский облик, начиная выглядеть нарочито — так, как мы якобы и должны их себе представлять. Эта лобовая, гиперболическая буквальность (*действительно*, монстр с тремя головами; *действительно*, обезьяна-убийца; действительно, соблазнение многочисленных женщин) иногда делает символизм похожим на кич, что в дальнейшем обеспечит ему дурную славу.

Осязаемость образа и телесность символа, отличающие символизм от экспериментов импрессионистов, приобретает смысл лишь в сочетании с их идеалистическим или мистическим значением. Здесь материальность не тождественна «реальности», она приобретает свой строгий философский смысл в качестве «материи», или «меона», как говорили неоплатоники и их последователь Минский. Возвышенный смысл сгущается и становится непрозрачным в инородной ему, но осязаемой для нас темной материи. В этом смысле символизм предстает своего рода *диалектическим синтезом* реализма и фантастики: синтезом, в результате которого противоречие не снимается, а *фиксируется* в напряженном единстве. Поэтому символизм по-новому ставит проблему *реального* для современного искусства. В XIX веке (и в романтизме, и в реализме) центральный эстетический вопрос звучал так: если искусство имеет право на существование, то оно должно либо выйти из своей рамы в жизнь, либо же, наоборот, вобрать в свое эстетическое бытие *саму* реальность, а не только ее симулякры. Символистское искусство означено рефлексией этого выбора и печалью от невозможности пой-

ти по первому пути; оно идет по второму, конструируя особый механизм, в соответствии с которым искусство функционирует как абсолютный объект. Возникает эффект реальности как сбывшейся фантазии, эффект более сильный, чем в т. н. «реализме».

В российской культуре широко известна критика символизма со стороны акмеистов, прежде всего Гумилева и Мандельштама. Акмеисты полагали, что символизм представлял «зыбкую», несамостоятельную реальность: роза изображалась кивающей на девушку, девушка — кивающей на розу, и ни той ни другой мы не узнаем в их индивидуальности. В ответ акмеисты выдвигают идеологию неоклассицистского типа (четкие линии образов), оправдывая ее тем, что о божественном и сакральном стоит мистически молчать, лишь имея его в виду, а не включать его в само произведение. В рамках этой полемики в 1912 году Мандельштам формулирует фактически экзистенциалистскую программу, подчеркивая, как важна для искусства реальность, бытие как таковое: «Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия. Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма» (Мандельштам 1987: 172).

Вопрос заключается в том, что именно считать реальностью. Символисты ставили на высшую реальность идеи, на *realiora*, но без чувственной ткани, одна идея на статус реальности претендовать не может. Уже в 1904 году Чуковский, реагируя на лидера польского символизма Пшибышевского, блестяще уловил эту негативность в отношении реальности:

Бывают такие минуты в жизни искусства, когда оно как бы утомляется творить. Кажется, нет у него больше сил выливать цельное и единое мироощущение в пестрые многоцветные образы. Тогда оно начинает соскребать их и доискиваться того абсолютного, того неизменного и надвременного, что им же самим было облечено в случайные одежды красоты. <...> Все они ищут трагедию обще-души, трагедию всякого я, которое так таинственно теплится под всякими временными оболочками. <...> [В] уверенных поисках они абстрагируют сущее от его красок, от времени и места, от случайности, от пестроты бытия, от самую себя, от трепета плоти и крови — от всего... И трагедия такого искусства именно в том, что эти случайности, эта пестрота, эти краски — и есть то, чего они ищут. Высшая закономерность — в случайном; и во внешнем сокрыто все внутреннее. <...> А они ищут, где-то вне, в абстракции — и вот почему современное искусство, вместо былого восторга, становится страданием...» (Чуковский 1904).

Тревога, связанная с уходом от реальности, была внутренней темой самого символизма, правда, это была тревога с обратным знаком, указывающая на досадную мнимость образов, порождаемых искусством. Так самокритический «Балаганчик» Блока посвящен саморазоблачению символов как «картонных» и ставит вопрос о том, как изображать земную, а не мистическую любовь (Блок 2001: 299-304).

Подобная критика интуитивно кажется правильной: обидно читать и смотреть произведения искусства, опровергающие самих себя и утверждающие, что прочитанное или просмотренное представляет собой бред, балаган и т.д. Хочется честной игры со стороны, скажем, романа, которому ты уделил свое внимание и, главное, которому ты делегировал свои аффекты. Можно, конечно, сказать, что искусство лишь изображает морок и нестабильность повседневного мира, предлагая взгляд на мир с точки зрения абсолюта. Не стоит ли, говорят акмеисты, заслонить этот морок, а перспективу абсолюта использовать для утверждения оставшегося, земного бытия, пусть и отделенного теперь от вещей и актуального только в единичных фактах? Символисты могли бы ответить, что символ в их понимании — это не роза, кивающая на девушку, а предмет, который благодаря своему символическому значению, становится самореферентным и потому наиболее полноценным в своем бытии. «Хороший» символ — зеркало, прекрасная дама, кукла и пр. — не означает какую-то одну мысль или вещь, а благодаря своей многозначительности усиливает и развивает свое собственное наличное бытие, становясь конкретнее — богаче и прочнее простых фактов. Развоплощение, существует в мощной плотской фигуре символа лишь в качестве момента, и в этом смысле настоящее бытие относится не к экзистенции, а к осмысленному бытию символа, который не случайно в символизме изображается реалистически. Это заметно и в творчестве самих акмеистов, так как их выбор в пользу якобы только «экзистирующих» предметов насквозь *символистичен* (жирафы, трамваи, камни, подковы, грифели и т. д.). Однако и тем, и другим ясно, что «борьба за бытие», используя более позднее выражение Хайдеггера (Хайдеггер 1997: 183), является внутренней темой самого искусства. Сам Хайдеггер строит вполне символистскую эстетику, парадигмой которой являются предметы, ничего кроме себя не символизирующие, но несущие в себе собственную пустоту: храм, чаша, колокол (Хайдеггер 2008). Правда, и Адорно, ненавистник Хайдеггера, в своей эстетике оказывается символистом. Как известно, Адорно считал состоявшимся только то произведение искусства, которое являлось материальным воплощением собственной негативности, т. е. самим собой воплощало собственную неудачу, неудачу *реального* воплощения мечты или кошмара, породивших его (Адор-

но 2001). Речь здесь в очередной раз идет о предмете, делающемся более прочным и материальным в результате опыта распада бытия.

Владимир Набоков, поздний наследник модернистских битв, наверное, лучше всего уловил этот нерв русского символизма — почти всем его романам свойственно некоторое движение к дереализации. Реалистическое повествование Набокова всякий раз начинает постепенно сбиваться, оно становится предельно импрессионистическим и обнаруживает галлюцинаторные детали, подводя читателя к выводу о том, что все предшествующее было бредом, и показывая вещи «просвечивающими» (словно символы в критике акмеистов). Можно предположить, что Набоков проецирует символистскую поэтику на непринятую им русскую революцию, порождая пессимистический мир ярких образов, освещенных светом побеждающего небытия. Интересно, что этот прием уже в современности подхватывает Виктор Пелевин: его романы часто являются серией пробуждений от чужого кошмара или выходом из виртуальной реальности (не случайно герой пелевинского романа «Чапаев и Пустота» [1996] — поэт-символист). Правда, у Пелевина нет ностальгического пессимизма Набокова: скорее, здесь имеет место сублимация, культ личности одинокого гения-художника, который способен породить — и уничтожить — миры. В то же время в прозе Пелевина есть место и точному социальному реализму, в котором отношения взаимного зомбирования суть всегда отношения *власти* и борьбы, а мистические символы и объекты — проекции капитализма с его фетишизмом абстрактных субстанций (деньги, нефть, наркотики). В одном из романов — S.N.U.F.F. (2011) - деньги называются «маниту»: одновременно бог, деньги и монитор. Это классический *символ*, но его сакральность иронична, а многозначность позволяет стянуть к некоторой целостности разорванное восприятие современного человека. Мы ниже увидим, как стягивает множественные планы к одному образу символистский художник Мальчевский.

Учитывая, что предметом данной статьи является искусство, то фактор авторского вкуса, хотя бы при отборе предметов, неизбежен. Поэтому скажу, что я считаю символизм, взятый широко — от Вагнера, через Сецессион, к Прусту — одной из высших точек развития европейской культуры (я не одинок: так же, по-видимому, считает Ален Бадью, который строит почти всю свою философию на примерах из Малларме и Метерлинка). Аргументы перечислены выше, повторю их.

Во-первых, символизм представляет собой интенсивное и эффективное искусство, изображающее и выражающее негативность, присущую позднему Новому Времени, но (в отличие от абстрактной живописи) не переходящее в нигилизм. Негативность практикуется здесь как в форме абстрактного, неопределенного отрицания, так и в

форме конкретной и потому образной противоположности: «отрицательной величины». Во-вторых, символизм — диалектическое, синтетическое и балансирующее искусство, нерешительно соединяющее фигуру с орнаментом, а идею — с ее чувственным воплощением. В-третьих, символизм предполагает размышление о *реальном* как соединении идеи и материи.

Далее я разбираю два одноименных произведения, которые разделяет больше ста лет. Оба называются «Меланхолия». И оба достигают, в большой форме возвышенного эстетического эффекта за счет гиперболического изображения отрицания: герои терпят неудачи, гибнут, на первый взгляд без очевидной причины, по психологическим мотивам. Однако за их неудачей стоит *объективная* катастрофа, которую концентрирует в себе нарочито искусственный фантастический символ. Форма этих произведений напряжена, удвоена рефлексией, жанры и пропорции смещены. Это, однако, не ведет к отказу от фигуративности. Наоборот, само напряжение и смещение становится предметом изображения и находит воплощение в символе

«Меланхолия» Яцека Мальчевского

Картина «Меланхолия»¹⁰ была написана Мальчевским в 1890–1894-х годах в Кракове, а известность получила на всемирной выставке 1900 года, где была представлена (за неимением польского) в австро-венгерском павильоне. Тогда же она получила и современное название, которое предложил один из критиков (Мальчевский не возражал, хотя изначально озаглавил картину «Пролог. Видение. Последний век в Польше. Tout un siècle»).

Сама по себе картина — бурная и насыщенная, как по цвету, так и по композиции. Она приковывает внимание своей интенсивностью (множеством цветowych пятен, наползающих друг на друга фигур, наличием нескольких планов), своим объемом, разомкнутым (за счет асимметричной и резко скошенной перспективы) и вбирающим в себя, а главное — энергетической экспрессией, созданной устремленностью фигур, сгущением и завихрением их потока.¹¹ Полотно, если попытаться описать его однозначно, представляет нам

¹⁰ Malczewski, Jacek. *Melancholia* (1890–1894). Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznan. URL: <http://www.mnp.art.pl/en/>.

¹¹ «[Традиционно выписанные фигуры] растянuty до разрыва, бросаая вызов силе тяжести в коллективном смерче страсти и уныния. Они располагаются в пространстве снов и кошмаров, открывающемся благодаря головокружительной скорости, с которой скошена рама окна» (Rosenblum 2000: 36).

мастерскую художника, в которой можно наблюдать:

- Самого художника, рисующего картину (на дальнем плане).
- Образы его картины, срывающиеся с нее и заполняющие уже нашу, реальную картину, а на ней — всю мастерскую. Образы — это плотная до неразличимости толпа людей с копьями, которые вначале (слева) молоды и ярко освещены, но не прописаны, а в конце (справа) стары, затемнены и хорошо прописаны в реалистической манере.
- Окно, ограничивающее мастерскую справа. К нему стремятся люди с картины.
- Женщину в черном, стоящую снаружи окна и то ли отшаты-вающуюся от вида за окном, то ли не пускающую наружу толпу изнутри.
- Идиллический вид природы за окном.
- На переднем плане — обрывающийся стол с инструментами художника и (еще раз) самого художника, вовлеченного в толпу.

Получается заикленная структура — «сон во сне», как называет ее Ян Кавано (Cavanaugh 2000: 192): на картине изображен процесс написания самой этой картины, и за счет оборванного стола на переднем плане зритель вовлекается в картину, как бы заглядывает в нее с точки зрения работающего художника. На картине, которую он пишет (на картине в картине!), изображены три неудачных польских восстания XIX века и три возраста человека. Таким образом, накладываются и проясняются друг через друга два мотива. Во-первых, образы, роящиеся в голове у художника и вылетающие было за грань искусства в реальность, но тут же оказывающиеся — все равно — внутри исходной картины. Во-вторых, польские революционеры, пытающиеся выскочить из замкнутого круга иностранной оккупации на свободу, но терпящие поражение и остающиеся как бы в замкнутом предбаннике времени, неспособные к трансценденции. Судя по черной женщине, олицетворяющей меланхолию (она ведь персонаж вообразимый), они терпят поражение в том числе и по собственной вине, так как опасаются оказаться снаружи — шагнуть в мечту, к которой так стремятся.

Судьба художественного образа как грезы, замкнутой в производстве искусства, но стремящейся за его пределы (буквально лезущей в мир с холста), сопоставляется здесь с судьбой революционеров, чья вооруженная негативность терпит поражение и остается *только* негативностью, не выходящей к утопическому будущему. Налицо парадокс, напряжение. Если обращаться к ситуации самого художника и картине как ауторефлексии, то по словам Яна Кавано,

Мальчевский разрывался между желанием следовать Яну Матейко [своему учителю] как глашатаю польской нации и потерей веры в

миссию национального искусства, которое казалось ему бесполезным для целей освобождения. «Меланхолия» выражает его чувство бессилия и комментирует декаданс национальной ситуации, порочный круг, в котором были заперты тогда поляки (Cavanaugh 2000:194).

С этим анализом согласен и Анджей Пьенкош, который видит в «Меланхолии» прежде всего «автоматическое» произведение, следующее богатой традиции изображения художниками своих мастерских и демонстрирующее сопротивление образов воле создавшего их мастера (Pienkos 2002: 45-57). Интересно, что, вторя самому известному подобному произведению — «Мастерской художника» Курбе (1855), — Мальчевский явно вступает с ним в диалог. Если у Курбе имеет место апология искусства и вера в реализацию его грез, то Мальчевский подчеркивает границу яви и грезы двойным жестом: создавая дистанцию между зрителем и картиной и в то же время побуждая и персонажей, и зрителя нарушить ее (Czekalski 2002: 96).

Все это отсылает к известной теме меланхолии, издавна занимавшей художников и мыслителей — меланхолии как подвешенности субъекта во внутреннем мире души и фантазии. Одной из классических аллюзий автора является «Меланхолия» Дюрера — там тоже есть окно, а тщета усилий революционеров соответствует теме *vanitas* изображаемых на обеих картинах инструментов. Границу, разделяющую искусство и реальность, у Мальчевского твердо охраняет женщина в черном; если говорить о «символизме», то она и является здесь ключевым *символом*. Это ожившее «нет»: символ меланхолии и негативности, непроницаемости границ и неисчерпаемости смысла — т. е., по Гегелю, символ *par excellence*.

Дело не просто в том, что революционеры замкнуты в неволе как грезы в душе, и даже не в том, что и те, и другие стремятся вырваться наружу, и не в том, что они обладают сущностной негативностью (копья). Дело в том, что искусство здесь, изображая предмет, стремится подняться к той реальности, что превосходит реальность иллюзорную, и ради этого прибегает к собственной рефлексии и самокритике. Революция и ее поражение осмысляются на уровне формы, выражения, а не только содержания, что придает персонажам картины жизнь — ведь именно форма, а не содержание, является непосредственной, эмпирической реальностью произведения. Точнее, реальностью здесь оказывается *отношение* формы и содержания. В данной картине это отношение изоморфно удваивается: на уровне содержания изображается тот же самый конфликт — конфликт формы и содержания, который определяет динамику самой картины как действительного факта. В этом случае рефлексия и самокритика

не просто самоедство, а форма выявления истории. Таким образом, центральный вопрос символизма, а позднее модернизма и авангарда, совпадает с основным политическим вопросом современности.

Модернизм или авангард? Абсолютное произведение искусства, или переход искусства в жизнь, в частности, путем самокритики искусства? И то и другое достигается рефлексией и иронией, постановкой под вопрос изобразительной функции искусства, однако решения могут быть диаметрально разные. Мальчевский — символист, то есть, на первый взгляд, представитель «модернистского», эстетического решения. Тем не менее, он демонстрирует и ставит это решение под вопрос: абсолютное произведение, изображающее себя, а через себя — весь мир (как минимум — Польшу), предстает как замкнутая клетка. Образы, слетающие с холста в мир, не просто фантастика — Мальчевский хотел бы быть вдохновителем освобождения Польши и служить ему (поэтому в авторском названии присутствует и «последний век Польши», и «Пролог»). Так граница искусства, будучи обозначенной, в интенции преодолевается. Авангардизм присутствует здесь и в своей негативной форме: изображена мастерская, образы сливаются в единый вихрь, находятся на грани развоплощения. В результате картина Мальчевского изображает только саму себя, будучи картиной написания самой картины, и, следовательно, в пределе она пуста, лишена внешнего содержания.

«Меланхолия» сталкивает между собой обе интенции, образуя силовое поле между центробежными и центростремительными силами. Здесь *окно* в мир, с которым традиционно (от Л.Б. Альберти до Дюшана) сравнивают живописное полотно, изображается Мальчевским сбоку. Пейзаж, наблюдаемый в окне, традиционно фигурирует на ренессансных полотнах (например, у Леонардо), одновременно являясь фоном для образа и символом того, что картина, подобно окну, раскрывается навстречу действительности. У Мальчевского же пейзаж предстает недостижимой утопией — то ли грезой, то ли высшей явью, а также образует смещенный центр композиции, превращая все прочие элементы картины (как мы ниже увидим) в тень и фон. Вместо того чтобы смотреть через окно наружу, а следовательно, внутрь произведения и *внутрь* мира, мы смотрим *изнутри* произведения на недостижимый, внешний по отношению к нему мир, тем самым выворачивая миметические отношения живописи с ее моделью наизнанку.

На переднем же плане картины закручивается вихрь, который как бы *ввинчивает* зрителя, как и изображенного художника, в картину, но в то же время является результатом ее тесноты: движение, не находя выхода, заворачивается и закручивается в обратном направлении. Представленная на картине масса людей должна была выйти к зрителю и художнику, *но не найдя пути*, сделала петлю и по-

шла вправо к окну утопии и меланхолии. Изображенная художником коллизия имеет политическое измерение, не сводимое к польскому вопросу. Почти все революции XIX века (не только польские) были неудачными: создав негативный порыв, они не сумели выстроить нового общества, и в лучшем случае привели к фиксации и институционализации негативности в существующем государстве. Ситуация поменялась в XX веке, хотя и тогда негативность (террор и меланхолия) возобладала над идеалом. К чему стремится революция — к созданию «демократии демонстраций» (Etzioni 1970) внутри государства или к строительству нового общества, к постоянному свершению прорыва к иному? В XX веке революции развивались по первой траектории, и именно она соответствует движению замкнутым в своей имманентности революционерам Мальчевского. Но черная трансценденция все равно маячит за окном.

«Меланхолия» Ларса фон Триера

Майкл Гибсон, ведущий специалист по символизму XIX века, замечает, что упадок, постигший символизм в живописи и поэзии в 1910 годы, по времени совпадает со становлением кино. По мнению Гибсона, именно кино как искусство вбирает в себя многие стилистические характеристики символизма: мрачную атмосферу и образы монстров, исследование психопатологий, детективные загадки, музыку в духе Вагнера и т. д. (Gibson 1995). Стоит заметить, что эта преемственность имеет не только историко-хронологическое, но и объективное объяснение: символизм был попыткой буквально-реалистического изображения символического, а кино, основанное на движении фотообраза, представляется обреченным на некоторую реалистичность, даже когда оно ставит перед собой модернистские задачи. В противоположность кино живопись и поэзия на долгий период XX века отказались от изобразительной достоверности в пользу формального эксперимента, тем самым радикализируя разрушительный импульс, некогда заложенный в символизме.

Фильм «Меланхолия» (2011) Ларса фон Триера перекликается с картиной Мальчевского не только названием, но и явной преемственностью по отношению к символизму. Как и в других своих фильмах, в «Меланхолии» фон Триер продолжает сюжетную традицию Генрика Ибсена — крупнейшего скандинавского символиста начала XX века. В фильме присутствует множество отсылок к символизму: музыка Вагнера, замороженность злом, картина Миллеса (прерафаэлит, то есть пред-символиста), загадочные и плотские символы планеты «Меланхолия», лошади, вигвамы, изобилие культурно-ритуальных и откровенно мистических элементов, а также

включение зрителя в происходящее за счет ярких автореферентных метафор кинопросмотра (оптическое колечко для наблюдений за планетой, постепенное увеличение поверхности планеты во весь экран). В одном из интервью Триер говорит, что среди прочих методических принципов, использованных им при съемке «Рассекая волны», было внесение максимального реализма и правдоподобия в «мелодраму» как в канонический и мифический сюжет (Торсен 2013: 427).. Я бы осмелился предположить, что Триер — неосимволист, и его популярность — *déjà vu* из *fin de siècle* столетней давности. Триер, впрочем, дополняет символистскую традицию *авангардными* или даже *постмодернистскими* элементами. Он использует совершенно невыносимые, почти нецензурные кошмары, гиперболическое «утрирование» (Торсен 2013: 427) изначально вроде бы правдоподобных эпизодов (обычно сентиментальных неудач и мучений), нарочитую манипуляцию чувствами зрителя. Здесь Триер выходит за рамки модернистского произведения (обычно довольно отстраненного в своей завершенности) при помощи кичевых, массовых техник, но тем самым он пытается взломать границы искусства, выражая внутри него и вопреки ему нечто «реальное» — столь сильную воображаемую катастрофу, что она приобретает почти осязаемые черты.

Сюжет фильма заключается в том, что героиня по имени Юстина, рекламный дизайнер, в день своей свадьбы впадает в депрессию и разрывает помолвку. Своим поведением она обнаруживает нигилистические симптомы меланхолии (в частности, она предлагает для продвижения некоего брэнда слоган «ничто»). Живя в лицемерном и отчужденном буржуазном обществе с его пустыми ритуалами и ложными выражениями чувств, она ощущает, что мир уходит у нее из-под ног. Переживание «потери мира» воплощается — то ли аллегорически, то ли буквалистски — во второй части фильма, в которой героиня вместе со своей сестрой и ее семьей наблюдает конец света: на их глазах блуждающая планета «Меланхолия» сталкивается с Землей и уничтожает ее.

Здесь меланхолия — это не просто расстройство души, но настроение, образующее интеллектуальную и творческую душу, часто сопровождающее произведения искусства, и, в общем, оправданно оплакивающее тяжелую людскую долю. Триер заимствует множество мотивов из знаменитой «Меланхолии» (1514) Дюрера: та же таинственная звезда — комета, или взрывающийся метеорит — наблюдаемая с живописного берега, оцепенелость молодой девушки, героини картины, изобилие оптических инструментов и математических расчетов.¹² Есть у Триера переключки и с наиболее известной

¹² В фильме высмеивается наукообразие астрономии, дающей неверные

сейчас фрейдовской теории меланхолии: если у Фрейда потерянный «объект бросает тень на “я”» (Фрейд 2000: 214), то у Триера «планета бросает тень на Землю». В таком виде фильм интересен, но рискует предстать вторичным: очередная нордическая «песнь» о европейском нигилизме и западной депрессии.

Однако в фильме есть и другая, менее заметная линия.¹³ Героиня сообщает сестре, что знает, что на других планетах нет жизни: «Мы одни во вселенной». Жюстина здесь не только сторонится людей, но и наслаждается нарциссическим одиночеством (например, когда убегает со свадьбы и лежит в ванной, или когда обнажается перед приближающейся планетой и ласкает себя). Героиня близко общается со своей сестрой Клер (во время действия фильма они живут вместе), и по сюжету именно их встреча (а также встреча с остальными членами семьи) предшествует побегу Жюстины со свадьбы. Есть несколько сцен, где две женщины обнимаются и ласкают друг друга. Когда Жюстина гладит свою грудь перед лицом планеты, Клер задумчиво наблюдает за ней. Две симметричные части фильма называются по именам сестер (Жюстина и Клер), что подчеркивает значимость в нем сестринских отношений. В результате перед концом света остаются только они и сын Клер (они пытаются бежать, но «с Земли убежать некуда» — тема, близкая Мальчевскому с его пленением призраков в мастерской). В результате планета — голубая, и как две капли воды похожая на Землю, — врзается в нее, идет взрывная волна, и свет гаснет.

Представляется, что режиссер не столько указывает на проблему потери связи человека с объектом, сколько рассказывает историю о сверхидентификации героини со своей сестрой, которая свергает ее в эротико-миметический кризис: на бессознательную инцестуозную привязанность здесь накладывается взаимная идентификация, а значит и соревнование между сестрами (любовь к двойнику — излюбленная тема Лакана и Жирара). Меланхолия Жюстины вызвана не столько потерей мира (она, быть может, и рада его потерять), но удушающим присутствием Других, а также травматическим сочетанием собственного нарциссизма и инцестуозного влечения к сестре (героиня и ее любит именно нарциссично — как свое *alter ego*). В фильме демонстрируется сложность «я», будь оно оставлено миром или нет: «я» сплетается в своем бытии с Другим так, что попытка замкнуться, изолироваться и от него ведет к параноидальной катастрофе (голубая планета «Меланхолия» преследует Землю и в конечном итоге уничтожает ее).

предсказания.

¹³ Ср. мой предшествующий анализ этого фильма (Магун 2011).

Основная интрига фильма — отношения сестер — дублируется-инсценируется в отношениях планет, что соответствует объективной структуре рефлексии. Земля встречается со своей сестрой-близнецом, которая постепенно накрывает ее своей тенью. Персонажи наблюдают приближающуюся планету через самодельный инструмент — колечко, в рамке которого должна уместиться «Меланхолия», но не умещается, постоянно вылезая из собственной рамы — очевидная отсылка к выходу авангардного искусства в реальность и проблематизация самого искусства как рамки. Столкновение с образом может оказаться опасным: «объекты в зеркале ближе, чем они выглядят». Искусство может не только обрамлять и дистанцировать действительность, но и приближать ее, выводить из рамы наружу то, что кажется невинно «эстетическим». Это особенно опасно в случае миметического отражения действительности, то есть тогда, когда зритель должен в фильме самого себя и свой мир: в искусстве зеркала, как и телескопы, нередко используются в качестве механизмов нарциссической меланхолии.

Спекулярная, отражающая структура, присущая как фильму, так и взаимоотношениям сестер представляется рефлексивной метафорой самого кино как формы. Искусство есть *speculum mundi*, оно может оказаться фатальным призраком оцепенения, как это происходит в «Стадии зеркала» Лакана (Лакан 1997: 6-13). Будучи «всего лишь» образом и одновременно дублером мира, произведение искусства может поменяться местами с моделью и вернуть ей ее взгляд (так, например, у Платона не художник должен подражать вещам, а вещи — подражать некоему фантастическому сверхобразу (эйдосу). В фильме Триера все (кроме главной героини) утешают себя, что мир не погибнет, так как планета пролетит мимо (*fly by*), — здесь можно видеть пародию на отношение к искусству как к зоне разрешенного и безвредного.¹⁴ Однако планета все-таки выходит из рамки-колечка и сталкивается со зрителем: подлетая к Земле, она заполняет весь экран, заставляя почувствовать масштаб и материальность самого киноэкрана. Подобно греческой трагедии, это зрелище выводит зрителя из его алиби, ловит его уязвимым в той точке, где он надеялся остаться в качестве отстраненного «эго» — меланхоличным посетителем кинотеатра в досужих поисках впечатлений. Для того, чтобы представить саму реальность в качестве проблемы, в фильме демонстрируется ее уничтожение.

¹⁴ Ср. иронический фильм группы «Что делать» “Museum Songspiel”, в котором нелегальные мигранты надев костюмы Эль Лисицкого, прячутся в музее как в последнем убежище. Что делать? *Museum Songspiel*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9dYTCfK68Sk> (дата доступа: 14.07.2016).

Под вопросом оказывается реальность изображаемых вещей, их весомость, но не только: искусство ведь подражает и вещам, и действиям. Эстетическое действие можно сравнить с ритуальным, совершаемым словно понарошку. Темой Триера в этом фильме является, как и в некоторых других его работах, неудавшаяся, проваленная церемония (в данном случае свадьба).¹⁵ И все-таки искусство не совсем ритуал, или даже недоритуал — не случайно Жирар считал, что оно рождается из кризиса ритуала. Неудавшийся ритуал, или даже невозможность ритуала в современном обществе, становится темой фильма. Именно в пространстве проваленного ритуала, в момент, когда символическая ценность вещей подвешивается, и разворачивается эстетический процесс. Однако в финале герои совершают еще один ритуально-магический жест: они вместе строят импровизированный вигвам, призванный защитить их от катастрофы. И хотя этот замысел обречен на провал, создается впечатление, что сама церемония (в отличие от свадьбы) символически срабатывает, придает возвышенную силу то ли погибающим персонажам, то ли самому зрителю. Так искусство, само по себе лишенное реальности и потому ищущее ее, обретает действительность там, где, как в зеркале, отражается его внутренняя негативность — в изображении катастрофы.

Напряжение внутри фильма Триера диктуется не только меланхолическим настроением и ожиданием коллапса, но и столкновением вполне определенных сил и принципов. За абстрактной негативностью стоит действительная противоположность, оппозиция. Негативность *fin de siècle* не прилетает ниоткуда, а происходит из борьбы реальных сил.

Контрасту между сестрами (если одна из них богата, то другая бедна), парадоксу радости в отчаянии, которую переживает Жюстина, соответствует и *формальное* напряжение. Фильм соединяет в себе разные жанры: камерный и эпический, семейную мелодраму и научно-фантастический фильм-катастрофу. Камерность семейной драмы символизирует замкнутость бытия, которое обведено завораживающим меловым кругом меланхолии, но стремится к выходу за его пределы. Жанр сломан, камерное здесь соединяется с эпическим: все рушится и не ведет к новому началу, ничто не противопоставлено буржуазному порядку, не возникает истинной любви вместо ложной и т.д. Возможно, эта негативность объясняется

¹⁵ Тема сорванного праздника вообще чрезвычайно важна для Триера. В частности, она была блестяще разработана в его сценарии «Торжество» (1998), легшего в основу одноименного фильма Томаса Винтерберга: герой фильма срыгает своими разоблачительно-революционными действиями день рождения собственного отца-патриарха).

воздействием дальней планеты? С другой стороны, космический сюжет идет против жанровых стереотипов: на этот раз никто не спасает землю, и она «благополучно» гибнет от столкновения с «Меланхолией». Как героиня эпического жанра Жюстина не может разрешить камерную драму, к которой она не приспособлена. В то же время Жюстине не хватает героического масштаба, чтобы в реальности сразиться с угрозой, и планета только усиливает изоляцию семьи от внешнего мира (они не могут выехать из своего дома). Подобие синтеза и выражения данного противоречия – это как раз многочисленные эстетические цитаты: они позволяют поместить камерное пространство в универсальный масштаб человеческой истории и приручить несколько эту историю (отсюда замена героиней в комнате картин Кандинского на Брейгеля).

Кроме того, фильм аллегорически изображает столкновение и переплетение позиций деятеля и зрителя, активности и пассивности в искусстве. В то время как планета «Меланхолия» помимо прочего символизирует искусство, в первую очередь кино (с его большим экраном, поражающим своим размером), то Жюстина играет роль зрителя (к этому, в частности, отсылает сцена с нагим созерцанием звезд). Ее депрессия отчасти связана именно с тем, что ей приходится занимать положение *пассивного* зрителя. С самого начала она заморожена планетой — как Гамлет, замороженный призраком (в фильме есть и прямая отсылка к Гамлету, когда Жюстина появляется в образе Офелии Миллеса). Противоречие в данном случае заключается в том, что у Триера *на сцену выходит зритель*, а значит, действие должно каким-то образом разыграть его пассивную позицию, сделать ее активной. Как и в *Гамлете* Шекспира, здесь внешнему объекту (планете как врагу) приписывается то, о чем тайно мечтает сам герой или героиня (по Фрейдю, Гамлет сам хотел убить отца и жениться на матери, и потому тот факт, что все это совершает не он, а его дядя, обескураживает и обезоруживает Гамлета).

Возвращаясь к картине Мальчевского, можно вспомнить, что и у него пассивность революционеров проецируется на мастерскую художника и сущностную пассивность самого искусства. Таким образом, пассивность эстета *fin de siècle* преодолевается не решительными героическими действиями, а реализацией этой пассивности в качестве действия или драмы: так негативность претерпевания собственной пассивности оказывается осмысленной. В игре этих противоречий — частного и публичного, искусства и зрителя, любви и отторжения сестер — трещит по швам и сгорает все остальное, оставляя зрителя наедине с возвышенным чувством космической силы. Само же произведение не уничтожается, а напротив, выстаивает в средоточии противоречий.

Заключение

Очевидна переключка двух «Меланхолий». Оба произведения ставят вопрос о существовании внутри: внутри произведения, внутри века или *внутри* земного мира. В обоих случаях имманентность происходящего подчеркивается рефлексивными тропами, картиной в картине у Мальчевского, игрой с картинами, оптическим приборами и другими автореферентными символами, у Триера. Оба произведения сочетают мечту о трансценденции с наслаждением, которое достигается погружением в себя, а психологическое томление представляется параллельно со внешней катастрофой. Меланхолия связана не только с блужданием планеты, с застылостью черной фигуры, но и с трансом, в который они повергают героев, и который болезненно переживается индивидом, который либо хочет, но боится действовать, как в XIX веке, либо просто боится внешнего мира — как в XXI-м.

И все же, ни в том, ни в другом произведении не происходит полного распада фигуративности, событийности и узнаваемости, то есть перехода к так называемому «авангарду»). Негативность собирается внутри картины/фильма и интенсифицируется, как будто накапливаясь для удара — или для защиты от него. Произведение стоит перед лицом истории как *субъект*, причем относительно более развернутый в своей событийности, чем субъект-человек, который еще не пережил события.

Сегодня мы еще принадлежим концу XIX века. Авангард, как оптимистический, так и критический, не смог переломить апокалиптические и меланхолические тенденции современности (прежде всего по очевидным политическим причинам: после Второй мировой войны мир, охваченный страхом преобразований, постепенно вступил в эпоху затянувшейся реставрации). А интеллектуализированная игра формализма не выдержала конкуренции за массовую аудиторию с символистским воображаемым. Трудно дать этому явлению однозначную оценку в целом. Иррациональная меланхолия прогрессистского общества нуждается в сдерживании. Само по себе отзеркаливание негативного содержания в негативной же *форме* (как это происходит в модернизме) еще не останавливает порыва самоподавления. Можно прибегать к цензуре, можно создавать образцы оптимизма, как это практиковали по обе стороны железного занавеса в 1950-60-е. Однако можно прорабатывать ужас и путем изображения *самой негативности* как события, силы и идеи. Темой такого постсимволистского искусства становятся событие отрицания, неуничтожаемый идеализированный предмет, и, наконец, сама грань между предметом и его существованием.

Библиография

- Адорно, Теодор (2001). *Эстетическая Теория*. М.: Республика.
- Беньямин, Вальтер (1996). *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*. М.: Медиум. Беньямин, Вальтер (2015). *Центральный парк*. М.: Грюндриссе.
- Блок, Александр (2001). *Поэзия, драмы, проза*. М.: Олма-пресс.
- Бюргер, Петер (2014). *Теория авангарда*. М.: V-A-C Press.
- Выготский, Лев (1968). *Психология искусства*. М.: Искусство.
- Гегель, Георг Вильгельм Фридрих (1999). *Лекции по эстетике*. СПб.: Наука.
- Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1992). *Феноменология духа*. СПб.: Наука.
- Гегель, Георг Вильгельм Фридрих (1987). «Иенская реальная философия». В кн.: Гегель, Георг Вильгельм Фридрих, *Работы разных лет*, в 2 тт., т. 1. М.: Мысль.
- Жерар Коньо (2012). *От последней поэмы к последней картине* // Vox 12, июнь 2012. <https://vox-journal.org/content/Vox12-Konio.pdf>, доступ 30.01.2019.
- Лакан, Жак (2013). *Стадия зеркала и ее роль в формировании «я»*. М: Логос.
- Лифшиц, Михаил (2009). *Почему я не модернист*. М.: Искусство — XXI век.
- Псевдо-Лонгин (1966). *О возвышенном*. М.-Л.: Наука.
- Магун, Артемий (2011). *Единство и одиночество*. М.: НЛО.
- Мандельштам, Осип (1987). *Слово и культура: статьи*. М.: Советский писатель.
- Маньковская, Надежда (2012). «Эстетическое кредо французского символизма». *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*. 5: 20–39.
- Меерсон, Ольга (2001). «Свободная вещь». *Поэтика неостранения у Андрея Платонова*. М.: Наука.
- Пелевин, Виктор (1996). *Чапаев и пустота*. М.: Вагриус.
- Пелевин, Виктор (2011). *S.N.U.F.F.* М.: Эксмо.
- Рансьер, Жак (2007). *Разделяя чувственное*. СПб.: ЕУ СПб.
- Тодоров, Цветан (1999). *Теории символа*. М.: Дом Интеллектуальной Книги.
- Торсен, Нильс (2013). *Ларс Фон Триер. Меланхолия гения*. М.: Рипол-Классик.
- Фрейд, Зигмунд (1998). «Печаль и меланхолия». В кн.: Фрейд, Зигмунд, *Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа*. СПб.: Алетейя.
- Хайдеггер, Мартин (1997). *Введение в метафизику*. СПб: ВРФШ.
- Хайдеггер, Мартин (2008). *Исток художественного творения*. М.: Академический проект.
- Чуковский, Корней (1904). «Пшибышевский о символе». CHUKFAMILY. <http://www.chukfamily.ru/kornei/prosa/kritika/pshibyshevskij-o-simvole>.
- Шеллинг, Фридрих Вильгельм (1999). *Философия искусства*. М.: Мысль.
- Эко, Умберто (2015). *О литературе*. М.: АСТ.
- Aurier, Gabriel-Albert (1891). “Le Symbolisme en Peinture : Paul Gauguin.” *Mercur de France*, t. II, n° 15: 155–165.
- Badiou, Alain (2010). *Five Lessons on Wagner*. Trans. Susan Spitzer. London: Verso.
- Beumers, Birgit (ed.) (2013) *Russia's new fin de siècle. Contemporary culture between past and present*. Chicago: Intellect.

- Cavanaugh, Jan (2000). *Out Looking In. Early Modern Polish Art, 1890–1918*. Berkeley: University of California Press.
- Clair, Jean (1983). *Considérations sur les Beaux-Arts. Critique de la modernité*. Paris: Gallimard.
- Czekalski, Stanislav (2002). "Hermeneutyka Melancholii, czyli przypowieść o powstaniu malowanych przeciw obrazowi." [Hermeneutics of melancholy, or the parable about the creation of painting against the image] In *Melancholia Jacka Malczewskiego* [Jacek Malczewski's *Melancholia*], ed. P. Juszkiewiczza, 81–102. Poznan: Wydawnictwo Poznanskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Denis, Maurice (1920). *Théories du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel order classique*. Paris : L. Rouart et J. Watelin.
- Dennisoff, Dennis (2007). "Decadence and Aestheticism." In *Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, ed. Gail Marshall, 31–52. Cambridge: Cambridge University Press.
- Etzioni, Amitai (1970). *Demonstration Democracy*. New York: Gordon and Breach.
- Facos, Michelle and Thor Mednick (ed.) (2015). *The Symbolist Roots of Modern Art*. London: Routledge.
- Goethe, Johann Wolfgang (1998). *Maxims and Reflections*. London: Penguin.
- Gibson, Michael (1995). *Symbolism*. Koln: Taschen.
- Heller, Reinhold (1985). "Concerning Symbolism and the Structure of Surface." *Art Journal* 45.2: 146–53.
- Hirsh, Sharon (1985). "Symbolist Art and Literature." *Art Journal* 45.2: 95–97.
- Jullian, Philippe (1971). *Dreamers of Decadence. Symbolist Painters of the 1890s*. New York: Praeger Publishers.
- Mallarmé, Stéphane (1977). *Prose et Vers*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Mathieu, Pierre-Louis (1990). *La génération symboliste*. Geneva: Skira.
- Moréas, Jean (1886). "Le symbolisme." *Le Figaro*, le samedi 18, septembre 1886. Supplément littéraire: 1–2.
- Perlmutter, Dawn (2000). "The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder." *Anthropoetics* 5. 2. <http://anthropoetics.ucla.edu/ap0502/blood/>
- Pienkos, Andrzej (2002). "Widma w pracowni na przestrzeni wieków." [Spectres of the studio over the centuries] In *Melancholia Jacka Malczewskiego* [Jacek Malczewski's *Melancholia*], ed. P. Juszkiewiczza, 45–56. Poznan: Wydawnictwo Poznanskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Rosenblum, Robert (2000). "Art in 1900: Twilight or Dawn?" In *1900: Art at Crossroads*, ed. Robert Rosenblum, Mary Anne Stevens, Ann Dumas, 26–53. London: Royal Academy of Arts.
- Schulte-Lasse, Jochen (1984). "Foreword: Theory of Modernism vs Theory of Avant-Garde." In *Theory of the Avant-Garde*, ed. Peter Bürger, vii–xlvi. Minneapolis: University of Minnesota Press.



Jacek Malczewski, *Melancholia* (1890–1894),
Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznan