

УДК 882 (092)

О.А. ЛАВШУК

ИДЕЙНО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ РУССКОГО И ПОЛЬСКОГО МОДЕРНИЗМА НА РУБЕЖЕ XIX – XX вв.

Сходство исторического момента и художественной ситуации в России и Польше конца XIX – начала XX вв. создало предпосылки для многообразных литературных аналогий. На рубеже веков происходит, по словам литературоведа Будаговой Л.Н., относительное выравнивание уровня развития литератур стран Центральной и Юго-Восточной Европы, «наступает известная синхронизация литературного процесса в славянских землях. Появление «модерна» – один из показателей и стимуляторов этой синхронизации» [3, с. 13].

Литературные течения, вошедшие в историю литературы под термином «модернизм» или «модерна», возникли в конце 80-х – 90-х годах XIX века. Понятие «модернизм», употребляемое как искусствоведческая категория в русском (ранее – в советском) литературоведении, охватывает нереалистические течения конца XIX – XX вв.: от символизма и авангардизма до «конкретной поэзии». Одно из главных модернистских течений в России конца XIX – начала XX века – символизм. За новыми тенденциями в польской литературе рубежа веков закрепилось понятие «Молодая Польша», которое довольно часто употребляется как синоним термина «модернизм».

Для литератур России и Польши одним из стимулов перехода к новой поэтике стала поэзия французских символистов, открывшая новые перспективы творчества. Бесспорно, символистское движение во всех славянских литературах было тесно связано с западноевропейскими модернистскими течениями. Их породила одна эпоха, единое стремление преодолеть утилитарный подход к литературе, подчинявшейся идеологии и политике, обрести свободу духовных исканий и опору в философии индивидуализма. «Модернистские течения, возникшие сначала на западноевропейской почве, – справедливо считает Будагова Л. Н., – заразили славянские литературы глобальной социальной неудовлетворенностью, мучительным внутренним беспокойством, потребностью свернуть с наезженной колеи, проложить принципиально новые пути в искусстве» [3, с. 14].

Ранние русские символисты В. Брюсов, Д. Мережковский, К. Бальмонт, Ф. Сологуб так же, как и польские поэты З. Пшесмыцкий (Мириам), Я. Каспрович, К. Тетмайер, В. Ролич-Лидер, А. Ланге, Л. Стафф, восприняли эстетические установки французской поэзии с ее ориентацией на спасение через красоту, через приобщение к таинству творчества. Поэтическое творчество рассматривалось ими как мистический акт откровения, как слияние с внеземным, сверхприродным, как преобразование реальности. В символизме совершается переход от того, что представляет собой мир, к тому, насколько он отвечает потребностям души в красоте. Социальное, историческое, повседневное становится эстетически ценным только тогда, когда оно несет в себе отсвет прекрасного.

Эта художественная тенденция проистекает из веры в то, что эстетическое может привести к реальному преобразению человеческой личности, иными словами, что «красота спасет мир».

Понятие «красота» становится одним из основных в размышлениях русских и польских философов. «В красоте, – писал Владимир Соловьев, – мы встречаемся с чем-то безусловно ценным ... что самим существованием своим радует

и удовлетворяет нашу душу» [6, с. 355]. По его мысли, красота в природе и искусстве имеет абсолютное значение и обладает силой духовного воздействия. В работе «Общий смысл искусства» Соловьев писал, что задача поэта состоит, во-первых, «в объективации тех качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой», во-вторых, «в одухотворении природной красоты», в-третьих, в увековечении этой природы, ее индивидуальных явлений. Высшая задача искусства, по Соловьеву, заключалась в том, чтобы установить в действительности порядок воплощения «абсолютной красоты» или создание вселенского духовного организма».

Утверждение красоты и гармонии как универсальных начал жизни проповедовал польский поэт и приверженец символизма Мириам (Зенон Пшесмыцкий). Он был убежден, что главный элемент поэзии – красота; что поэт должен быть артистом по части формы в искусстве и совершенно волен в выборе темы. Для подтверждения своих идей Мириам, являвшийся редактором варшавского еженедельника "Życie" (1887 - 1891), помещал в своем журнале только «прекрасные» по форме произведения, не принимая во внимание их содержание. Для этой же цели он писал собственные стихотворения, которые, по мнению многих польских критиков, были далеко не оригинальны по содержанию, но обладали звучностью стиха, гибкостью слога, изысканными оборотами, удачными образами, элегантным ритмом и превосходными рифмами, и «над всем этим богатым арсеналом внешних средств, у Мириама господствует красота настроения» [8, с. 445]. В трех своих сонетах «Братьям поэтам» Мириам советует доверять только сердцу и его предчувствиям, поскольку теории изменяются, а «Любовь, Благо и Красота – бессмертны, и кто действует под их лозунгом, тот содействует счастью человечества» [8, с. 444].

В основе русского символизма и польского модернизма рубежа веков лежала эстетизация всевозможных сторон природной и человеческой жизни. В русской и польской поэзии можно условно выделить два направления, по которым шло создание образов красоты. Первое связано с поэтизацией жизни далеких эпох, древних культур, природы и быта экзотических стран, произведений мирового искусства. В польской лирике на передний план выходит Италия (Венеция у А. Ланге, Рим у К. Тетмайера), модным является Восток (С. Мичиньский, Л. Стафф, А. Ланге) и особенно индийская культура (вслед за Шопенгауэром и его интерпретацией буддизма).

Эта тенденция – поэтизация истории культуры – просматривается в творчестве русского символиста Валерия Брюсова и польского поэта Леопольда Стаффа.

В сборнике В. Брюсова «Tertia vigilia» («Третья стража») один из основных разделов, «Любимцы веков», посвящен истории. Перед нами проходят древняя Ассирия, Египет, Рим, Греция, Венеция, европейское средневековье и Возрождение. Эти темы не раз встречаются и в его последующих сборниках: «Urbi et orbi» («Помпеянка», «Париж», «Лев святого Марка», «Венеция»), «Stephanos» (цикл «Правда вечная кумиров»), «Все напевы» («Опять в Венеции», циклы «На гранитах», «Правда вечная кумиров»), «Зеркало теней» («В итальянском храме», цикл «Властительные тени»).

В поэзии Леопольда Стаффа проблемы культуры и искусства составляют основной костяк мотивов и образов. В польской литературе, по мнению К. Выки, нет поэтов, которые были бы так верны теме литературы и искусства, как Норвид и Стафф: «...лишь Стафф может сравниться с Норвидом по степени насыщения своей поэтической палитры элементами культуры и искусства прошлого» [4, с. 129]. Польский поэт постоянно обращался к великим деяниям человечества, к ассоциациям из области мирового искусства, которое хранит образы ушедших в прошлое культур.

Стафф достигает вершин поэзии тогда, когда поэтическими интонациями, уходящими в историю культуры, заполняет целые строфы, целые произведения. Об этом свидетельствует популярное стихотворение «Радость и грусть, счастья и мгновения» из сборника «Цветущая ветвь». Вот отрывок из него:

Между смолкнувшей песней и эхом, разбуженным пеньем,
Меж волной и стопой, устремленной на встречу с волною,
Полученьем письма и раскрытьем его с нетерпеньем,
Приглашением в путь и дорогой чудесной с тобою,
Меж плодом и рукою, протянутой к дереву сада,
Меж устами и чаркой, где искрится кровь винограда.

(Пер. И. Лапатухина)

Поэзия К. Бальмонта и К. Тетмайера представляет другую линию – поиски прекрасного внутри себя, умение видеть красоту в неброском, незаметном. Поэты создают мир идеальной природы, живописуя изменчивые, трепетные состояния природной жизни.

В поэзии Казимира Тетмайера слышны тоска и неверие в возможности человека, мечта о бегстве от гнетущей действительности путем погружения в нирвану или в волшебный мир искусства. Сквозь модернистское бунтарство просматривается трагическое мировосприятие поэта, чья душа страдает из-за «свинцовых мерзостей» бытия, находя себе утешение лишь в слиянии с природой или в восторгах любви. Гармонию и душевное спокойствие лирический герой его произведений находит только в красоте природы и красоте женского тела (стихотворения «Затишье», «В лесу», «Гимн нирване», «Экстаз» и др.). Пейзажная лирика К. Тетмайера, умеющая запечатлеть даже мелькнувшие блики на склонах гор, игру теней и шорохи бора, насквозь импрессионистична. Вот пример из стихотворения «Widok ze świnicy do doliny wierchiechej» поэтического цикла «Из Татр»:

Taki tam spokój... Na gór zboreza
swiatła się zlewa mgła przezrocza,
na senną zieleń gór.

Szumiący z dala wśród kamieni
w słońcu się potok skrzy i mieni
w srebnotęczowy sznur.

Ciemnozielony w mgle złocistej
wśród ciszy drzemie uroczystej
głuchy smrekowy las... [11, с. 87-88]

Мимолетное впечатление, вмещенное в личное переживание, было главной формой отношения к миру и для русского поэта-символиста К. Бальмонта, что позволило некоторым его современникам (например, Вяч. Иванову) отказывать ему в праве называться символистом и считать его только импрессионистом. Любая мимолетность могла послужить для Бальмонта лирической темой, воплощавшейся в зыбких и разрозненных образах, что и отражено в знаменитой поэтической декларации Бальмонта:

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры.
(«Я не знаю мудрости»)

Поэзия К. Бальмонта – неустанная погоня за «мгновениями красоты». Слова «миг», «мгновения» – из наиболее частотных в словаре поэта. Зыбкость, эфемерность, мимолетность – основные ощущения от большинства образов его поэзии. Вот фрагмент из стихотворения «Фантазия» (1894):

Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез;
Вещий лес спокойно дремлет, яркий блеск луны приемлет
И роптанью ветра внимлет, весь исполнен тайных грез...

Чьи-то вздохи, чье-то пенье, чье-то скорбное моление,
И тоска, и упоенье – точно искрится звезда,
Точно светлый дождь струится, – и деревьям что-то мнится,
То, что людям не приснится, никому и никогда...

Внешние очертания образов у Бальмонта и Тетмайера утрачивают четкость рисунка, сквозным для лирических пейзажей поэтов становится мотив дрожания, трепета, что и помогает уловить, почувствовать «мгновения красоты».

Только «строгое и подлинное искание красоты», по словам русского поэта И. Анненского, лежит в основе искусства. А. Блок отмечал в общем настроении его поэзии смятенность души поэта, тоскующей по красоте. Фиксирование мимолетных ощущений жизни, душевных переживаний человека, сиюминутного восприятия им окружающего – основные составляющие импрессионистской манеры И. Анненского. Красота выступает у него главным критерием оценки жизни, хотя поэт сопрягает понятие красивого и нравственного.

По мысли русских символистов, поэт – творец прекрасного, создатель сладостных легенд и дивных грез. В превращении грубых "Альдонс" действительности в прекрасных, поэтически преображенных Дульциней (Ф. Сологуб) им виделся смысл искусства. «Искусство, – писал В. Брюсов, – может быть величайшая сила, которой владеет человечество» [2, с. 93]. Искусство объявляется важнейшим видом творчества, поэты хотят отказаться от всего, что связывает, ограничивает искусство, стремясь обеспечить ему свободу художественных поисков, а себе – свободу духа.

Задачей искусства, по мнению Мириамы, является отражение вечного, потустороннего смысла бытия. В статье о Метерлинке, посвященной, в сущности, выяснению всего нового литературного движения, Мириам утверждает, что великое искусство всегда было и должно быть символическим, «а за чувственными аналогиями в нем подразумевается бесконечная сущность, безграничные, не доступные разуму горизонты» [9, с. 103]. Основанием искусства стали новые завоевания науки – сенсуализм, магнетизм, гипноз, а в центре всей этой поэзии-философии стал человек с сильно развитой индивидуальностью. Отсюда, по мнению Мириамы, вытекал "мистический монизм", т.е. своеобразная форма пантеизма, слияние человек с природой, смесь материального с метафизическим. Отсюда вытекала и мысль, что всякое великое искусство, живущее вне времени и пространства, должно быть только символическим.

Создатель краковского журнала «Życie» Артур Гурский в цикле статей «Молодая Польша», напечатанном в 1898 году под псевдонимом Guasimodo, выказывает солидарность с Мириамой в его требовании выражения искусством того иррационального и подсознательного, что находится в душе. «Новейшая литература, – писал анонимный автор в журнале «Życie», – как бы вновь открывает душу. В глубине души человеческой существуют бездны ощущений и настроений,

которые в суете жизни никогда громко о себе не заявляют. Кто знает, сколько зла и несчастий было бы предотвращено, если бы люди чаще вслушивались в таинственный, едва слышный шепот души» [5, с. 341].

На страницах этого же журнала выступает Станислав Пшибышевский со своими статьями «На дорогах души», «За новое искусство» и ставшей манифестом «Молодой Польши» статьей «Confiteor» (1899). Искусство представляется той силой, которая способна вобрать в себя и воплотить в конкретной форме высшее духовное начало, некий Абсолют. Оно трактуется Пшибышевским как средство воссоздания независимой от материального мира души и познания трансцендентального Абсолюта. «Искусство, – пишет теоретик польского модернизма в статье «На дорогах души», – есть отражение того, что вечно, независимо ни от каких перемен и случайностей, независимо ни от времени, ни от пространства, следовательно, – отражение сущности, т.е. души. И при том души, независимо от того, проявляется ли она во вселенной, в человечестве или в отдельном индивидуе. Значит, искусство есть выражение жизни души во всех ее проявлениях, независимо от того, будут ли они хороши или дурны, отвратительны или прекрасны. В этом – основной пункт нашей эстетики. У искусства нет цели: оно – цель в самом себе, оно – абсолют, потому что является отражением абсолюта – души... Искусство тенденциозное, искусство-поучение, искусство-забава, искусство-патриотизм, искусство, имеющее какую бы то ни было общественную или нравственную цель, – перестает быть искусством...» [8, с. 432]. Таким образом, искусство, по мнению Пшибышевского, стоит выше жизни и не связано никакими условностями. Соответственно, и художник – не слуга, не воспитатель, а «владыка над владыками, не связанный никаким законом, не ограниченный никакой силой человеческой». О независимости искусства от каких-либо целей писал и русский поэт и теоретик символизма В.Я. Брюсов: «История нового искусства есть, прежде всего, история его освобождения. Романтизм, реализм, символизм – это три стадии в борьбе художников за свободу. Они свергли, наконец, цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство наконец свободно» [2, с. 93].

И Валерий Брюсов и Станислав Пшибышевский единственным посредником между искусством и людьми называли душу художника. «Искусство начинается в тот миг, – писал В. Брюсов, – когда художник пытается уяснить самому себе свои темные тайные чувствования» [2, с. 92]. «Искусство может проникнуть в жизнь двумя путями, – писал Пшибышевский, – один путь широкий, торный и безопасный, другой – обрывистый, крутой, полный смертельных опасностей. Торный путь – это путь мозга, путь жалких пяти чувств... Крутой, обрывистый путь – это путь души, для которой жизнь тяжелый сон, мучительное предчувствие иного бытия и другого мира, предчувствие иных более глубоких соотношений. Мозг – это будничная жизнь, знойный душный трудовой день, это математика, логика; душа – это редкий светлый праздник, не подходящий под рубрику правил и логики» [10]. Отсюда ясно, что истинный художник должен идти «путем души», стремиться передавать и воспроизводить чувства, мысли, впечатления, сновидения непосредственно, как они проявляются в душе, без логической последовательности. Под душой Пшибышевский понимает все то таинственное, мистическое, что лежит «по ту сторону», что превращает художника в слепое орудие стихийной силы. «Начальной основой так называемого «нового» искусства и всех в нем течений, – пишет Пшибышевский в «Confiteore», – служит понятие о душе, как личной мощи, о душе, шествующей от одной вечности к другой, душе, которая в известные моменты, принуждаемая к тому неизвестным могуществом, является на землю, потом возвращается в лоно вечности и опять воплощается...» [10].

Валерий Брюсов также суть искусства видит в выражении «движений души» поэта, тайн человеческого духа, личности художника. «В вопросах бытия, – писал В. Брюсов, – неверны пути мысли; истинам нет доказательств. Основа нашего существования – дух. Искусство запечатлевает для земли душу художника» [2, с. 52-53]. Эту мысль продолжает Андрей Белый в статье «Символизм как миропонимание». Он говорит о том, что все существо человека захвачено не событиями, а «символами иного». А «символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, всегда она зазвучит. Когда душа станет миром, она будет вне мира» [1, с. 69-70].

Таким образом, мы видим, что русские и польские поэты рубежа XIX – XX вв. были созвучны в трактовке основных концептов модернизма.

Эти идейно-тематические схождения подтверждают тесную связь славянско-го модерна (в частности, русского и польского) с западноевропейскими модернистскими течениями. Подобные схождения, выявленные и внутри других литературных течений XIX – XX вв., являются частью типологических исследований, о малоизученности которых говорят как польские, так и русские литературоведы. По словам Б. Бялокозовича, типологическое изучение русской и польской литератур является особенно актуальным, поскольку именно типология дает возможность проведения обширных исследований литературных схождений и аналогий, обусловленных не только генетическими связями, но также историческими, идеологическими, общественно-политическими, общекультурными и психологическими явлениями [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. **Белый А.** Символизм как миропонимание // Литературные манифесты: От символизма до «Октября». – М., 2001. – С. 69-76.
2. **Брюсов В.** Соч.: В 7-ми тт. – М., 1973. – Т. 6.
3. **Будагова Л.Н.** Модернизм и славянские «модерны» / На рубеже веков (Проблемы развития славянских и балканских литератур конца XIX – начала XX в.). – М., 1989. – С. 5-14.
4. **Выка К.** Леопольд Стафф / Статьи и портреты. – М., 1982. – С. 123-132.
5. Цит. по: Новейшая польская литература // Вестник иностранной литературы. – 1901. – № 10. – С. 338-343.
6. **Соловьев В.** Соч.: В 3-х тт. – М., 1990. – Т. 2.
7. **Цыбенко Е.З.** Проблемы польско-русских литературных связей на Международной конференции в ПНР // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1985. – № 3. – С. 93-94.
8. **Яцимирский А.И.** Новейшие течения в польской литературе // Славянские известия. – 1907. – № 5. – С. 421-445.
9. *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku; Ser. 5. Literatura okresu Młodej Polski*, PAN. Inst. badań lit. – T.1. – Warszawa: PWN, 1968.
10. Przybyszewski S. *Confiteor* // *Życie*. – 1899.
11. **Tetmajer K.** *Poezje*. – Kraków, 1894.

SUMMARY

The article «Ideological and Thematic Convergence of Russian and Polish Modernism of the 19-20 Centuries» is a present-day investigation in the field of typological convergence for modern Comparativistics.

A deep connection between Slavic modernism (Russian and Polish in particular) and French aesthetic symbolism is shown. It is also proved that Russian and Polish poets and thinkers of the 19-20 centuries (Soloviev and Miriam, Block and Pshibyshevsky, Bryusov and Stuff, Balmont and Tetmayer) were unanimous in treating the main ideological and thematic concepts of modernism such as beauty, art and spirit.