

ОРИГИНАЛНА ЛИ Е ЕСТЕТИКАТА НА СИМВОЛИЗМА?

Стоян Илиев

Символистите имат изострено чувство към новото и съвременното, те не приемат никакви регламентирани шампи и затова остро реагират против зачисляването им в която и да е школа. Според Бодлер най-характерният признак на красотата е да провокира учудването и затова тя бяга от „вечността на правилата“ и „границите на школите“. За да запази насладата на провокацията, поетът трябва да отразява различните варианти на усещанията, без които идеите биха се превърнали в едно „необхватно единство, монотонно и безлично, обширно като скуката и нищото“. Затова Бодлер настоява, че красотата е нещо странно, затова са напразни усилията на естетите да „регламентират“ изкуството, което никога не може да се „управлява, подобрява, възстановява“ с правила, изработени в някой научен храм на изкуството. Когато критикът анализира произведенията на изкуството, той трябва да се отнася към тях релативно, тъй като няма една единствена красота — тя е винаги нова, тясно свързана с времето и историческите условия.

Първото следствие на тази концепция за изкуството е, че поетът не бива да се стреми да създава нещо абсолютно, а да си постави за цел да постигне характерното за своето време, защото „всеки век, всеки народ се стреми да изрази своята красота“. Всяка красота, както всеки феномен, съдържа нещо вечно и нещо преходно, нещо абсолютно и нещо относително. Затова Бодлер се изказва така остро против „изкусните еклетици“, като ги отнася към слабите хора, защото са лишени от любов. Той твърди, че произведението, създадено със своя, оригинална гледна точка, колкото и големи недостатъци да има, винаги притежава значителна притегателна сила.

През 1891 г. журналистът Жюл Юре прави анкета за състоянието на съвременната литература, между анкетираните е и Маларме. Той като Бодлер не желае да законодателствува в изкуството и се представя за творец, който иска да предостави на всички останали възможността „да свирят със своя флейта“, най-добра за тях. „Аз се отвращавам от школите“ — подчертава Маларме. Той се отвращава от „професионалното прилежание в литературата, защото всичко е индивидуално“. Понеже обществото, в което живеят, пречи на индивидуалната изява, поетите трябвало да се самоизолират, за да „изграждат своя чист гроб“. Колкото за себе си, той казва, че в основата си е един голям самотник.

Щом като красотата не е нещо абсолютно, то и школите, които се опитват да я регламентират, са безсмислени. Затова понятието естетика за символистите придобива по-друг смисъл от дотогава съществуващия: то означава отрицание на всички норми и канони в изкуството и, както подчертава Андрей Бели, тяхното „не“ взема превес над тяхното „да“, така че свеждането на търсенията им към някакви установени принципи, като формализъм, декаданс, мистицизъм,

трудно може да се докаже. Изследователите на символизма осезателно чувствуват тази трудност, затова прибегват към друга класификация — еkleктизъм. Те откриват, че при символизма имаме еkleктически синтез на различни естетически системи, подчертано изразени например у Бодлер и Блок. Символистите не се ориентират към еволюционното овладяване на миналите традиции, а правят скокове от едно направление към друго и затова при тях трудно може да се долови последователна приемственост вътре в самата система. Затова по-скоро може да се говори за синтез на различни направления у един и същ автор и за широта на неговите търсения. Именно понятията „широта“ и „синтез“ най-точно изразяват особеностите на естетическата програма на символистите. Тъкмо в това направление трябва да търсим положителните и отрицателните страни на символизма, взет като естетическо учение. Положителното у него е това, че той отвътре разрушава възможностите за установяване на естетически нормативизъм и догматизъм и ни кара да възприемаме изкуството като подвижна динамична система с отворена перспектива към новите явления в живота. Никак не е случаен фактът, че символисти като Верлен, Рембо, Верхарен, Блок, Брюсов, Христо Ясанов, Людмил Стоянов бързо се ориентират към революционните движения на своята епоха и някои от тях стават членове на комунистически партии. Символистите не приемат установеното, закостенялото, те сами парализират всеки опит да бъдат поставени в която и да е графа на традиционната естетика. Когато се опитахме да отнесем Бодлер, Блок или Яворов към декаданса, мистицизма, пред нас застава отделният поет с неговото сложно жизнено и художествено развитие и ни принуждава да се откажем от предишната класификация и да преминем към нова, която също може да се окаже несъстоятелна и прибързана. Тъй като определянето на символизма като школа е невъзможно да се докаже и обоснове, то и границите на естетическата програма на неговите представители се оказват подвижни и трудно уловими.

И все пак, ако възприемем максимата на Андрей Бели, че символизмът е дотолкова школа, доколкото се бори против всякакви школи, все пак неговите представители се ръководят от някакви насочващи принципи, които се превръщат в „силови центрове“ на техните естетически търсения. Символистите са философски мислещи личности, макар техните претенции често пъти да не отиват подалеч от интелектуалното любопитство и дилетантизма. Те се опитват да съчетаят у себе си художника и философа — нещо, което им е завещано от романтиците. Те искат да съсредоточат в своята личност поета с пророка, артиста с жреца, който може да се издигне над личното и се слее с абсолютното. Именно на тази основа се заражда и теорията им за „съответствията“ и „универсалните аналогии“, които стават отправни точки в тяхната естетика. Те търсят подкрепа в миналите философски учения и се стремят да създадат едно метафизически осмислено изкуство. Манифестите на символистите, с които ще имаме възможност да се запознаем, са движещата се естетика на неговите представители и съответствуват на тяхното вътрешно развитие. В такъв смисъл Манифестите на символизма представляват една съвкупност от възгледи за изкуството и света, които в известна степен са единни и вътрешно съгласувани. Затова символизмът заслужава да се разглежда и като естетика, която лежи в основата на възгледите на поетите за света, станала господстваща в изкуството от края на миналия век и началото на нашата епоха.

Приемайки положението, че можем да разглеждаме символизма и като определена естетическа система, веднага възниква въпросът, дали можем да го отнесем като един от етапите в развитието на интелектуалния живот на Европа. За да отговорим на този въпрос, трябва да си изясним следното: върху какви проблеми символистите насочват своето внимание, какви по-специфични задачи си поставят, какви художествени потребности се опитват да задоволяват и как

техните творби се „съотнасят“ към традиционните форми на изкуството? Въпросите могат да продължат: след като символистите поставят в основата на изкуството символа, в какво се изразява тяхната теория за него, имат ли те някакъв принос в тази област? Символизъм и декаданс едно и също нещо ли са?

На пръв поглед може да изглежда, че отговорът на тези въпроси не е никак труден — достатъчно е да се обърнем към статиите и манифестите на символистите, за да се запознаем по-отблизо с възгледите им за изкуството. Но това е само на пръв поглед. Защото, отричайки школите в изкуството, всеки представител на символизма като правило не е доволен от това, което предлагат другите преди него, преразглежда проблематиката, с която останалите са свързани, и издига своите принципи като единствено верни. Отделните символисти се разграничават един от друг толкова радикално, че манифестираните от тях възгледи често пъти нямат или почти нямат нищо общо помежду си. Затова в уводните бележки на своя двутомен труд, посветен на символизма, Ален Мерсие пише: „Винаги е трудно да се дефинира поезията на символизма. Къде започва тя? От Нервал? От Бодлер? От Маларме? . . . или от Жан Мореас? Къде завършва? При Пол Форт? При Пол Валери? . . . Ние не вярваме все пак, че се касае за едно движение толкова широко и значително, колкото романтизма.“

Трудно е да се „дефинира“ естетиката на символизма, защото субективизмът на неговите представители непрекъснато ги „подстрекава“ да се обявяват против останалите и да излизат на сцената като единствени носители на новите художествени ценности. Затова, когато ги изследваме, трябва да се примирим с положението, че в нито един от тях няма да намерим изчерпателната формулировка и цялостното изложение на доктрината им за изкуството. Защото символизмът, както всяко литературно направление, не е застинало явление, винаги равно на самото себе си, то не е неподвижна величина, а жив процес, който непрекъснато мени съдържанието и формите си. По силата на своята естетическа природа, изразена в подчертаването на субективните начала на творчеството, символизмът е подложен на редица колебания в различни направления с диаметрално противоположен характер. Често пъти „субективният индивидуализъм“ (Блок) на символистите ги води до крайните форми на естетизма, декаданса и мистиката, но не са редки случаите, когато изостреното субективно възприемане на света ги води до тотално отричане на съвременното им капиталистическо общество.

От друга страна, не е трудно да се предположи, че изследването на принципите, залегнали в основата на естетическите програми на символистите, крие реалната опасност да не се забележат неговите „микросистеми“ и да се изпуснат националните му модификации. В историята на символистическото движение възникват различни „екзотични“ групи, много от които имат ефимерно съществуване. Затова трябва да се ориентираме в един свят на твърде противоположни мирогледни импулси. „Това беше време на теории до втръсване, на страстни оценки и тълкувания“ — признава Пол Валери. Става дума не само за съществуването на много групи и подгрупи, които непрекъснато полемизират една с друга и предлагат противоположни решения на спорни въпроси, но често пъти проблемите, които символистите искат да решат, и начинът на тяхното изразяване се оказват толкова различни, че взети сами по себе, си изключват единна оценка. В същност какво общо може да има между декадентския символизъм на Юисманс и теорията за гласните на Рембо? Вътре в самата школа на символизма възникват истински „естетически кентаври“ — това е любим израз на символистите, които имат смесено художествено и идейно съдържание. Вътрешната диференциация на символистите е толкова голяма, че по своето конкретно съдържание творчеството на всеки от тях, като се започне с Бодлер и се свърши с Блок, трудно може да се нарече само „упадъчно“, само „мистично“, само „формалистично“, само „реалистично“ и пр.

Един от френските изследователи на символизма Ги Мишо пише: „Ако се интересувате, трябва предварително да знаете, че ще срещнете толкова дефиниции, колкото са и любопитните хора. Никой от моите събратя не ще ме опровергае в това отношение.“ Ги Мишо се позовава на един от историците на символизма — Танкред де Визева, който преценява, че не е в състояние да даде точна и ясна дефиниция, защото вижда в символизма „смътност и несвързаност на основните идеи, които трудно могат да се интерпретират“. Всички изследователи на символизма изтъкват, че това е „недостатъчно свързана и малко логична литературна теория“.

Срещат се и по-драстични изказвания от страна на символисти. Франсоа Копе възкликва: „Еволюция? Еволюция на поезията! Какво е това? Символизъм ли? Нищо подобно, той не е създал нито една книга.“ Анри дьо Рение от своя страна заявява: „На символистическата школа трябва да се гледа най-вече като на убежище, под което се подслоняват всички пришелци в литературата.“

Естетическата неопределеност на символизма става особено осезателна, когато той започва да се разпада като школа. По време на залеза на символизма във Франция авторът на неговия манифест Жан Мореас твърди, че изкуството се стреми към простота и умереност, за да преодолее символистическата усложненост. Шарл Морис вижда „тайната на възраждането“ от символизма в пластичността на танца. Виле Грифен предлага на поетите да се върнат към наивния романтизъм и реабилитират класицизма с неговото умение да предава адекватно мислите и да постига цялостност, каквато съществува в архитектурата. Един след друг символистите предават крепостта, която до вчера са бранили.

Разбира се, имз и по-оптимистични и перспективни изявления на символистите. Вячеслав Иванов твърди, че дълго време символизмът се е възприемал повече като доктрина, а не като съдба. Трябвало да мине продължителен период, докато се превърне в субективна вътрешна същност. Символистите трябвало да излязат от затвореността си и да се борят за преустройството на света и за усъвършенстването на човешките учреждения.

Искаме отново да подчертаем, че символизмът, още преди да се утвърди, става съмнителен като школа за самите му представители, които бързат да предложат своите контрадоводи и да се разграничат от частично оформилите се теории за новото изкуство. В различни моменти от историята на символизма ударението пада върху отделни негови аспекти, които, ако се абсолютизират, ще ни отведат в погрешна посока. Всеки един от водачите на символизма предлага „някакъв фрагмент от истината“ и иска да му се подчини цялото движение. Примерно в определен период символизмът във Франция се свежда до създаването на свободни стихове и тогава на мода излизат Гюстав Кан с неговата дефиниция „Символизмът е преди всичко един етап от борбата против натурализма и прозаизма в поезията, търсене на свобода в усилието на изкуството да се противопостави на Парнас и натурализма“. Рьоне Гил полемизира с формулировката на Кан: „Но нали това се отнася само до техниката?“. На друго място Кан пише, че символизмът е „възвръщане към природата и към живота“ и приема определението, дадено от Реми дьо Гурмон: „символизмът изразява идеализма в изкуството“. Но това определение според Гил не дава представа за специфичните особености на символизма.

Мишел Декодин, след като правилно изтъква, че малко понятия са били така смътни и неизяснени, цитира отговора, който дава Шарл Морис на Жюл Юре: „Символистическата школа! Най-напред трябва да разберем какво представлява тя. Колкото до мене, аз не я зная“. Така твърди Шарл Морис, „мозъкът на символизма“, който в своята „Съвременна литература“ обявява символизма за висш синтез на дотогавашните търсения в изкуството.

Всички теоретици на символизма предупреждават, че не бива да се пристъпва към тяхното изкуство с предварително установена мярка за него, защото то ще се изплъзне между пръстите им. В един момент символистите се противопоставят на натуралистите, за да оправдаят бягството си от действителността, втори път се разграничават от романтиците, търсят близост с реалистите и изтласкват на преден план други страни от своята естетическа програма. Освен това всяка група наред с господстващите принципи поставя акцента и върху някой оттенък, който от своя страна в даден момент се превръща в господстващ. Примерно, има моменти, когато символистите наблягат върху формата и започват да експериментират със словото в стиха, както прави Брюсов, и тогава никак не е трудно да бъдат обвинени във формализъм. Друг път те се представят за декаденти, както да кажем Бодлер, Верлен и Балмонт, и тогава с пълно право можем да наречем символизма декаданс. Излизайки от акцентите, поставяни в историята на символистическото движение, най-лесно би било да подходим към тях със сигурен ключ, който да ни служи като готов критерий. Към символизма може да се приложи примерно ключът „мистицизъм“, тогава ще можем да сведем многообразните му прояви под един общ знаменател, но от него автоматически ще отпаднат, да кажем, българските му представители. Друг ключ — „декаданс“ и работата още повече се опростява, защото мнозина от тях сами се наричат декаденти. Трети ключ — „чисто изкуство“ и т. н. Тук трябва да добавим и сугестивната сила на термините, когато готови формулировки, изработени въз основа на западни варианти на символизма, механически се прилагат за характеристика на определени национални явления в областта на изкуството.

Но тъкмо това разместване на границите на символизма вътре в самата система говори за кризата му като определено направление в изкуството. Опитвайки се да преодолеят тази криза, символистите започват да изграждат свои програми и платформи, които противопоставят на дотогава съществуващите. Но въпреки „зигзагите“ на символизма ние можем да установим една закономерност, която Хегел определя като разпадане на художественото съзнание, характерно за романтическото изкуство. Неслучайно въпросът за кризата на изкуството занимава много символистите: Маларме пише за „кризата на стиха“, Андрей Бели посвещава на този въпрос цялата си книга „На прелома“ и пише за „Кризата на съзнанието...“ на Ибсен, Вячеслав Иванов изследва „Кризата на индивидуализма“ в съвременното му изкуство. Затова Н. Бердяев разглежда символизма изобщо като проява на кризата на изкуството, на кризата на духа. При тази криза често пъти на преден план в развитието на отделните му представители взема връх някоя тенденция и ние сме склонни да говорим за „декадентски“, „формалистически“, „мистически“, „хуманистически“ символизъм. По думите на Бели през различните периоди от „тъмното ядро“ на символизма върху повърхността излизат едни или други проблеми.

В. И. Ленин учи, че „чисти“ явления няма и не може да има нито в природата, нито в обществото, че всяко явление, всеки предмет от човешкото познание трябва да се обхваща „докрай в цялата му сложност“. В дадения случай имаме работа с много сложно и притворчиво явление на изкуството, което трудно може да се подведе към която и да е „чиста“ естетическа система. В студията си „Естетика на руските символисти“ (1937) В. Асмус пише: „Да се определи основният идеен център на това течение не е така лесно. Кои автори, кои литературни групи, кои издания, кои теоретически настроения, кой период от тяхното развитие представлява идейното лице на символизма? Кое е по-близко до идейната същност на символизма: естетическият мироглед на Брюсов, философско-теософските и литературни творби на Андрей Бели или статите на Блок за руската интелигенция?“

Тази сложност и неопределеност на символизма Асмус отнася и към неговите философски основи: „Погрешно е да се мисли, че символизмът се опира на някаква философска школа, на неокантианството например. Философските източници на символизма са доста сложни; не бива да се забравя освен това, че философската мисъл на символизма е далеч от точността и последователността. Нито един философ в буквалния смисъл на това понятие не са издигнали символистите, характерните за тях увлечения по модната западна философия не отиват по-далеч от дилетантизма.“

Символистите се появяват на сцената с претенцията да създадат нова естетика, заменяща романтизма. Но романтиците имат своя Шелинг, своя Фихте, своя Новалис и братята Шлегел, които осмислят техните търсения в изкуството и изграждат романтичeskата естетика. Символистите правят опит да си създадат такива теоретици. Във Франция с тази мисия се заемат Маларме, Шарл Морис, Рьоне Гил, Реми дьо Гурмон, но не успяват, защото при тях „практическият разум“ пречи на „чистия разум“. В Русия с подобна задача се нагърбва Андрей Бели, като иска да изгради една по-цялостна система на символизма и книгите му „Символизъм“ и „Арабески“ потвърждават тези намерения. На него му създават специални условия за работа, предоставят му страниците на „Весы“, но Бели се обижда, че съкипниците му (Блок, Брюсов) го считат за вече изчерпил се поет, на когото не остава нищо друго, освен да „кантианствува“ по страниците на списанието. Въпреки изключителните си качества на теоретик Бели приема това задължение като служебна повинност и принудителна жертва, която историята на новото движение му отрежда. Все пак той не става символистическия Шелинг или Фихте и заедно с „абстрактните“ си задължения удовлетворява и поетическите си амбиции, като е готов всеки момент да дезертира от отредената му почетна роля. Затова кохортата на символизма не се попълва с търсената голяма философска фигура. На представителите на символизма им се налага да търсят подслон под покрива на разни философски учения и естетически направления. Това много ги улеснява да не се обвързват с никакво философско направление и да станат изразители на какви ли не „изми“, което впрочем самите те не отричат. На тях различните философски и естетически учения им служат като надеждно оръжие против „догмите“ и „каноните“. Причините за това им философско разноезичие Асмус открива в техния алогизъм, в това, че те противопоставят истинското интелектуално познание на интуицията, изкуството — на науката.

Студията на Асмус въпреки някои спорни моменти в нея и до ден днешен е една от най-значителните в тази област. Може да се каже, че тя е единственото по-цялостно изследване, свързано с естетическите възгледи на символистите. В нея Асмус изтъква, че голяма грешка допускат изследователите, които определят символизма „изключително като художествено явление“, стоящо далече от обществената борба. Той не споделя гледището, че обществените възгледи на символистите изразяват позицията на хора, които уж се опитват да се оградят от живота, от неговите актуални политически проблеми. Той правилно изтъква, че между възгледите на символистите за изкуството и формализма съществува „генетическа връзка“, но тя не е единствената. Символистите си поставят за разрешаване не само формално-художествени задачи, а на първо място практически, философско исторически, етически, обществено-политически. Доколко символистите свързват изкуството с решаването на практически задачи, говори тяхното списание „Весы“ — художествен, теоретически и публицистичен орган, в който те излагат своите възгледи за бъдещото устройство на обществото и за събитията, свързани с Първата руска революция. Руските символисти се формират и като обществено-политическо течение, което реагира на актуалните събития.

Всички съвременни изследователи на символизма на първо място изтъкват неговата сложна и противоречива същност. Н. И. Балашов предлага схема за двете линии на изкуството от края на XIX в. и началото на нашата епоха, чрез която се опитва да очертае някои специфични закономерности на символизма като естетическо направление, без да забравя за неговата противоречива природа. Според него през втората половина на миналия век изкуството се разпада на две основни линии, от които „първата без затруднение може да се определи като реалистическа“, а втората „обобщено и условно може да се нарече символистическа“. За Балашов в исторически план възникването на символизма в литературата обикновено се свързва с реакцията на позитивистическата концепция в изкуството, на натурализма в романа и на салонно-академическото епигонство в живописа. Това според него е приемливо, но не е достатъчно за изясняване същността на символизма. Тук не се взема под внимание, че „позитивистките епигони на реализма“, макар да се наричат реалисти, естетически компрометират реализма. Затова символистико-импресионистическите атаки против натурализма и салонния академизъм не са пряко насочени против реализма. Издигайки други естетически принципи, символистите в същото време се стремят да възприемат някои важни функции на голямата романтико-реалистическа традиция на XIX в. „Корифеите на символизма в различните сфери, от Рембо до Блок, развиват обобщаващо-естетически подход към съвременността, поставят големи проблеми и се стремят към постигането на идеала, убедени ако не в обществената действителност, то в значителността на изкуството в живота, изповядват сериозно, даже тържествено-сериозно отношение към мисията на художника и неговата отговорност за съдбата на обществото.“

Въпреки противоречивата същност на естетиката на символизма тук Н. И. Балашов открива една негова основна закономерност, която ни въвежда в специфичната природа на това литературно направление. Става дума за обобщаващо-естетическия подход към съвременната действителност. Ако за позитивиста и натуралиста всички предмети имат еднакво право на съществуване, то от това следва, че ролята на субективния избор се свежда до нула. Тогава на преден план излиза подражанието и описанието на природата, подробното изучаване на натурата, обективистическото илюстриране. Натуралистът и позитивистът отричат ролята на въображението в творческия процес и на първо място поставят негово величество факта. Натурализмът се очертава като реакция на метафизическите възгледи на романтизма за изкуството, свързани с учението за отвъдния свят. За натуралиста невидимият свят на тайните не съществува, за него няма отвъдно битие; той утвърждава видимия свят на земните ценности. Емил Зола свежда труда на романиста към труда на учения физиолог и социолог, той не приема „расата“ на символистите, защото те не излизат от наблюдението, а от „абсолютното“, и предлага своята теория за експерименталния роман, като се опира на опита на физиолозите, химиците, физиците и най-вече на емпиризма на Клод Бернард.

Най-характерната особеност на реакцията на символистите против позитивизма и натурализма е желанието им да определят специфичните особености на изкуството. За предмет на изкуството символистите утвърждават не „фактическото битие“, а разкриването на тайните на човешкото съществуване. Затова те насочват своите усилия не към изследването на обективните закономерности, а към тъй наречената „чиста субективност“ или към „чистата същност“ като израз на всяко истинско изкуство. Именно в сферите на тази „чиста субективност“ те се опитват да намерят първоосновата на свободната творческа дейност на човека, на неговото истинско битие, а чрез тях — смисълът и значението на художественото познание на действителността. На тази основа те изграждат и учението си за специфичните закони на творческата дейност на човека, които откриват в

„съответствията“, „универсалните аналогии“ и „символите“. Преобладаващите субективни тенденции в тяхната естетическа програма се обясняват със своеобразната идеологическа реакция на отчуждената човешка личност, която в условията на капиталистическата действителност придобива драматичен характер.

Когато се противопоставят на позитивизма и натурализма, пред символистите възниква следният въпрос: как в своята художествена практика да избягнат обективистичното описание на действителността, която те не приемат, какъв трябва да бъде подходът им към реалността, която отхвърлят? В отговор на този въпрос те търсят онези средства на художественото познание, които най-много отдалечават твореца от емпиричната действителност и способствуват за навлизане в тайните на човешките преживявания. Такива художествени средства за тях се оказват символите. Провъзгласявайки ги за първооснова на изкуството, те откриват и „зърното“ на своята формула в него, и оттам тръгват, за да изградят своята естетическа програма. На мястото на сенсуалистическия емпиризм на Иполит Тен те издигат лозунга за духовната същност на изкуството. Същевременно чувствуват, че животът е много по-сложен и противоречив от този, който представят натуралистите. За символистите той е неразгадана тайна. Тази тайна не може да се опише, тя може да се внуши. Затова вместо материалната натуралност те предлагат загадките на човешката душа. Вместо позитивисткия емпиризм — нюансите на лирическата емоционалност. С други думи, те искат да реабилитират правото на човека да живее свой вътрешен живот, да разкрива своите субективни преживявания, да остава насаме със себе си. Маларме признава, че Зола е „истински литератор“, който обаче не си служи с „предизвикателно изкуство“, не използва достатъчно „лирични елементи“ в своето творчество. Маларме с присъщата му толерантност признава на Зола способността да организира непосредствения жизнен материал и неговото „мощно качество“ да влияе на тълпата, изтъква и небивалото чувство за живот у Зола, но за него „литературата в известен смисъл е по-интелектуална“, тя е творчество, което формира „стиховете и оркестрите“ — нещо, което не достига на натуралиста. В основата на художествената дейност Маларме поставя „внушението“, „сугестивността“, отличителни особености на лириката, които липсват у Зола.

Защо Маларме твърди, че Зола не е достатъчно интелектуален? Той има пред вид теорията му за експерименталния роман, която отрича ролята на субективно-лирическото начало в изкуството. За разлика от Маларме и останалите символисти, които поставят в основата на творческия процес и внушението, Зола издига наблюдението. Именно тук се коренят основните различия на двете направления в изкуството. Според Маларме след внушението трябва да следва интуитивната проникателност на интелекта, а Зола счита, че след наблюдението идва експериментът, който трябва да докаже, че „последователността на събитията ще бъде такава, каквато се изисква от детерминизма на естествените явления, подложени на изучаване“. Докато за Маларме творецът трябва да разчита на лирическото въображение, според Зола той трябва да се опира на фактите, да ги подлага на изследване, за да докаже съответната истина. Това определя и противоположността на двата подхода към изкуството: при натурализма вещите се разкриват не трансцендентално, а феноменално. Определящи в изкуството са илюстративната описателност, сетивната даденост, външните възприятия. Затова натуралистите предпочитат епическите жанрове и техните завоевания в тази област са и най-значителните. Символистите поставят доминантата върху трансценденталното познание, при което на първо място се изтъква ролята на субективната проникателност в тайните на душата, и затова имат най-голям успех в лирическите жанрове. В този смисъл интерес представлява бисълта на М. Лифшиц и Л. Райнхардт, че в някои епохи, например в епохата на Бодлер, Верлен и Рембо, „принципиалното декадентство“ може да създаде големи лирически

характери. Това се отнася до лириката, но не и до живописца, тъй като възможностите на последната са твърде изчерпани.

Както е известно, в края на XIX в. развитието на науката поставя пред философията редица проблеми, на които традиционно-схоластическата мисъл не е в състояние да отговори. Наблюдението и анализът се издигат в идеален образец за всяка познавателна дейност. Традиционната метафизика влиза в конфликт с новата механо-математическа наука. Рязкото противопоставяне идеалното на материалното, субекта на обекта, първичното на вторичното, ноуменалното на феноменалното поставя в центъра на философските изследвания такива проблеми като взаимодействието на „външния“ свят с „вътрешния“ свят на съзнанието — всичко това става възможно вследствие отъждествяването реалното съществуване на битието с онова, което се изразява с помощта на термините на механиката и математиката, и отнасянето на всичко останало към статуса на „субективността“. Тясната връзка на наблюдението с възникналите теории довежда до необходимостта да се постави въпросът за отношението между емпиричното и рационалното знание, а във връзка с това — за деленето на емпирици и рационалисти. Към първите се зачисляват вулгарните материалисти, а към вторите — идеалистите.

Анализирайки „Науката за логиката“ на Хегел, Ленин пише: „Мисълта за превръщането на идеалното в реално е дълбока: много важна за историята. Но и в личния живот на човека се вижда, че тук има много истина. Срещу вулгарния материализъм. № В. Разликата между идеалното и материалното също не е безусловна, не е прекомерна.“

Основната слабост на натурализма, която обуславя всички останали негови пороци, има методологичен характер. Тя се крие в механичния материализъм, който абсолютизира разликата между материалното и идеалното. Затова натуралистите предпочитат наблюдението, интуицията, описанието, за тях всичко трябва да започва с опита, с фактите, с външната реалност, а изводите не бива да излизат извън рамките на проверените наблюдения. Тяхната теория за изкуството се изгражда на основата на абстрактното изолиране на субекта от обекта.

На мястото на анализа и наблюдението символистите поставят символите и внушението. Затова те се ориентират към идеалистическите теории за изкуството, подчертават основната роля на субективното възприемане на света, душевните преживявания на личността. Тъкмо затова те започват да превъзсят и лирическото начало в изкуството. Символистите считат, че изкуството е съвсем независимо от обективната реалност и доколкото поетът се ползва от външните детайли, взети от природната действителност, той ги взема не заради подражателните и описателни подробности, а за да изнесе на показ някакви лични преживявания. Понеже за тях душата на поета е болезнено чувствителна, с крехка изтънченост, тя не може да се разкрие нито с натуралистически описания, нито с голи рационалистически понятия. Поетът трябва да ни разкрие един свят на инстинктите и смътните желания, да навлезе в дълбокия слой на непознатите тайни на душата, в хаоса на вътрешните преживявания, в света на подсъзнателното, където няма „никакви светлинки“. За да доловят ехото, идващо от „смътните глъбини“ на душата, символистите игнорират средствата на натурализма и възприемат състояние, противоположно на емпирическите описания и логическите изследвания. Затова след Верлен те повтарят, че единствено нюансите са израз на истинското поетическо преживяване, а след Маларме — че символите са единственото средство за долавяне на загадъчните състояния на човешката душа.

В този смисъл запознаването с естетическите програми на символистите е особено необходимо. Значението им се изразява не само с това, че в тях намират отражение специфичните особености на символистическото изкуство, а и защото

в тях намират отражение и някои по-обща страни в художественото възприемане на света, отнасящи се до изкуството, взето в неговата цялост. Символите се използват като средство за художествено познание от всички големи представители на изкуството, но символистите са първите, които си поставят за основна задача да превърнат именно тях в център на естетическото осмисляне на света. Превръщайки символа в основна естетическа категория, те така или иначе достигат до някои общи закономерности на изкуството, които вълнуват художниците от всички времена. Най-общо казано, те опират до въпроса за обобщаващо-условния характер на художественото познание изобщо. Затова в техните естетически програми и манифести, макар и твърде фрагментарно и често пъти затлачено с метафизически спекулации, намираме някои от характерните особености на изкуството, на неговите специфични прояви. Тъй като символистите обръщат внимание на една много важна страна от художественото усвояване на действителността, а именно символите, интересът към тяхната естетика непрекъснато расте. Не може да се отрече, че те дават своя принос в историята на художественото мислене. Насочвайки вниманието си към една от специфичните форми на художественото познание, символистите заедно с това разработват и общите закономерности на изкуството, характерни не само за символизма, а и за художественото отразяване на действителността изобщо, но които особено ярко се проявяват при него.

Затова въпреки „вътрешния жаргон“ на символистите, въпреки многобройните им групи между тях съществуват и общи закономерности, залегнали в основата на естетическата им програма. Тези закономерности се определят от наличието на факта, че групите и групичките възникват и се изграждат в контекста на съвременния им философско-идеологически, обществено-политически и художествено-естетически живот и са породени от обективно-исторически причини, които се формират извън субективните желания и намерения на отделните представители на символизма. Тъкмо затова научният анализ на това направление в изкуството и литературата не може да се ограничи с отделните ефимерни групи, а предполага разкриването на дълбоките, често пъти и от самите отделни групи незабелязани закономерности и процеси, които в края на краищата определят съдържанието на естетическата програма на символизма.

*

Изследователите на символизма често пъти са смутени и от обстоятелството, че неговите представители, макар и понякога да споделят упадъчно-декадентски настроения, имат и революционни прояви. Достатъчно е да се посочат Рембо и Виле дьо Лил-Адам, които не са чужди на мистиката и декаданса, но възпавят Комуната. В историята на художественото мислене не са редки случаите на подобна „симбиоза“: немските романтици например, пленници на феодалната романтика, понякога имат най-радикални възгледи за живота. Тези социално двусмислени явления, от една страна, изразяват разлагането на старите реакционни идеи, а, от друга, че в стремежа си за коренно преустройство на изкуството съответните художници и поети търсят допирни точки с напредничавите идеи на своето време.

Прогресивните тенденции в социално-политическите възгледи на френските и руските символисти подробно и задълбочено са проучени от съветските изследователи. В книгата си „Френският символизъм“ Д. Обломиевски пише, че решаващо значение за формирането на мирогледа на Бодлер изиграва обстоятелството, че той взема активно участие в събитията не само през февруари, но и през юни 1848 г., които имат антибуржоазен, пролетарскореволюционен характер. „Той бил по това време на улицата, сред тълпата на въстаналите, с

оръжие в ръка. Публикувал материали в полза на републиката („Салю Публик“). „Че Бодлер е искал да бъде сред народа, сред „малките хора“, сред тези, които са жертва на социално-политическата несправедливост от 40-те години, узнаваме и от стихотворенията му „Виното на бедните“, „Душата на виното“, „Предутринен здрач“. Революцията от 1848 г. определя „хуманистичния характер на символизма на Бодлер“, неговото особено внимание към бедните хора и накрая — „Бодлеровото богоборчество“ и защитата на човека. А поражението на революцията предопределя песимистичните и декадентски тенденции в неговото творчество (Обломиевски).

През време на революцията Бодлер се изявява като истински политически журналист: „24 февруари е най-големият ден в историята на човечеството! — пише той. — Този ден трябва да отбележи началото на всенародната суверенност. След три хиляди години на робство най-сетне справедливостта встъпи в своите права.“ Още през април в гласа на Бодлер се долавя тревога за съдбата на току-що завоюваната свобода: „Нека правителството да ни слуша! Народът няма нужда да бъде прелъстяван, той иска да му служат.“ И по-късно по адрес на правителството отправя гневната реплика: „Луи Филип разпиляваше милиони, вие — милиарди! Кои явления, кои форми променихте вие? Всичко предстои да се направи, а вие? Вие сте консерватори! Вие сте консерватори по temperament, консерватори по принцип, консерватори и блюстителите. . . на своите постове!“ През октомври, окончателно загубил илюзиите си, Бодлер пише: „С изключение на незначителна част от обществото. . . всички класи и религиозни групировки: работниците пролетарии, работниците занаятчии, привържениците на легитимистката опозиция и старите републиканци, всички с ентузиазъм влязоха в братски съюз, в съюз, който се оказа окончателен. Ние се гордеем, че споделихме с народа тази възвишена илюзия.“ За утвърдилите се социални отношения Бодлер се произнася много точно: „демагогията е само нова форма на паразитизма“.

И Рембо като Бодлер има силно изострено социално чувство. Много от неговите стихове са създадени под влияние на Парижката комуна. „Към проблематиката с прогресивен характер — пише Обломиевски — е необходимо преди всичко да се отнесат демократическите, революционните, антимилитаристичните мотиви в неговата поезия, антибуржоазните настроения на поета.“ Рембо се изправя против страхливия, жалък Людовик XVI, разобличава милитаризма, клейми версайците за разгрома на Комуната. През 1871 г. той пише на своя лицейски преподавател Жорж Изамбар следното: „Аз ще стана работник — ето идеята, която ме задържа тук във време, когато необузданата страст ме тласка в огъня на парижките битки, гдето толкова работници продължават да умират (става дума за Комуната — С. И.). Здравно съм се хванал за тази идея. Защо? Аз искам да стана поет, а това значи да се самоусъвършенствувам, за да стана изследовател. Вие вероятно няма да разберете какво подразбирам аз под това, почти не съм в състояние да Ви обясня. Става дума за постигане на непознатото чрез разстройството на сетивата. Огромни страдания ме чакат по този път. Трябва да съм силен, трябва да съм роден поет, а аз се считам за такъв. Това не е моя вина. Неправилно се казва „аз мисля“. Би трябвало — „мене ме мислят за. . .“ А аз съм друг.“

Бодлер, Рембо, Верлен, Виле дьо Лил-Адам застават на общодемократически позиции, защото са отвлечени от социалния и културния декаданс на буржоазното общество. Те не само остро чувствуват неговото заболяване, но се и опитват да му се противопоставят със средствата на изкуството. На материалното господство и еснафското самодоволство те издигат своя духовен максимализъм. За символистите буржоата е човек, лишен от духовни потребности, той признава за истински наслади само плътските, получени с парите, яденето и виното. Най-

голямата беда на буржоата е, че идеалното и духовното не предизвикват у него никакъв интерес и за да избегне скуката, се нуждае постоянно от реалности. Епохата на Наполеон III изразява победата на буржоазния „здрав смисъл“ в политиката и позитивизма на Огюст Конт във философията.

След поражението на Комуната символистите загубват своите революционни илюзии. Безчовечността на буржоазното общество им дава аргументи против философския оптимизъм. Тяхното отношение към съвременната действителност все повече и повече се лишава от илюзии, свойствени за интелигенцията от революционните епохи.

Тук искаме да добавим още, че падането на Комуната се обяснява и със слабостите на домарксовите форми на революционна борба както в областта на теорията, така и в областта на практиката. Луи Огюст Бланки по думите на Ленин е бил един от „пролетарските вождове от бурно време, вождове-практици, самоотвержени и смели, но слаби в теорията“. Бланки олицетворявал типа на комунар, у когото причудливо се съчетават всички елементи на радикалност и заедно с това утопичните теории на сенсимонизма до анархизма включително. За Енгелс Комуната е гробница на прудоновската социалистическа школа, която призовава към хармония на класите и унищожаване на държавата изобщо. Тя става гробница и на революционното бунтарство.

Както ще видим на друго място, възвръщането на символистите към „първичните феномени“ и митовите е свособразен романтически бунт против „прозата“ на капиталистическото общество. Разгромът на Комуната създава у тях убеждението, че в социалните отношения на хората вземат връх разрушителните сили, над които човек няма никаква власт. Той не може да се справи с тях нито със средствата на науката, нито с жива човешка сила. Затова трябва да излезе извън сферата на социално-политическите отношения и да се насочи или към възвишените светове на идеала, или към онези „първични феномени“, които са носители на вечните начала на живота и са единствената предпоставка за изграждането на трайни ценности в изкуството. Затова е съвсем логичен преходът на символистите от символите към митотворчеството. За тях митовите се оказват средство за изграждане на „вечния модел“ на изкуството, който прескача всички времена и граници в историческото развитие на хората.

Анализирайки социално-историческите корени на руския символизъм, Д. Максимов в книгата си „Прозата на А. Блок“ пише: „Като посочваме съвсем основателно индивидуалистическите източници на символистическата поезия, ние не можем обаче, характеризирайки символизма, да се ограничим само с това твърдение. Символизмът се развива през период на бурно разрастване на руското освободително движение и отразява не само неговите импулси на съпротива, но и нарастването на критическото отношение към съществуващия строй и желанието му да се опре на идеологията на народните маси. Символизмът в неговите най-ярки прояви е не само индивидуализъм, а и широко замислен, макар и социално неоправдан опит за преодоляване на индивидуализма.“

Стремежът на символистите да достигнат „свърхличните ценности“, техният апел за „органична“ народна култура ги свързва с хуманистическите тенденции в литературата.

Символистите говорят дори за обществена поръчка в изкуството и в техния речник влизат такива изрази като „тенденциозност“ и „ангажираност“. В „Двете тайни на руската поезия“ Мережковски подчертава голямото значение на политиката в творчеството на Некрасов и защитава големия руски поет от посегателството на чистите естети. Той високо оценява факта, че Некрасов „въвежда политиката в поезията“, което някои считали за „антиестетично“. Мережковски дори твърди, че възприемането на изкуството като самозадоволяваща се дейност е пошлост и съветва художника да се обърне към естетата с думите на Иван Кара-

мазов: „Не, аз никога не съм бил такъв лакей.“ Той дори подчертава, че „аполитичността в този момент е най-грозното от всички световноисторически явления“, сурово осъжда декадентите и ги отнася към съмнителните творци. Символистите вече не спират до твърдението, че изкуството трябва да стане политично и тенденциозно, а отиват по-нататък, като го превръщат в животворчество.

Като отдаваме дължимото на символистите, не можем да пренебрегнем факта, че често пъти тяхното бунтарство се базира на моралистически, а не на революционен хуманизъм. Във всички форми — философски, социални, естетически — символистите изпадат в бунт, характерен за онази интелигенция, която не успява да скъса със социалните си илюзии и да намери път към организираното работническо движение. Реми дьо Гурмон в портрета си, посветен на Анри Мазел, пише, че няма символист, който при известни обстоятелства да не остави своите прекрасни метафори и да не отиде в някой свободомислещ вестник да защитава редом с бунтуващите се работници не политическите, не гражданските, а просто човешките права, правата на човека като такъв. И продължава: „Слава богу, ние всички бяхме анархисти и се надяваме, че сме останали такива и до днес дотолкова, че не само у себе си, но и у другите да уважаваме свободата на развитието на всички умствени стремежи.“

Заставайки на абстрактно-хуманистически позиции, Гурмон предупреждава символистите да се предпазват от „крайните увлечения“ на революционната борба и заявява, че не вярва в думата „прогрес“, която му служи като повод за насмешка, както и „глупостите“ на позитивистите, внушаващи на младите поколения, че земният рай е законна надежда на бъдещето. „Има страни — пише той, — където не е успяла да проникне нито една революционна идея, но те се намират на еднакво социално равнище с нас. Даже са ни изпреварили в смисъл на свобода, индивидуализъм и независимост на работническата класа. Революцията лесно може да се превърне в насилствена реакция. В думата революция няма нищо от това, което историята знае. Някой вероятно ще докаже в близко бъдеще, че тридесет години след 1793 г. стара Франция като социален мравуняк се възстанови изцяло, следвайки вътрешен инстинкт. Всички промени през този век се дължат на техниката.“

Противопоставяйки се на революционните промени в живота, Гурмон опира до „вътрешните инстинкти“, които са несъвместими с „революционното насилие“.

Взет в най-широк социален план, символизъмът е реакция против това, което Мережковски нарича „абсолютно еснафство“. Но излизайки против еснафството, символистите се насочват и против пролетариата: „У гладния пролетариат и у сития еснаф има различни икономически изгоди, но метафизически и религиозно те са еднакви: това е метафизиката на умерения здрав смисъл, религията на умерената еснафска ситост — пише Мережковски. — Войната на четвъртото съсловие с третото е икономически реална, но е нереална метафизически и религиозно, както войната на жълтата раса с бялата: и там, и тук имаме сила против сила, а не бог против бог.“

Отговаряйки на Мережковски, Плеханов пита: защо той мисли, че гладният пролетариат няма друг нравствен интерес освен „умерената ситост“? Това е „тайна“, която лесно може да се разбере. Понеже буржоазията съди по себе си, тя не може да признае благородните чувства на мъжество от страна на работническата класа. Затова и Н. Мински от своя страна приглася, като твърди, че „жизнената цел на социалиста-работник и капиталиста-денди е една и съща“, че и двамата се прекланят пред предметите за потребление и удоволствията на живота, но единият стои на ниското стъпало на стълбата, а другият — на горното. Работникът се стреми към увеличаване на минимума, а капиталистът — към максимума. Затова според Мински и двамата са прави за себе си и борбата между тях се свежда до състезанието „кое стъпалце по-скоро да се завладее —

горното или долното. "Тук не става дума за някакви класови различия, не става дума за различни социални интереси, а чисто и просто за задоволяване на биологически потребности. Затова в книгата си „На обществени теми“ Н. Мински проповядва, че би било духовно самоубийство да се приеме идеалът на европейската социалдемократия, защото европейският социализъм бил заченат от същия първороден грях на европейското еснафство. В основата на идеала на пролетариата лежал стремежът към комфорт, както на времето било с третото съсловие.

Така мислят „европейски образованите“ личности Мережковски и Мински. Така мисли и техният учител Вл. Соловьев. В едно от основните си произведения „Критика на отвлечените начала“ Соловьев предлага любопитна схема на т. нар. човешки удоволствия, която се превръща в изходна база на неговия проект за бъдещото устройство на теократическото общество. Тази схема е изградена на следните принципи:

1. Материални наслади, необходими за животинския организъм.
2. Естетически наслаждения, необходими за духовните личности.
3. Умствени наслаждения.
4. Волеви или нравствени наслаждения.

Соловьев смесва различни понятия: според него не собствеността определя нравствеността, а обратното. Той няма нищо против съществуващите учреждения, които уж били безразлични към собствеността, а се смущава само от плутократията, която е безнравствена и отвратителна, защото нарушава обществения ред. Но Соловьев не спира дотук: за него истинските представители на съвременната му плутократия са марксистите, защото техните интереси се изчерпвали с икономическата изгода. Те превръщали „низшата материална област“ на живота в преобладаваща. Марксистите поставяли нравственото съвършенство в пряка зависимост от икономическите интереси и затова стояли на една и съща почва с „еснафското царство“. Ако за плутократията значението на човека се измервало с овладяването на „общественото богатство“, то за марксистите човекът имал значение само като производител.

Сега ни става напълно ясно откъде Мережковски и Мински излизат, като се обявяват против „еснафството“ на марксистите и работническата класа. Понеже при социализма преобладавал „вещественият елемент“, то неговата същност се заключавала в „абсолютното еснафство“. Предимствата на плутократията Соловьев вижда в това, че тя признава „държавата и църквата“, които за него са „опора и защитно оръжие за гладните гърла на пролетариата“.

Вл. Соловьев не признава обективните закони на човешкото общество и затова не може да разбере кои са действителните причини за едностранчивото развитие на личността. Ето защо той вижда всички беди в материалните отношения, които разглежда като абсолютно противоположни на духовните начала. За него няма значение кой притежава средствата за производство — дали отделните капиталисти или работническата класа. Който и да е техният собственик, той престава да бъде духовна личност. За Соловьев всяка практическа дейност е антидуховна.

Духовният съзерцател Вл. Соловьев нарича собствеността „кражба“ и това е в духа на утопическия социализъм. „Деятелят“ Соловьев нарича социалистите „плутократи“, което е в духа на най-реакционната критика на икономическата теория на марксизма. „Съзерцателят“ Соловьев определя плутократията като безнравствена, а „деятелят“ Соловьев я защитава, понеже служела за намордник върху гладните гърла на работниците. Мережковски и Реми дьо Гурмон говорят против политическата революция като средство за разрешаване на социалните проблеми, а Соловьев се възмущава, че социалистите се обръщат към политическата революция като средство, и то неизбежно, за социална революция. Тъй

като борбата за политическа власт се свеждала до материално благополучие, то при социализма било неизбежно стълкновението между отделните интереси, т. е. „война на всеки срещу всеки, обществен хаос“. Затова за Соловьев истински „идеално духовно общество“ е теократическото, което се изгражда от частни братства и от господството на частните съюзи. При теокрацията „неограниченият феодализъм“ се съчетава с „безусловния централизъм“. Такова „идеално общество“ естествено се оказва църквата.

Руските символисти, излизайки от Соловьев, от една страна, не приемат буржоазната действителност, а, от друга, изпитват страх от революционната борба на пролетариата. Вячеслав Иванов в книгата си „Родно и вселенско“ изключва революционните действия на руския пролетариат от „народното движение“. Тъй като руският народ по своята социална природа бил религиозен, а марксистите били атеисти, то преоценката на ценностите, която те извършвали, нямала нищо общо с народното самосъзнание. Тези, които искали да създадат „народовластие“, трябвало да се подчинят на „самобитните излияния“ на народа, т. е. творческото дело на нова Русия трябвало да стане „дело на религиозната деловитост“, на народната съвест. Затова Вяч. Иванов не е доволен от „разсъдъчната деловитост“ на марксистите, които били откъснати от „духовните основи на битието“. Понеже революцията протичала „извънрелигиозно“, а народното самосъзнание не можело да бъде такова, това означавало, че революционните действия на марксистите били отвлечени схеми на гражданския морал.

Докосвайки се до въпроси, които пряко се отнасят до революционните събития, Вяч. Иванов много убедително доказва какво значи за него връщането към народната митология и преодоляването на „естетизма“ и „художествената разглезеност“. Той забравя за „александрийското благоухание“ и става ясно защо клейми болшевиките, защо скъсва с Блок и Брюсов и попада в лагера на контрареволюцията. Макар да не е желал да бъде „реален“ идеолог, в духа на своя мистически анархизъм той се оказва привърженик на кадетите. Вяч. Иванов още през 1905 г. нарича революционните събития в Русия „варварски“ и „разпадане на културата“ и се оказва в една компания с Мережковски, за когото пролетариатът е „бъдещ простак“, а действията на революционерите — варварство. „Това, което премислих — споделя Мережковски — и най-вече преживях през революционните години 1905—1906, имаше за вътрешния ход на моето развитие решаващо значение. Аз разбрах, и то не отвлечено, а на практика, връзката на православие то със стария ред в Русия и ми стана ясно, че към новото разбиране на християнството не може да се пристъпи иначе, освен като се отричат двете начала едновременно.

След Московското въстание ние с жена ми отпътувахме за Париж. Там заедно с Д. В. Философов издадохме на френски език сборник статии, посветени на религиозното значение на руската революция.“

За това време Н. Бердяев пише: в „кулата“ на Вяч. Иванов се „водеха най-изтънчени разговори... а долу бушуваше революцията. Това бяха два противоположни свята.“

След Първата руска революция те продължават да отричат идеята за диктатурата на пролетариата, за социално-политическата революция и даже самия факт на класовата борба. Те все повече засилват нападките си срещу философията на марксизма, срещу идеите на научния комунизъм и пророкуват гибелта на културата изобщо. Отхвърляйки идеята на революцията, която пораждала у хората всеобщо озлобление и нравствен упадък, Вяч. Иванов твърди, че истинската задача на поетите и художниците е да станат митотворци, за да избягат от острите класови противоречия. Ако за революционерите нравствено и красиво е това, което служи в борбата за коренно преустройство на обществото, то за митотвореца нравствено и красиво е всичко, което не нарушава магическите

ритуали и изконните начала на живота. Ако някои от символистите не се страхуват от противоречията на борбата, то митотворците са смутени от тези противоречия, откриват фронт на „друговерците“, т. е. на революционерите, заклеят тяхната борба. Затова те подменят социалната ангажираност на художника с принадлежността му към разни братства и религиозни секти.

Колко непоследователни са символистите в революционното си бунтарство, говори случаят с Н. Мински. В началото на 1905 г. започва да излиза вестник „Нов живот“ под негова редакция. Във вестника участвуват и социалдемократи. Това е единственото по рода си сътрудничество между болшевиките и боготърсача Мински, който половин година преди това в книгата си „Религията на бъдещето“ обявява социалдемократията за духовно еснафство. По-късно в „Историята на моето редакторство“ Мински обяснява, че съюзът му с болшевиките бил чисто механичен. Вестникът бил строго разграничен: редакторът не се месел в обществено-политическия отдел, а му била предоставена пълна автономия в литературно-философския сектор.

Колко непоследователен е Мински, говори още един факт: той е автор на популярната „работническа марсилеза“ — „Работнически химн“.

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Наша сила, наша воля, наша власть.

В бой последний, как на праздник, снаряжайтесь!

Кто не с нами, тот наш враг, тот должен наст!

Няколко месеца след написването на този химн, пак в „Историята на моето редакторство“, Мински заявява: „През малкото дни и седмици на руската революция ние нагледно можахме да се убедим, че интересите на социалдемократията са несъвместими с интересите на културата, че догмите на политиканствуващия марксизъм са не по-малко враждебни на идеалите и стремежите на интелигенцията от тиранията на бюрокрацията и насилията на реакцията.“

Плеханов, който отблизо познава тези прояви на символистите, ги нарича „ненадеждни съюзници“.

В същност голямото разцепление между руските символисти става след Първата руска революция. Докато Мережковски и Вяч. Иванов застават на страната на контрареволуцията, други като Ал. Блок, В. Брюсов, К. Балмонт и Андрей Бели изразяват съчувствие към революционната борба, а първите двама от тях еволюират към идеологията на социализма. Във връзка с тези събития Брюсов пише: „За мене това беше година на буря, на водовъртеж. Никога не бях преживявал такива страсти, такива мъки, такива радости. Голяма част от преживяванията си възплътих в книгата си „Stephanos“. Нещо влезе и в романа „Огненият ангел“. Понякога аз напълно искрено бях готов да изоставя всички предишни пътища на моя живот и да премина на нови, да започна целия си живот отначало.“

Брюсов споделя, че през тези години почти не е съществувал литературно, ако литературата се разбира във верленовски смисъл. А още в началото на революцията той пише до свой приятел: „И тъй, революцията, скъпи Пьотър Петрович! Да се говори за нещо друго сега е невъзможно. Аз бях на двете московски манифестации.“

Революционните събития поставят символистите лице с лице срещу живота и те трябвало да избират между двете възможности: или да излязат с пролетарията на улицата, или да тръгнат с реакцията. Както пише В. И. Ленин: „В историята на Русия не е имало още епоха, в която с такава изчерпателна яснота не на думи, а на дело да се разплитат забърканите от вековния застой и вековните предрасъдъци на крепостничеството отношения. Не е имало епоха, когато

толкова отчетливо и „разумно“ да се разграничават класите, определили себе си спрямо масите от населението, когато се проверяват теориите и програмите на „интелигентите“ с действията на милионите.“

През тази епоха на либералната буржоазия в Русия ѝ стават „страшни и ненавистни“ не само представителите на социалистическото движение, но и народничеството с неговото демократично отношение към масите. За това време, както подчертава Ленин, е характерен фактът, че либерализмът в Русия решително се насочва против демокрацията. Ето защо не е чудно, че някои от руските символисти веднага се озовават в лагера на контрареволуцията, а други се ориентират към революционната идеология.

В мемоарната си книга „На границата на две столетия“ Андрей Бели пише: „Ние сме деца на този и на предишния век, ние сме гранично поколение; в началото на столетието аз бях вече оформен юноша, студент с идеи, с много познания, вероятно прекалено твърди, излишно твърди; именно заради тази твърдост аз изпитах в началото на века удара на съдбата.“

Основание за тази „твърдост“ Бели вижда в решителното „не“, изречено по отношение на XIX в. Неговото „не“ се отнасяло за бащите, които се опитвали да държат младежта в рамките на щампите. По това време за символистите идеологията нямала значение. „Стилът на светоусещането доминирал над абстрактните догми.“ Знамето, обединяващо символистите, било „отрицанието на битието“, борбата срещу бита, който те решили да отхвърлят със своето „твърдо не“.

В книгата си „В началото на века“ Бели прави едно важно в случая признание. Става дума за „социалната неграмотност“, която го е заобикаляла. Неговият баща не бил прочел „нито един ред от Маркс“ и изобщо „никой от заобикалящите ме учени с европейска известност не беше чел очевидно нито Маркс, нито Енгелс“. Какви са резултатите от тази „социална неграмотност“? „Колкото и да се въздържах (философски, естетически, научно), аз няхах едно от най-главните оръжия за опознаване на себе си и своите проблеми — липсваше ми социологическото въоръжение. Тук аз бях съвсем обезоръжен, мой отговор на социалните неуредици беше непримиримият, спонтанният анархизъм“ — продължава Бели.

Започвайки с реакция против „твърдостта на бащите“ и преминавайки през социологическата слепота, Бели свършва при „непримиримия... анархизъм“. За него важно значение придобива не обществената дейност, а спасението на собствената му душа и нейното общуване с висшите ценности. В него възниква отрицателно отношение към всяка конкретно-историческа реалност и той се ориентира към метафизиката на Кант, Хегел, Ницше, Вл. Соловьев. „Антиконкретността“ на мисленето като една от формите на антибуржоазност оттласква фантазията му в „извънвремието“, в „лазура“, в „абсолютното“. Тази „антиконкретност“ поражда и „прокълнатата отвлеченост“ на символистите, в която ги обвивява Блок.

Символизмът не може да се разбере, без да се отчита въпросната „социална неграмотност“ на неговите представители, но конкретните прояви на символистите са много сложни и трудно се поддават на схематизация. Много често в творчеството на един и същ поет намираме съчетание на прогресивни и консервативни тенденции, изразяващи двойственото и половинчато положение на символистите в системата на буржоазното общество. Тази двойственост особено проличава в току-що цитираните изказвания на Бели, което определя и оттенъците на неговия мироглед, сложното преплитане на разнородни тенденции в него.

Символизмът, взет в най-общ план, се отъждествява с декадентството, отнася се към явленията на социалния упадък, причислява се към разложителните прояви на буржоазната култура. Разгледан по такъв начин, както го разглежда например Плеханов в статията си „Евангелие на декадана“, буржоазният характер на символизма не буди възражения. Но тази глобална социална характе-

ристика на символизма често пъти твърде праволинейно се пренася и върху личната биография на символистите и в този случай те стават изразители на еснафските и дребнобуржоазни тенденции. Но това едностранчиво разрешение на въпроса за социалната същност на символизма влиза в противоречие с конкретните факти и в края на краищата със субективната антиеснафска и антибуржоазна същност на символистите. В борбата си за създаване на нови художествени ценности те обръщат лице към революцията като важен фактор в развитието на изкуството. Техният протест срещу съвременната им действителност е, разбира се, твърде неорганизиран и непоследователен и избива в „непримиримия... анархизъм“. Той се подхранва от всевъзможни метафизически илюзии, но това не отнема антибуржоазната насоченост на много от техните конкретни прояви и житейски постъпки, за които вече стана дума. Затова се срещаме със сериозни затруднения при определянето на „социалната физиономия“ на символистите, както и с тяхната естетика изобщо. Тези затруднения са характерни за самата същност на символизма, взет като социално, философско и естетическо направление в изкуството на авангарда. При решението на тази сложна проблематика трябва да се откажем от праволинейното отъждествяване на социалната позиция на символистите в отделен момент с позицията на една или друга класа. Защото символистите са подложени на най-различни влияния, които се кръстосват в тяхното социално поведение и към тях е много трудно да се приложат общоизвестните етикети „буржоазен“, „дребнобуржоазен“ и пр. Неустановеното положение, което заемат в системата на буржоазното общество, по думите на Н. И. Балашов създава почва за голяма амплитуда на колебания в техните настроения и убеждения.

Така схематично нахвърляйки основните проблеми, на които намерихме за нужно да се спрем, отново искаме да подчертаем широкия диапазон от въпроси, стоящи за разрешаване пред съвременната марксистическа естетика, история и критика. За да няма никакво недоразумение относно задачата, която си поставяме, ще повторим, че нас сега ни интересуват на първо място естетическите програми на символистите, така както те се излагат от самите тях, а не художествената им практика, която изисква по-специален анализ.