Міністерство освіти і науки України

Сумський державний педагогічний університет ім. А.С. Макаренка

Кафедра соціально-економічних та гуманітарних дисциплін

Індивідуальне науково-дослідне завдання

з естетики на тему:

«СИМВОЛІЗМЯК ФЕНОМЕН ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ»

Підготував:студент 642 групи

природничо-географічногофакультету Ковальчук Олександр Миколайович

Перевірила: канд. філос. н., викладач кафедри

соціально-економічних та гуманітарних дисциплін СумДПУ ім. А.С. Макаренка

Ведмедєва Людмила Євгенівна

Суми 2010

ЗМІСТ

Вступ

1. Символізм як художня течія

2. Поняття символу і його значення для символізму

3. Становлення символізму

3.1 Західноєвропейський символізм

3.2 Символізм у Франції

3.3 Символізм у Західній Європі

3.4 Символізм у Росії

4. Роль символізму в культурі новітнього часу

Висновки

Література

ВСТУП

Наприкінці XIX століття Європа досягла небувалого технічного прогресу, наука дала людині владу над навколишнім середовищем і продовжувала розвиватися гігантськими темпами. Однак виявилося, що наукова картина світу не заповнює порожнечісуспільній свідомості. Обмеженість, поверховість уявлень про світ була підтверджена низкою природничо-наукових відкриттів, переважно в області фізики і математики. Відкриття рентгенівських променів, радіації, винахід бездротового зв'язку, а трохи пізніше створення квантової теорії і теорії відносності похитнули матеріалістичну доктрину, віру в безумовність законів механіки. Виявлені раніше «однозначні закономірності» були піддані суттєвого перегляду: світ виявлявся не просто непізнаним, але і непізнаваним. Розуміння помилковості, неповноти колишнього знання призвело до пошуку нових шляхів осягнення дійсності.

Один з таких шляхів – шлях творчого одкровення – був запропонований символістами, на думку яких символ є єдність і, отже, забезпечує цілісне уявлення про реальність.

Поява символізму було реакцією й на кризу релігії. «Бог помер», – проголосив Ф. Ніцше, висловивши тим самим загальне для епохи відчуття вичерпаності традиційного віровчення. Символізм розкривається як новий тип богошукання: релігійно-філософські питання, питання про надлюдину – людину, яка кинула виклик своїм обмеженим можливостям. Символістський рух, виходячи з цих переживань, великого значення надавав відновленню зв'язків зі світом потойбічним, що виразилося в частому звертанні символістів до «таємниць труни», у зростанні ролі уявного, фантастичного, в захопленні містикою, язичницькими культами, теософією, окультизмом, магією. Символістська естетика втілювалася в найнесподіваніших формах, заглиблюючись в уявний, позамежний світ, в області, раніше не досліджені, – сон і смерть, езотеричні одкровення, світ еросу і магії, змінених станів свідомості і пороку.

Символізм був тісно пов'язаний і з есхатологічними передчуттями, котрі оволоділи людиною. Очікування «кінця світу», «занепаду Європи», загибелі цивілізації загострювало метафізичні настрої, змушувало дух тріумфувати над матерією.

Серед важливих ідей цього часу можна назвати наступні:

- дарвінізм (Чарльз Дарвін) – людину формує її оточення і спадковість, тому вона вже більше не є «копією Бога»;

- песимізм культури (Фрідріх Ніцше) ґрунтується на тих уявленнях, що більше не існує релігійних зв'язків, йде переоцінка всіх цінностей, панує нігілізм;

- психоаналіз (Зигмунд Фрейд), спрямований на відкриття підсвідомого, тлумачення снів, вивчення та усвідомлення власного Я.

1. Символізм як художня течія

Розвиток історії світової культури можна розглядати як нескінченний ланцюжок романів і розлучень «високої літератури» з темою капіталістичного суспільства. Так, межа XIX-XX століть булавідзначена появою двох ключових для всієї наступної літератури напрямів – натуралізму і символізму.

Французький натуралізм, представлений іменами таких видатних романістів як Еміль Золя, Гюстав Флобер, брати Жуль і Едмон Гонкури, сприймав людську особистість абсолютно залежною від спадковості, середовища, в якому вона сформувалася, і «моменту» (тієї конкретної суспільно-політичної ситуації, в якій вона існує і діє в даний момент). У цьому питанні їм протистояли французькі поети-символісти – Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Маларме та інші, котрі категорично відмовлялися визнати вплив на людську особистість сучасної суспільно-політичної ситуації і протиставляли їй світ «чистого мистецтва» і поетичного вимислу.

Символізм – естетична течія, що виникла у Франції в 1880-1890 рр. й отримала широке поширення в літературі, живописі, музиці, архітектурі й театрі багатьох європейських країн на межі 19-20 ст. Величезне значення символізм мав для російського мистецтва цього ж періоду, який отримав назву «срібного віку».

Символісти вважали, що саме символ, а не точні науки дозволять людині прорватися до ідеальної сутності світу, пройти «від реального до реального». Особлива роль в осягненні надреальності відводилася поетам як носіям інтуїтивних одкровень і поезії як плоду натхнення. Розкріпачення мови, руйнування звичних відносин між знаком і денотатом, багатошаровість символу, який несе в собі різнопланові і часто протилежні значення, вели до розпорошення смислів і перетворювали символістський твір у «безумство множинності», в якому змішувалися і зазнавали постійного метаморфозу речі, явища, враження та бачення. Єдине, що надавало цілісності – це унікальне, неповторне бачення поета.

Відсторонення письменника від культурної традиції, позбавлення мови її комунікативної функції, всепоглинаюча суб'єктивність неминуче вели до герметизму символістської літератури і вимагали особливого читача. Символісти змоделювали для себе його образ, і це стало одним з їхніх найоригінальніших досягнень. Таких цінителів вкрай мало, їх не більше десяти у всьому всесвіті. Але настільки обмежена кількість не бентежить символістів, бо це число найбільш обраних, і серед них немає жодного, хто мав би собі подібного.

2. Поняття символу і його значення для символізму

Говорячи про символізм, не можна не згадати про поняття символ, тому що саме від нього пішла назва цієї течії в мистецтві. Необхідно сказати і про те, що символізм – явище складне. Його складність і суперечливість обумовлені, в першу чергу тим, що в поняття символ у різних поетів і письменників вкладався різний зміст.

Сама назва символ походить від грецького слова symbolon, що перекладається як знак, пізнавальна прикмета. У мистецтві символ трактується як універсальна естетична категорія, що розкривається через зіставлення з суміжними категоріями художнього образу, з одного боку, знака і алегорії – з іншого. У широкому сенсі можна сказати, що символ є образом, взятим в аспекті своєї знаковості, і що він є знаком, наділеним всією органічністю й невичерпною багатозначністю образу.

Кожен символ є образом; але категорія символу вказує на вихід образу за власні межі, на присутність якогось сенсу, нероздільно злитого з образом. Предметний образ і глибинний зміст виступають у структурі символу як два полюси, немислимі, тим не менш, один без іншого, але й розведені між собою, так що в напрузі між ними і розкривається символ. Треба сказати, що навіть основоположники символізму трактували символ по-різному.

У Маніфесті символістів Ж. Мореас визначав природу символу, який витісняв традиційний художній образ і ставав основним матеріалом символістської поезії. «Символістська поезія шукає способу одягнути ідею в чуттєву форму, яка не була б самодостатньою, але при цьому, служачи висловом Ідеї, зберігала б свою індивідуальність»,– писав Мореас. Подібна «чуттєва форма» і є символом.

Принципова відмінність символу від художнього образу – його багатозначність. Символ не можна дешифрувати зусиллями розуму: на глибині він темний і не доступний для остаточного тлумачення. Символ – вікно у нескінченність. Рух і гра смислових відтінків створюють нерозгаданість, таємницю символу. Якщо образ виражає одиничне явище, то символ таїть у собі цілий ряд значень, часом протилежних, різноспрямованих. Двоплановість символу сходить до взаємопроникнення двох планів буття.

Багатошаровість символу, його незамкнута багатозначність спиралася на міфологічні, релігійні, філософсько-естетичні уявлення про надреальність, незбагненну в своїй істоті.

Теорія і практика символізму були тісно пов'язані з ідеалістичною філософією І. Канта, А. Шопенгауера, Ф. Шеллінга, а також міркуваннями Ф. Ніцше про надлюдину, перебування «по той бік добра і зла». У своїй основі символізм поєднувався з платонічного та християнською концепціями світу, засвоївши романтичні традиції та нові віяння.

Не будучи продовженням якогось конкретного напрямку в мистецтві, символізм ніс у собі генетичний код романтизму: коріння символізму – в романтичній прихильності вищому принципові ідеального світу. «Картини природи, людські діяння, всі феномени нашого життя значимі для мистецтва символів не самі по собі, а лише як невловимі відображення первоідей, вказуючі на своє таємне спорідненість з ними»,– писав Ж. Мореас. Звідси нові завдання мистецтва, покладені раніше на науку та філософію, – наблизитися до сутності «реального» за допомогою створення символічної картини світу, викувати «ключі таємниць».

3. Становлення символізму

3.1 Західноєвропейський символізм

Як художня течія символізм публічно заявив про себе у Франції, коли група молодих поетів у 1886 р. згуртувалася навколо С. Маларме, усвідомивши єдність художніх устремлінь. До групи увійшли Ж. Мореас, Р. Гіль, Анрі де Реньо, З. Меррілом та ін. Пізніше до них приєдналися П. Валері, А. Жид, П. Клодель. Оформленню символізму в літературний напрям чимало сприяв П. Верлен, який опублікував у газетах «Парі модерн» і «Ла нувель рів гош» свої символістські вірші та серію нарисів «Прокляті поети», а також Ж.К. Гюйсманс, який виступив з романом «Навпаки». У 1886 р. Ж. Мореас помістив у «Фігаро» Маніфест символізму, в якому сформулював основні принципи напрямку, спираючись на судження Ш. Бодлера, З. Малларме, П. Верлена, Ш. Анрі. Через два роки після публікації маніфесту А. Бергсон випустив у світ книгу, в якій була розкрита філософія інтуїтивізму, що в загальних рисах перегукується зі світоглядом символістів і що дає йому додаткове обґрунтування.

3.2 Символізм у Франції

Становлення символізму у Франції пов'язане з іменами видатних французьких поетів: Ш. Бодлера, С. Малларме, П. Верлена, А. Рембо. Предтеча символізму уФранції – Ш. Бодлер, що випустив у 1857 р. книгу «Квіти зла». У пошуках шляхів до «несказаного» багатьма символістами була підхоплена думка Бодлера про «відповідність» між квітами, запахами і звуками. Близькість різних переживань повинна, на думку символістів, виразитися в символі. Девізом символістських шукань став сонет Бодлера «Відповідності» зі знаменитою фразою: «Перегукуються звук, запах, форма, колір». Пошук відповідностей лежить воснові символістського принципу синтезу, об'єднання мистецтв.

С. Маларме, «останній романтик і перший декадент», наполягав на необхідності «вселяти образи», передавати не речі, а свої враження від них: «Назвати предмет – означає знищити три чверті насолоди віршем, яка створена для поступового вгадування, вселити його – ось мрія ».

П. Верлен у відомому вірші «Поетичне мистецтво» визначив прихильність музикальності як основну прикмету справжньої поетичної творчості: «Музичність - перш за все». У поданні Верлена, поезія, як і музика, прагне до медіумічного, невербального відтворення реальності. Подібно до музиканта, поет-символістспрямовується назустріч стихійному потоку позамежного, енергії звучань. Якщо поезія Ш. Бодлера надихала символістів глибокою тугою за гармонією в трагічне роздвоєння світу, то поезія Верлена вражала своєю музикальністю, важковловимими переживаннями. Слідом за Верленом ідея музики використовувалася багатьма символістами для позначення творчої таємниці.

У поезії геніального А. Рембо, котрий вперше вжив верлібр (вільний вірш), втілювалася взята символістами на озброєння ідея відмови від «красномовства», знаходження точки схрещення між поезією і прозою. Втручаючись у будь-які непоетичні сфери життя, Рембо досягав ефекту «природної надприродності» у зображенні реальності.

Символізм у Франції проявився і в живописі (Г. Моро, О. Роден, О. Редон, М. Дені, Пюві де Шаванн, Л. Леві-Дюрмер), музиці (К. Дебюссі, М. Равель), театрі (Театр Поет, Театр Мікст, Театр дю Маріонетт), але основною стихією символістського мислення завжди залишалася лірика. Саме французькими поетами були сформульовані і втілені основні заповіти нового руху: оволодіння творчою таємницею за допомогою музики, глибока відповідність різних відчуттів, гранична ціна творчого акту, установка на новий інтуїтивно-творчий спосіб пізнання дійсності, на передачу невловимих переживань.

3.3 Символізм у Західній Європі

Бельгійський символізм представлений драматургом, поетом, есеїстом М. Метерлінком, який відомий п'єсами «Синій птах», «Сліпі», «Чудо Святого Антонія», «Там, всередині». На думку М. Бердяєва, Метерлінк зобразив «вічний, очищений від будь-яких домішок трагічний початок життя». Більшістю глядачів-сучасників п'єси Метерлінка були сприйняті як ребуси, які необхідно розгадувати. Принципи своєї творчості М. Метерлінк визначив у статтях, зібраних у трактаті «Скарб смиренних» (1896). Воснові трактату – думка про те, що життя – містерія, в якій людина грає недоступну її розуму, але виразну роль. Головним завданням драматурга Метерлінк вважав передачу не дії, а стану. У «Скарбі смиренних» Метерлінк висунув принцип діалогів «другого плану»: за зовні випадковим діалогом виявляється значення слів, котрі спочатку здаються незначними. Рух таких прихованих смислів дозволяв обігравати численні парадокси (чудесність повсякденного, бачення сліпих і сліпота зрячих, безумство нормальних тощо), занурюватися у світ ледь вловимих настроїв.

Однією з найвпливовіших фігур європейського символізму був норвезький письменник і драматург Г. Ібсен. Його п'єси «Пер Гюнт», «Гедда Габлер», «Ляльковий дім», «Дика качка» об'єднували конкретне і абстрактне. «Символізм – це форма мистецтва, яка одночасно задовольняє і наше бажання бачити втілену реальність, і піднятися над нею,– визначав Ібсен. – У реальності є зворотний бік, у фактів є прихований зміст: вони є матеріальним втіленням ідей, ідея представлена через факт. Реальність – це чуттєвий образ, символ невидимого світу». Ібсен розмежовував своє мистецтво і французький варіант символізму: його драми будувалися на «ідеалізації матерії, перетворенні реального», а не на пошуках позамежного, потойбічного. Ібсен надавав конкретного образу фактам символічного звучання, піднімав їх до рівня містичного знака.

В англійській літературі символізм представлений О. Уайльдом. Тяга до епатажу буржуазної публіки, любов до парадоксу і афоризму, життєтворча концепція мистецтва («мистецтво не відображає життя, а творить його»), гедонізм, часте використання фантастичних, казкових сюжетів, а пізніше й «неохристянства» (сприйняття Христа як художника) дозволяють віднести О. Уальда до письменників символістської когорти.

Потужну гілку символізм дав в Ірландії: один з найбільших поетів 20 ст., ірландець У.Б. Йейтс зараховував себе до символістів. Його поезія, сповнена складності й багатства, живилася ірландськими легендами і міфами, теософією та містикою. Символ, як пояснює Йейтс, – «єдино можливе висловлення якоїсь незримої суті, матове скло духовного світильника».

З символізмом пов'язують також творчість Р.-М. Рільке, С. Георге, Е. Верхарна, Г.Д. Аннунціо, А. Стріндберга та ін.

3.4 Символізм у Росії

Після поразки Революції 1905-07 рр. в Росії особливе поширення отримали настрої декадентства.Декадентство – загальна назва кризових явищ буржуазної культури кінця 19-20 ст., позначених настроями безнадійності, неприйняття життя, індивідуалізмом. Низка рис декадентського умонастрою відрізняє й деякі напрямки мистецтва, які об'єднуються терміном модернізм.

Декадентство є складнимта суперечливим явищем, воно відображає розгубленість багатьох художників перед різкими антагонізмами соціальної дійсності, перед революцією, в якій вони бачили лише руйнівну силу історії. З точки зору декадентів, будь-яка концепція суспільного прогресу, будь-яка форма соціально-класової боротьби переслідують виключно утилітарні цілі і повинні бути відкинуті. Відмову мистецтва від політичних і громадянських тем та мотивів декаденти вважали проявом свободи творчості. Декадентське розуміння свободи особистості невіддільне від естетизації індивідуалізму, а культ краси як вищої цінності нерідко проникнутий аморалізмом. Постійними для декадентів є мотиви небуття і смерті.

Як характерне віяння часу, декадентство не може бути віднесене цілком до якогось певного напрямку в мистецтві. Неприйняття дійсності, мотиви відчаю, туга за духовними ідеалами, які набували художньо виразних форм у творах видатних художників, захоплених декадентськими настроями, викликали співчуття і підтримку з боку письменників-реалістів, що зберегли віру в цінності буржуазного гуманізму (Т. Манн, Р. Мартен дю Гар, У. Фолкнер).

У Росії декадентство відбилося у творчості поетів-символістів (перш за все Н. Мінського, декадентів Мережковського, З. Гіппіус, потім У. Брюсова, К. Бальмонта), у низці творів Л.Н. Андрєєва, у творах Ф. Сологуба і особливо в натуралістичній прозі М.П. Арцибашева, А.П. Каменського та ін.

Розквіт російського символізму припав на дев'ятисоті роки, після чого рух пішов на спад: в рамках школи більше не з'являються значні твори, виникають нові напрямки – акмеїзм і футуризм, символістське світовідчуття перестає відповідати драматичним реаліям «справжнього, некалендарного ХХ століття». Анна Ахматова так охарактеризувала ситуацію початку десятих років: «У 1910 році явно позначилася криза символізму, і початківці поети більше вже не примикали до цієї течії. Одні йшли в футуризм, інші – в акмеїзм. Безсумнівно, символізм був явищем ХІХ століття. Наш бунт проти символізму цілком правомірний, тому що ми відчували себе людьми ХХ століття і не хотіли жити в попередньому».

У радянські підручники літератури потрапляли лише ті автори, які займалися проблемами одного-єдиного, бажаного для нової влади класу – пролетаріату. Усі ж інші класи допускалися в «високе мистецтво» тільки з точки зору викриття їх порочності (аристократія), пасивності (інтелігенція) й відвертої ворожості (буржуазія) у справі побудови нового суспільства – безкласового і, за великим рахунком, безекономічного комунізму. Природно, що при такому підході багато авторів відверто перебріхувалося, інші ж – поборники «чистого мистецтва», зовсім не заклопотані економічними і класовими проблемами – з радянської історії літератури просто викидалися або оголошувалися «занепадницькими послідовниками ідеалістичної філософії».

Численні переклички літератури російського символізму з живописом і музикою. Поетичні мрії символістів знаходять відповідності в «галантної» живопису К. Сомова, ретроспективних мріях А. Бенуа, «що творяться легендах» М. Врубеля, в «мотивах без слів» В.Борісова-Мусатова, в вишуканої краси і класичної відчуженості полотен З. Серебрякової, «поемах» А. Скрябіна.

Провідне місце в русі художнього символізму по праву належить М. А. Врубелю, який увібрав в себе всі суперечності, всю глибину геніальних осяянь і трагічних пророцтв часу. У своїх духовних провидіннях він часто випереджав відкриття літературно-філософської думки, своїми формальними новаціями закладав основи пластичних особливостей модерну. У його графічному спадщині так само, як і в усій його творчості, тяжіє завдання синтезу, так само проявляється як у прагненні до створення стилістичної єдності всіх образотворчих мистецтв, будівництва нового художнього простору, так і в ідейному «панестетизмі».

Символізм у просторі мистецтва кінця XIX - початку XX століття складався паралельно з розвитком інших важливих художніх процесів у російській культурі. Національною особливістю його була складна структура взаємозв'язків. Недарма категорії синтетичності, інтуїтивізму, осяяння, кардинальні у творчому методі символізму, стали одними з основоположних і в мистецтві авангарду.

У цій ситуації художній символізм, який прийняв естетичну програму російського літературного символізму і який відрізнявся великою різнорідністю (зауважимо, що всі найбільші майстри авангарду випробували його вплив на ранніх етапах своєї творчості), не висував проблеми форми.

На межі століть російське мистецтво долало національні рамки і ставало явищем світового рівня. Воно використовувало все багатство світових і власних культурних традицій для становлення вітчизняного модерну. Художня мова модерну в Росії проявилася як в загальноєвропейському варіанті («флореаль»), так і в букеті «неостилей». Імпульсний і варіативний характер розвитку російської культури наочно проявився у змішуванні стилів, шкіл і напрямів Срібного століття. Жодне зі згадуваних напрямків живопису не зникло з появою на сцені потужного руху авангарду, змінився тільки лідер.

Модерн виступив як потужне поєднання руху культури на основі синтезу мистецтв, в першу чергу – музики, живопису й театру. Він мав усі шанси стати справжнім «Великим стилем» епохи. Синтетизм Срібного століття служив прискорювачем вироблення типу нової культури.

4. Роль символізму в культурі новітнього часу

Важливим є те, що даний напрямок ніколи не розглядав себе як явище, замкнуте у рамки літератури. Це був світогляд, який виник в епоху «загального зсуву культурних цінностей». Як один з наслідків, на перше місце вийшов символ. З явища крихкого, незрозумілого, вузьколітературного він починає претендувати на загальність і всеосяжність, стає елементом знання широких мас. Винесенню символу допомогло також і захоплення містикою, характерне для початку XX століття. Природно, що люди двадцятого сторіччя містику і містицизм намагалися раціоналізувати, представити в термінах, прийнятих на той момент в якості наукових. Якщо навіть В.І. Вернадський міг констатувати, що «містика є однією з найглибших сторін людського життя», то П.А. Успенський вже вводив певний науковий рівень для опису цього явища:

«Містика є рід пізнання, що претендує на те, що він дає великі результати в порівнянні зі звичайними немістічними видами пізнання. У містичне пізнання в дуже великому розмірі входить суб'єктивне пізнання, яким ми постійно користуємося по відношенню до свого внутрішнього світу, який недоступний для об'єктивного вивчення. Але в містиці суб'єктивне пізнання поширюється на об'єктивні явища. Можна визначити позитивний метод як метод вивчення об'єктивних явищ і спроби вивчення навіть суб'єктивних явищ («об'єктивна психологія»). Містичний метод можна визначити як суб'єктивне вивчення і суб'єктивних, і об'єктивних явищ, за допомогою розширеної інтуїції, що дає можливість якимось чином розуміти і оцінювати у собі явища, що відбуваються у поза. Містика є метод пізнання, що відрізняється абсолютно певними властивостями, саме це – таке пізнання, в якому немає пізнаваного. У позитивному пізнанні розрізняються суб'єкт і пізнаваний об'єкт. У містичному пізнанні суб'єкт і об'єкт зливаються в одне».

В. Іванов так визначав пріоритети цього напрямку:«Історичним завданням новітньої символічної школи було розкрити природу слова як символу, і природу поезії як символіки істинних реальностей. Він веде символізм до «мови жерців і волхвів», визначаючи його як магічний. І це далеке минуле функціонування «мови богів» він переносить у майбутнє. «Символізм здається попередженням тієї гіпотетично мислимої, власне релігійної епохи мови, коли він буде обіймати дві окремі мови: мова про емпіричних речах та відносинах і мова про предмети і відносинах іншого порядку, що відкривається у внутрішньому досвіді, – ієратичне мова пророцтва.

Андрій Білий пропонує своє вчення про загальні форми мистецтва, кладучи в основу його простір і час. Музика має в якості основного елементу ритм. Поезія – образ, змінюваний учасі. Живопис – образ у фарбі, даний у двох вимірах простору. Структура і зодчество розташовують свої образи в трьох вимірах простору.

Символ розгортається ним у наступну тричленну модель:1) символ як образ видимості, що збуджує наші емоції конкретністю його рис; 2) символ як алегорія, яка виражає ідейний зміст образу: філософський, релігійний, громадський; 3) символ як заклик до творчості життя.Це ж поняття в роботі «Луг зелений» А. Білий пов'язує з релігією. «Релігія є зв'язок переживань. Переживання бувають одноосібні та колективні. Релігія є зв'язок одноосібних і колективних переживань».

Головним підсумком Срібного віку можна вважати те, що російська культура опинилася в руслі загальноєвропейського культурного процесу. Вона заговорила на загальноєвропейській мові, стала вимірюватися загальноєвропейським «аршином». Поетичний символізм у Росії, «югендстіль» в Німеччині, рух «Ар Нуво» у Франції, європейський і російський модерн–усе це явища одного порядку. Живопис П. Гогена і М. Чюрльоніса говорив тією ж мовою, що і картини А.Н. Бенуа, М.А. Врубеля, В.Е. Борисова-Мусатова. В.Я. Брюсов, О. Блок і Е. Верхарн, Ш. Бодлер, А. Рембо належали до однієї поетичної школі. На сценах російських театрів йшли п'єси М., Метерлінка, А.А. Блоку, Г. Ібсена, А.П. Чехова. Рух до нової мови культури було загальноєвропейським, і Росія опинилася в числі лідерів цього культурного процесу.

ВИСНОВКИ

Символізм як художній напрямок виник у Європі в 1860-1870-х рр. і швидко охопив усі сфери творчості від музики до філософії та архітектури, ставши універсальною мовою культури кінця XIX-початку ХХ ст. Нова художня хвиля пройшла по всій Європі, захопила обидві Америки і Росію.

Символізм поклав початок модерністським течіям в культурі 20 ст. У творчості видатних письменників 20 ст. (А. Ахматової, М. Цвєтаєвої, А. Платонова, Б. Пастернака, В. Набокова, Ф. Кафки, Д. Джойса, Е. Паунда, М. Пруста В. Фолкнера та ін.) сильний вплив модерністської традиції, успадкованої від символізму.

Символізм виявився новим світорозумінням. Виявилося, що епоха певного зламу минулих цінностей не змогла задовольнитися формально-логічним, раціональним підходом. Їй був потрібен новий метод. І відповідно цей метод породив нову одиницю – символ. Таким чином, символізм не тільки вніс символ в інструментарій сучасності, він також привернув увагу до можливого шляху інтуїтивного, а не тільки раціонального. Те нове, що приносить символізм, можна побачити в підключенні до сучасних проблем усього розмаїття минулих культур.

Таким чином, зміна світоглядних основ на межі XIX-ХХ ст. з'єдналася з творчими пошуками в царині художньої мови. Найбільш повнокровний результат змін виявився у становленні естетичної системи символізму, який став імпульсом оновлення всіх сфер культури.

Символізм відіграв роль формотворної естетичної конструкції для всієї світової культури початку ХХ ст. Усі інші естетичні школи, по суті, або продовжували й розвивали принципи символізму, або конкурували з ним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белый А. Символизм как мировоззрение. – М., 1994.

2. Белый А. Смысл искусства// Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2-х т. – Т. 1. – М., 1994.

3. История русской литературы: ХХ века: Серебрянный век. – М., 1995.

4. Нольман М.Л. Шарль Бодлер. Судьба.Эстетика. Стиль. – М., 1979.

5. Обломиевский М.А. Французский символізм. – М., 1973.

6. Пайман А. Історія русского символизма. – М., 1998.

7. Рапацки Л.А. Искусство «серебрянного века». – М., 1996.

8. Энциклопедия символизма / Под ред. Ж. Касу. – М., 1998.