

УДК 070.1:[070.447:7.035

СИМВОЛІСТСЬКА ПУБЛІЦИСТИКА – СВІТОГЛЯДНИЙ АДЕКВАТ СРІБНОГО ВІКУ

Микола Рашкевич

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Генерала Чупринки, 49, 79044, Львів, Україна
e-mail: chilavert427@gmail.com*

У статті визначені методологічні, прикладні та синтезуючі критерії символістської публіцистики – самостійного виду аналітичної журналістики.

Ключові слова: символістська публіцистика, семантичний код, реалістичний/ідеалістичний символізм, метафора, ідеологема.

Об'єктом розгляду є аргументаційна база та семантичні ресурси публічних виступів філософів та літераторів – представників російського символізму. Актуальність теми зумовлена кризою сучасної публіцистики, яка уподібнюється до товару і веде до розумово-морального закріпачення. Загальна мета дослідження – легітимація терміну «символістська публіцистика». Жанрово-стилістичні особливості символістського текстотворення, а також світоглядні орієнтири знакових представників Срібного віку досліджували Е. Кассіер, М. Воскресенська, А. Мазурчук, О. Матюшкін, О. Пономарева, Л. Кравець та ін.

Як особливий рід журналістської та літературної творчості, публіцистика слугує універсальним інструментом осмислення актуальних суспільних питань, спосіб представлення і витлумачення яких визначався й визначається тепер світоглядно-естетичними домінантами тієї чи іншої культурно-історичної епохи. Дослідження особливостей публіцистичного дискурсу конкретної доби дозволяє простежити вплив вартісних досягнень цивілізації на спосіб інтерпретації дійсності, а також авторську манеру комунікування з читачем. З урахуванням частого зведення сучасної публіцистики до фіксації (рідше – аналізу) явищ або фактів, особливого значення набуває вивчення досвіду минулих поколінь – часу, коли функціональний спектр якісних журналістських текстів моделювався і реалізовувався вглиб, а не вшир. Публіцистика сьогодення також передбачає вплив, але кумулятивний ефект багатьох таких текстів наділений негативним сенсом. Маніпуляція свідомістю, зомбування населення або міфологізація інформаційного простору – все це погіршує «екологію ноосфери», зумовлює «інформаційну втому та надмірний тиск на психіку людини», веде до блокування інформації інформацією або ж ідеологічного вербування [22]. Дещо інший варіант – публіцистика, спрямована лише на інформування, тобто на «задоволення нижчих емоцій», що є тим самим, «що дати людині багато їжі, але позбавити її розуміння того, для чого вона їй — “їсти, щоб жити, чи жити, щоб їсти”»

[26, с. 275]. Посилення вульгаризації публіцистики, зведення її до продажу як звичайного товару споживання [10, с. 101] поглиблюють кризу сучасного макротексту, атрофуючи сам публіцистичний метод.

За таких умов відродження потребує варіант *класичної публіцистики*, який здатен формувати інтелектуальні та моральні наративи, а не веде до розумового закріпачення. «Цього досягають, коли автор залишає право пізнати й сформулювати істину самому читачеві» [26, с. 275]. Також йдеться про таку «словесну та візуальну сфери моделювання свідомості, площину зазначення вартостей та інтересів людей» [15, с. 24], яка стимулює розумову діяльність реципієнта, а отже, має глибинні змісти, що потребують декодування на рівні художньо-чуттєвих, оціночних й пізнавальних (раціональних) рефлексій. Саме такими властивостями наділений *прозовий символізм Срібної доби*. Оскільки цей мистецько-ідеологічний напрям на рубежі XIX-XX ст. постав, передусім, як протест проти позитивістських тенденцій у науці, художній творчості та суспільному житті, його досвід здатен відкрити нові перспективи для подолання «періоду нестабільності» [22] в публіцистиці сучасності.

З-поміж російських символістів кінця XIX – початку XX століття варто виокремити прізвища Д. Мережковського, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, В. Брюсова, В. Розанова, В'яч. Іванова, А. Белого, почасти О. Блока, М. Мінського. Творчість цих представників Срібного віку вийшла за межі власне літературної й розвинулася в складне соціокультурне явище – з елементами філософії, релігії, політики, у формі журналістики, тобто багаторівневої комунікації; основною її метою став не просто пошук нового художнього методу зображення дійсності, а процес віднаходження відповідей на «кляті» питання часу, як от недопущення (подолання) більшовицької ідеології, відділення Церкви від держави та її єднання з народом, розширення громадянських прав та свобод в умовах поляризації соціальних груп тощо. Важливу роль у цьому контексті відіграла публіцистика – органічна складова спротиву, спрямованого на перетворення світу під покровом «інтелектуальної духовності». Оскільки у публіцистичних текстах символістів повністю відобразилися риси їхнього світорозуміння та кристалізувалася методика його представлення широкому загалові, то витлумачення фундаментальних праць можливе тільки за умови визначення засадничих критеріїв символістського світогляду.

Методологічний критерій. Першочергово старійшини символістського цеху предметом свого мистецтва називали не реальну дійсність та повсякденні речі, а одухотворену ідею, втілену за допомогою натяку – засобу творення символу: «Саме за допомогою символів митець спроможний доторкнутися до світу метафізичного, потойбічного, надчуттєвого» [8, с. 403]. У душі філософії Платона предмети матеріального світу трактувалися ними як символи нематеріальних уявлень, тому багаторівневий вербальний код набував ознак медіатора між земним, емпіричним та вічним, духовним. Символ – це засіб, який допомагає перетворювати непривабливу дійсність: «Беру шматок життя, грубого і бідного, і творю з нього солодку легенду, бо я – поет. Нидій у п'їтьмі, тьмяне, побутове, або бушуй лютою пожежею – над тобою, життя, я звезду сотворену мною легенду про чарівне і прекрасне» [24, с. 5]. Ф. Сологуб та його соратники прагнули розуміти, наскільки реальне те, що само по собі є надприродним, надчуттєвим, небесним або, принаймні, філософською конструкцією [14]. Три головні елементи літератури у такому випадку – містичний зміст, символи і розширення художньої чутливості [21, с. 218].

Символ постає в умовах, коли номінативно та однозначно зобразити предмет неможливо: він покликаний виразити алегоричне й невимовлене шляхом встановлення відповідностей між двома світами – світом зовнішнім і світом мрій та ідеалів. Мета такого мистецтва полягає у тому, щоб «перетворити ідею у зрозумілий для людини символ і розвинути її за допомогою нескінченних гармонійних варіацій» [13, с. 29]. При цьому рівень розуміння символу залежить від фонових знань реципієнта, що робить мистецтво інтелектуальним. «Символ має стільки значень, скільки є градацій буття, до якого він відноситься. Кожний, в міру своїх можливостей, може осягати їх на будь-якому рівні, але не кожний, хто хоче, може прийти до володіння символічною мовою... Ті ж, хто досягають вживання символічної мови, самі пройшли через внутрішню трансформацію, яка дає сприйняття різних рівнів буття...» [16, с. 20]. Тож глибина змісту символу може бути виявлена як інтуїтивно, оскільки таємничість епізодично чи регулярно виводить його за межі досяжності розуму, так і через логічні інтерпретації.

Дуалізм реального та приховано-бажаного – основа символістського світосприйняття [8, с. 403-404]. На думку знакових представників напрямку, таємниця (ідея або ейдос) криється за всіма речами, попри це, письменник-інтелектуал має навчитися бачити їх, а не вигадувати: «Символи повинні природно і мимохіть вилитися з глибини дійсності. Якщо ж автор штучно їх придумує, щоб висловити якусь ідею, вони перетворюються на мертву алегорію, яка нічого, крім відрази, як усе мертве, не може збудити» [21, с. 216-217]. Отже, символ для широкого кола модерністів – це посередник між двома світами: реальним, чуттєвим, та надприродним, трансцендентним, який людина не може пізнати безпосередньо. Саме символи є медіаторами, через які можливе осягнення вищого світу, однак вони не підлягають однозначному витлумаченню і їх зміст не може бути виявлений шляхом самого лише раціонального пізнання.

Прикладний критерій. Російський символізм розквітнув у перехідну добу – на помеж'ї XIX і XX століть. Цей перехід у нову, останню для тисячоліття декаду, ознаменувався глибокою світоглядною кризою, зумовленою низкою чинників. Зокрема, вона тісно пов'язана з науково-технічною революцією, матеріалістичні досягнення якої змусили багатьох інтелектуалів відчутти примітивність власної творчості на фоні різкого цивілізаційного прогресу і, як наслідок, змусили шукати порятунку у сфері містичній. Панування позитивізму (настанова на істинності лише наукового знання) зумовило дегуманізацію стосунків як між людиною і природою, так і між самими людьми.

На відміну від абсолютної більшості європейських держав, у Росії світоглядна криза відчувалася особливо гостро, оскільки на той час стагнація духовна накладалася на суспільно-політичну та релігійно-церковну; поряд із питанням про подальшу долю зубожілого та безправного населення постало не менш вагоме питання – про подальший шлях Російської імперії, авторитарного політичного режиму, який переживав глибокі суспільно-політичні потрясіння (вбивство імператора Олександра II, криза народників, теракти 1903 р., революція 1905–1907 рр., а вже в наступне десятиліття – Перша світова війна, жовтневий переворот, розстріл династії Романових, вимушена масова міграція інтелігенції та ін.). Церква, що була одним із оплотів самодержавства, у другій половині XIX ст. остаточно втратила свої позиції: віросповідання переставало бути духовною потребою і набувало формального характеру.

Відродження розуміння абсолютної сили віри (опозиція до більшовиків-атеїстів) та зниження патологічної залежності суспільства від здобутків науково-технічної революції – ось ключові світоглядні завдання Д. Мережковського, В. Соловйова та інших мислителів на початковому етапі зародження символізму. Очевидно, що самих тільки художніх потенцій для реалізації поставленої мети було замало...

Також символізм протиставляв себе тим літературним течіям, які перетворили мистецтво на просту констатацію навколишньої дійсності («відбиток життя»), наприклад, реалізму. «Єдина ознака справжнього мистецтва – своєрідність; мистецтво завжди створює щось нове. Постійна властивість псевдомистецтва полягає у тому, що воно наслідувальне... Одне лише вміння змальовувати навколишнє ще не робить [людину] митцем» [6]. Російські реалісти надто довго зосереджували увагу на натуралістичності та скрупульозному протоколюванні дійсності (зазвичай трагічної), тож поява символізму стала наслідком тяжіння душі людини до сфери ідеального. Символістів не цікавив процес прямолінійного відображення фактів, буденні речі привертали їхню увагу тільки тому, що крізь них простежувалися емпірично непізнавані й непідвладні прямому словесному відтворенню образи [8, с. 401-403]. Розкриття сутності таких образів досягалося за допомогою дво- чи багатозначності слова: як наслідок, поняття-символи стали концептуальними елементами у літературній, а згодом й журналістській практиках. Однозначне їх трактування видавалось неможливим в силу унікальності авторської інтерпретації (не завжди пояснюваної): такий феномен й породив явище *глибинного змісту символістського коду* – з множинними, проте концептуально близькими варіантами розшифрування на чуттєво-естетичному та інтелектуально-світоглядному рівнях.

Синтезуючий критерій. Оскільки резонансна теза про самоцінність мистецтва й відсутність закріплених за ним соціальних зобов'язань не приймалася патріотично налаштованими російськими символістами за аксіому, то ідеологічний спротив політичному та науковому авторитаризму породив появу потужного пласту публіцистичних текстів, які зосереджували свою увагу не лише на нових формах асоціативної словесної творчості, а розглядали її у якості потужного чинника актуальних соціальних перетворень. Останні витлумачувалися вузьким колом активістів в обраному ідеологічному руслі, натомість наративи та висновки подавалися у вигляді символістської полісемії, суть якої відкривалася в процесі напруженої логіко-асоціативної роботи мозку й не могла бути чіткою та однозначною. Як наслідок, під терміном «*символістська публіцистика*» повинна розумітися не лише спорадична громадянська позиція літераторів – представників однойменного мистецького напрямку, а й унікальний *вид аналітичної журналістики* – з оригінальним способом аргументації, у формі статті і відкритого листа та загальною метою гармонізації суспільства у кризовий період. «Публіцистика символістів не ставила за першочергове завдання досягнення оперативної суспільної реакції на порушені зловоденні питання, попри те статті, доповіді, маніфести незмінно стосувалися актуальних суспільних проблем переломної, рубіжної доби» [7, с. 25]. Отже, поети, письменники та філософи Срібного віку свідомо освоювали новий, хоч і споріднений вид соціальної практики (журналістика), вели полеміку на сторінках друкованих ЗМІ, зберігаючи, при цьому, символістську манеру письма (публіцистичний стиль). Кодовані, інтерпретовані та тиражовані публікації повинні були задовольняти інтелектуальні запити інтелігенції, з перспективою планомірної адаптації для малограмотних верств населення;

відбувався процес остаточного розмежування російськомовної преси на *якісний* та *масовий* типи.

Комунікативну суть та журналістські ознаки синтезуючої моделі символістської публіцистики допоможуть встановити приклади. Авторитетом у цій царині знову є усі підстави називати Дмитра Мережковського. Представник «глибинного» типу світогляду, визнаний майстер ідеалістичного та реалістичного способів символізації буття, фундатор «нової релігійної свідомості», письменник та журналіст збагатив публіцистичний стиль великою кількістю семантично невичерпних понять. Наприклад, поліфункціональний символ «Хам» у програмовій статті «Прийдешній Хам» («Полярна зірка», 1905) має виключно негативну конотацію і стосується будь-яких проявів духовного міщанства (безкультур'я) у всій ієрархії соціальної стратифікації. Духовно паралізована церква (як структура), босяцтво, самодержав'я, хуліганство, чорносотенство, китаїзація за принципом «держава – впорядкований мурашник», всесвітні мілітаризм та шовінізм, «серединні» (збайдужілі) європейці і навіть футуристи... Хам для Мережковського одночасно постає і як конкретно-історична політична загроза, і як поглиблення кризи культури й занепад традиційного гуманізму, як явище деградації середнього суспільного класу, і як втрата вартісних орієнтирів у середовищі інтелігенції тощо. «Коли вдивляєшся в обличчя тих, від кого залежить тепер доля Європи, – згадуються передбачення Мілля та Герцена про неминучу перемогу духовного Китаю. Раніше були в історії нелюди, Тамерлани, Атилли, Борджіа. Тепер вже не нелюди, а люди як люди. Замість скіпетра – аршин, замість Біблії – рахункова книга, замість вітваря – прилавок. Яка самодостатня вульгарність та площинність на обличчях» [18]. Сентенція неабияк актуальна, далекоглядна (пророча), аргументована – публіцистична.

Число символіка презентована Мережковським у статтях «Війна і релігія», «Схід чи Захід?», «Гоголь і Росія», «Двічі по два – чотири», «Залізо під молотком», «Хрест і Пентаграма», «Крик півня», «Зимові веселки», «Тріснутий дзвін», «Потрійна брехня» та ін. Семантичний спектр кількісних числівників «один», «два», «три», «чотири» та «п'ять» тут настільки широкий, що дозволяє описати основні доктрини християнства («чотириконечний хрест») та обґрунтувати згубність більшовицької ідеології («п'ятикутна зірка»): «Пентаграма чи Хрест? Був хрест на чолі Європи; чи буде пентаграма? Ось питання, що постало нині перед усім людством... Між Чотирма і П'ятьма долі світу хитаються, як страшно, як просто! [20]. *Релігійна* символіка Д. Мережковського компонується у працях «Ще крок Прийдешнього Хама», «Червоний диявол», «Коли воскресне», «Кінь блідий», «Свиня-матінка», «Терновий вінок», «Серце людське і серце звірине» та ін. Множинні смислові відтінки понять «хрест», «звір», «меч», «зірка» набувають у публіцистиці конкретно-історичного звучання; попри те, що їх символістський код тяжіє до пейоративу, визначальна функція хреста як символу любові – рятівна: «Що таке хрест, як не римське знаряддя страти – те саме, що французька гільотина і російська шибениця?.. Для чого ж на хресті і помер Він, як не для того, що зробити знаряддя страти знаряддям порятунку? Смертю смерть поправ – чи не значить це: власною стратою смертну кару поправ, відмінив, спростив, знищив на віки вічні...» [19]. Нарешті, символізм *просторової організації* публіцистичного дискурсу Д. Мережковського окреслюється антагоністичними термінами «верх»/«низ», «глибина»/«площина», «Схід»/«Захід», «Росія»/«Європа», «тут» (еміграція)/«там» (Росія) та концептуалізується російським революційними

модусом «безодні». У статтях «Схід чи захід?», «Земля в роті», «Розколений дзвін», «Квіти міщанства», «Християнські анархісти», «Християнство і кесаріанство», «Більшовизм та людство», «Стара й нова непримиримість», «De profundis clamavi» автор використовує згадані лексичні опозиції для категорійного поділу європейського населення на Боголюдей та безбожників, показовому фіксуванню політико-релігійних крайнощів в історії Російської імперії, глорифікації православної еміграції як символу збереження релігійної сутності Росії в умовах народження на її теренах апокаліптичного звіра – більшовизму. Закономірно, що жовтневий переворот 1917 року тлумачиться за допомогою усіх видових ресурсів символістської публіцистики і уособлює наскрізну безодню, царство Хама та торжество пентаграми: «Зараз відділяє Росію від усього людства така ж прірва, що й той світ від цього. Все, що зараз відбувається в Росії, настільки неймовірне, що цього ніхто з нас, іноземців, які не побували на «тому світі» не тільки зрозуміти, але й уявити собі не може» [17]. Арсенал символів у художній спадщині автора бідніший, однак конотація образотворчих компонентів «звір» та «хрест» в історичній трилогії «Царство Звіра» тотожна журналістським.

Символістську традицію у журналістиці початку ХХ століття підкріплюють праці Федора Сологуба. Потенціал художника (поета, письменника та драматурга) тут суттєво вищий, однак публіцистичні виступи етнічного українця чітко актуалізують символістські коди романів, оповідань та сценаріїв на сторінках ЗМІ. Так, будучи поборником ідей гуманного виховання та навчання, Ф. Сологуб гостро критикує явище фізичного покарання в російських сім'ях та школах, – а в якості консолідуючого аргументу програмує символ «вікно». Міфопоетичний контекст пов'язує цей елемент із небом; метафора «небесні вікна» вказує на зорі, з яких на землю дивляться ангели: «Всевишній прорубує в небі віконечко і садовить до нього ангела дивитися за ділами народженого протягом усього його життя» [9, с. 94]. Семантична палітра символу «вікно» простежується у збірці оповідань «Жало смерті» («Жало смерті», «Розрада», «Землі земне»): налякані жорстокістю та зневірені байдужістю дорослих, підлітки мимовільно переймаються єдиною можливим входом із ситуації – так званою «втішною» смертю, добровільним походом на незвідану досі територію, де немає різок, образ та жебрацтва. Відчинене вікно як символ дороги у кращі світи, як ілюзія безтурботності, як засіб смерті (масове вистрибування дітей з висотних поверхів) та як єднання життя земного, матеріального з життям (вікном) ангельським, небесним. Багаторівневий психологічний код знаходить своє обґрунтування в однойменній публіцистичній праці «З вікна» («Новини та біржова газета», 1904): «Стрибок з вікна – найдоступніший для малюків спосіб самогубства. Особливо, коли час не терпить: мати вже принесла різки, батько вже тримає наготові ремінь з пряжкою, – катування почнеться зараз, ось, заледве промайне хвилина. Втікати нікуди, – двері зачинені. Впросити не можна – бо ж надто велика провина... Грізні слова настільки страшні, приготування до жорстокої кари так жахають, що нестерпний жах оволодіває усім маленьким тільцем та й жене його до єдиного виходу, – у вікно, на камені, вниз головою, – розтрити голову й кістки, аби тільки звільнитися від цього жахіття... Бідні, милі малюки, що так просто позбавили себе найдорожчого! Вас точно вже нема, – оскільки мертві у світ живих не повертаються. І тільки слід вашого зловісного життя десь, та й залишився: в газетній замітці, у статистиці, в роботі психіатра, у розповіді белетриста. Однак, милі та нещасні діти, в сенсі більш

простому та більш значущому, ви існуєте, ви ще не померли; й досі ви йдете один за одним до вікон на вільну смерть» [25].

Публіцистичний нарис «Бісенята війни» (газета «Новини дня», 1915) розширює семантичний простір концептуального символу «біс». У розпал Першої світової війни Сологуб-журналіст застерігає людство від надмірного захоплення досягненнями воєнної промисловості, вказуючи, при цьому, на бісівську одержимість тих державних діячів та воєначальників, які віддали підлеглим наказ атакувати редути противника за допомогою хімічної зброї: «Винахідливий захід гордиться своїми, хоч вже і страшними йому самому, дітищами. Мелініт, робурит, панкластит та інші химерні речовини приховують у собі вражаючі запаси руйнуючої злості – і видаються переляканій та машинній душі політично підкованого городянина вже і не бісами навіть, а богами війни... Та бачиться мені і цьому новому ідолослужінні все та ж давня мрія боягузливого та жорстокого мрійника про всесвітнє владарювання. Мріє раб, презрениий Терсит, про перемоги гарантовані та безпечні, про підступні засади та обмани, про отрути та закляття, – рідниться з дрібним бісом ворогам на страх та смерть» [23]. Сюжет про такого ж боягузливого та жорстокого російського вчителя, який понад усе прагне інспекторської влади, формує символістський код ще у готичному романі Сологуба «Дрібний біс» (1892 – 1902), натомість у «Бісенятах війни» (1915) релігійно-психологічний потенціал наріжного символу екстраполюється в *актуальне* суспільно-політичне тло. Для характеристики літературного героя Передонова Ф. Сологуб використовує питомий російський провінціалізм «недотикомка» – метафору на означення вічного балансування людини між богом та дияволом, і остаточну перемогу останнього. Відповідно, біс (він же недотикомка) – це символ тупості та нудьги російської провінції початку ХХ століття, символ абсурду, символ передоновщини (непорядність, неохайність, «морок життя»), символ російського державного (як царського, так і більшовицького) садизму, символ добровільного самознищення та символ нищоті воєнних перемог за допомогою зброї масового ураження.

Літературною вершиною російського символізму критики називають роман *Андрія Белого* «Петербург» (1912-1913). Політична амбівалентність завадила А. Белому тверезо оцінювати перспективи революцій 1905-1907 та 1917 рр.: підтримуючи «просвійську» стихійну силу, як єдино можливий вихід із затяжної суспільної кризи, постфактум митець широко дивувався несумісності декларованих обіцянок РСДРП(б) з реальністю. Проте таланту та прозорливої чуттєвості художника цілком вистачило для осягнення містичної та ефемерної сутності як культурної столиці Петербурга, так і самої імперії. До традиційної російської символіки «біс», «бісівщина» (терор та провокації у добу соціальних катастроф) та «вікно» (майбутнє, надія) у романі додаються полісемантичні авторські конструкції: *Петербург* – острівець європейської надії на азійській території, задрість Москви, водночас холод, сирість, життя за законами математики; більшовицький *Петроград* – нові віяння, втрачена ідентичність, кінець традицій Пушкіна, Гоголя, Достоевського; *Установа Аблеухова* – чиновницько-бюрократична влада, прірва між бідними та багатими, інтелігенцією та міщанами, монгольська сутність росіян; *Європа-Азія* – антагоністичні центри Всесвіту, боротьба людських протилежностей, добро і зло; *сонце* – «сонце свідомості» або електрична лампа на письмовому столі, Ісус Христос, євангельська етика, високі етичні починання, російські носії західних традицій (сім'я Ліхутіних) тощо. У су-

купності із символістською базою роману «Срібний голуб» (голуб з дзьобом яструба – сектантство та руйнівне, діонісійське начало класу (аж ніяк не символ Святого Духа – Р.М.), Мотрона – груба російська плоть, Катерина – європейська духовність, Росія – таємниця й хаос) та поетичним оскимороном під назвою «Батьківщина» А. Белому – за допомогою художньо-публіцистичного методу та символістського способу відтворення дійсності – вдалося змоделювати прикру візію батьківщини в системі світоглядних координат «Схід» – «Захід»: «Нетрі селянської Росії – суцільна антикультура, спрямована на руйнування, на творення хаосу, чисте діонісійство, позбавлене аполлонівського начала» [3, с. 9]. Добре, що до Петербурга – острівця західного раціоналізму на безкрайній території монгольського степу (центральна Євразія – Р.М.) – «не доходить нічого із нетрів народного життя» [5, с. 44], однак «справжній Петербург вже не існує. Життя цього ефемерного міста було переважно бюрократичним життям, і кінець його був кінцем бюрократичним» (мається на увазі революція 1905-1907 рр. – Р.М.) [5, с. 36].

Публіцистика символіста-ідеаліста А. Белого – тема делікатна вже з огляду на констатацію об'єктивної правди у ЗМІ та поривом до суб'єктивної свободи в літературі. Незважаючи на формально бідні епістолярій та журналістську спадщину, сам автор «на основі 30-річної письменницької практики, на основі не менш ніж 30 написаних книг, і віршованих, і романних, і мемуарних, і критичних, і дослідницьких» несподівано робить висновок про наявність усього шести книг (друга драматична «Симфонія», романи «Срібний голуб», «Петербург», «Москва», повісті «Хрещений китаєць» та «Котик Летаєв» – Р.М.), в яких він виступає як художник слова, а не публіцист. Корпус прозаїчних творів, які не увійшли в цей список, представник Срібного віку пропонує розглядати як публіцистику, оскільки в них він бачить себе прагматичним мислителем. Белий підкреслює, що в публіцистику він «приносить те, що обіцяє»: «обіцяв, налаштував, виконав. Там якісно інша робота; і я, як публіцист, якісно інший; пишучи роман, я органічно не можу написати нічого абстрактного; пишучи статтю, дослідження, я для «звуків», «ритмів» та «художніх образів» бездарний як... корок» [1]. Стираючи межі журналістських та літературних жанрів, а також переслідуючи мету конгруентного впливу на масового читача, Белий-публіцист у невластивій для себе манері намагається уникати «художніх образів» та «ритмів», проте навіть штучна мінімізація засобів словесної виразності у публікаціях злободенного характеру не здатна приховати усіх ознак класичного авторського стилю. Так, у статті «Штемпельована калоша» (журнал «Терези», 1907 р.) – ще задовго до написання роману «Петербург» – автор свідомо формує семантичний код однойменного літературного символу. Міське новаторство у вигляді укладки скляних тротуарів на Невському проспекті створює для городян ілюзію ходьби в повітрі, однак духовна вбогість «культурної столиці» на початку ХХ століття (цензура, закриття театрів, переслідування літераторів-модерністів) автоматично актуалізує візуальний обман у метафізичній площині: «Ох, ця мила безодня! Вона лякає тільки москвичів та провінціалів, які звикли ставитися серйозно до провалів духу, борються, шукають шляхи. А ось Петербург нічого не шукає – усе знайшов: звів над безоднею зручні, міцні скляні (трохи слизькі, між іншим) тротуари [4]. Петербург тут – символ духовної безодні, а резинова калоша – це той же Петербург, а ще уособлення ницості його чиновників-кар'єристів, які формально обіцяють покращити

життя інтелігенції, а насправді всього лиш залишають над безоднею (на склі – Р.М.) відбитки підшов.

Протилежні за змістовим та ідеологічним наповненнями, символи «Схід» та «Захід» компонують проблематику статті «Росія» (газета «Ранок Росії», 1910). Модель гуманітарної державницької політики за А. Белім – це синтез кращих європейських та слов'янофільських традицій (як от грецька культура, німецька філософія, британська освіта, російські релігія та література) без національного великодержавницького диктату. «Росія є Росією росіян? Але хто такі росіяни? Північні – це суміш з фінськими племенами; трохи більш російські – малороси... [2]. Моделюючи невтішний висновок, за яким батьківщина інфікована вірусом монгольського (східного, азійського) варварства, автор вдається до концептуального заклик: «Теперішнє належить Заходу; протиставити теперішньому Заходу теперішнє Росії – неможливо; це теперішнє стає тільки пережитком минулого. В майбутнє Росії можна вірити; та щоб лозунги віри не відобразилися у лозунгу «шапками закидаємо», потрібно попередньо сказати справжній, хворій Росії: *зникни, Росіє, зникни!*» [2].

Жорстке протиставлення Білого-художника та Білого-публіциста навряд чи доречне. Публіцистика у цьому випадку виконувала роль авторської лабораторії, в якій відточувалися ідеї та образи, що поставали згодом у знакових літературних творах. Звичайно, у газетно-журнальних статтях представлені не всі романістичні символи, а окремі публікації, як от «Правда про російську інтелігенцію (з приводу збірки «Віхи»)» чи «Символізм як світорозуміння» взагалі позбавлені притаманної автору експресії та містять елементи наукового стилю; проте збірний семантичний код стратегічних метафор, образів та ідеологем сконцентрований як у літературній, так і в журналістській площинах – у цьому й полягає їх унікальна *синтезуюча функція* в межах протиставлення символістського реалізму/ідеалізму.

Схожі екстраполяції можемо спостерігати у творчості інших літераторів-публіцистів Срібної доби: В. Розанова (*наскрізні символи «сім'я» та «сім'я», «листя», «тінь», «стать», «ноумен»*), О. Блока («дванадцять», «ранок», «вечір», «червоний», «місяць», «пожежа»), В'яч. Іванова («хрест», «веселка», «океан», «троянда»), М. Волошина («смерть», «земля», «вогонь», «вітер»), Л. Андрєєва («сміх», «стіна», «брехня», «безодня»), З. Гіппіус («білий колір», «квітка», «мигдаль»), К. Бальмонта («вежа», «світло») та ін. Наявність солідної ілюстративної та методологічної баз, співвідносність символіки з конкретною культурною-історичною епохою, а також активна громадянська позиція знакових представників напрямку дозволяють окреслити дефінітивні межі самобутнього явища у вітчизняному науковому просторі. Отже, **символістська публіцистика – це синтезуючий комунікативний феномен, вид аналітичної журналістики, базований на авторських інтерпретації, узагальненні та передбаченні суспільних фактів і явищ шляхом використання полісемантичного вербального коду, – з можливістю його розшифрування на чуттєво-естетичному та інтелектуально-світоглядному рівнях.** Подане визначення має полілінгвальний та позачасовий характер, оскільки *а)* напряму залежить від іманентних ресурсів конкретної мови (наприклад, французької); *б)* апробується літераторами, філософами й журналістами доби постмодернізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Белый А. Как мы пишем. О себе как писателе / Андрей Белый // Проблемы творчества. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 13-17.
2. Белый А. Россия // «Утро России». – 1910. – 18 нояб.
3. Белый А. Собрание сочинений / Андрей Белый // Собр. соч: [в 4 т.]. – М.: Республика, 1995. – Т.2. – 311с.
4. Белый А. Штемпелеванная калоша // «Весы». – 1907. – № 5. – С. 49-52.
5. Бердяев Н. Кризис искусства / Николай Бердяев. – М.: Из-во Г. Лемана и С. Сахарова. – 1918. – 48 с.
6. Брюсов В. О искусстве / Валерий Брюсов. – М. – 1899. – [Электронный ресурс]. – Доступно з: http://dugward.ru/library/brusov/brusov_o_iskusstve.html
7. Воскресенская М.А. Символистская публицистика как исторический источник / Марина Воскресенская // Вестник ВГУ. Серия филология. Журналистика. – 2008. – № 1. – С.25-30.
8. Галич О. Теорія літератури: підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
9. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / Віталій Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
10. Житарюк М. Соціокультурна модель журналістики: традиції і новаторство: монографія / Мар'ян Житарюк. – Львів, 2008. – 416 с.
11. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме / Вячеслав Иванов // Собр. соч: [в 4 т.]. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – Том 2. – С. 536-561.
12. Иванов Вяч. Поэт и чернь / Вячеслав Иванов // Собр. соч: [в 4 т.]. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. – Том 1. – С. 709-714.
13. Иванов В. Триалог 2. Искусство в пространстве эстетического опыта. Книга первая / Н. Маньковская, В. Бычков. – М.: Прогресс-традиция, 2017. – 472 с.
14. Лосев А. Символ и художественное творчество – [Электронный ресурс]. – Доступно з: <http://www.philology.ru/literature1/losev-71.htm>
15. Лось Й. Публіцистика і тенденції розвитку світу / Йосип Лось. – Львів: ПАІС, 2008. – 376 с.
16. Мазурчук А. Про символ і його сприйняття в художніх системах / А.Ф. Мазурчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Вип. 6. – 3б. тез конф. – Х., 2002. – С. 17-20.
17. Мережковский Д. Гергарту Гауптману // «Общее дело». – 1921. – №392. – 13 авг.
18. Мережковский Д. Грядущий Хам (Мещанство и интеллигенция) // «Полярная Звезда» . – 1905. – № 1. – С. 32-42.
19. Мережковский Д. Когда воскреснет // «Речь». – 1909. – №314. – 15 ноя.
20. Мережковский Д. Крест и пентаграмма / Д. Мережковский, З. Гиппиус, Д. Философов, В. Злобин // Царство Антихриста. – Мюнхен: Drei Masken. – 1921. – С. 179-188.
21. Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Дмитрий Мережковский // Собр. соч. в 24 томах. – СПб.: из-во И.Сытина, 1914. – Том. 18. – с. 175-250.
22. Потятиник Б. Глобалізація: Від екології землі – до екології інформації – [Електронний ресурс]. – Доступно з: <http://www.franko.lviv.ua/mediaeco/zurnal/N3/oazaborys.htm>

23. Сологуб Ф. Бесенята война // «Новости дня». – 1915. – №79. – 22 март.
24. Сологуб Ф. Капли крови / Федор Сологуб // Творимая легенда. Собр. соч. в 8-ми томах. – М.: Интелвак, 2002. – Том. 4. – 672 с.
25. Сологуб Ф. Из окна // «Новости и Биржевая газета». – 1904. – №217. – 8 авг.
26. Яцимирська М. Медіатекст як продукт журналістської творчості (психолінгвістичний аналіз логічного сприйняття та емоцій) / Марія Яцимирська // Вісник Львів. ун-ту. Серія журналістика. – Львів, 2007. – Вип. 30. – С. 267-276.

SYMBOLISM PUBLICISM IS AN IDEOLOGICAL ATTRIBUTE OF THE SILVER AGE

Mykola Rashkevych

*Ivan Franko National University of Lviv,
Generala Chuprynky str. 49, 79044, Lviv, Ukraine
e-mail: chilavert427@gmail.com*

As a special kind of journalistic and literary work, the publicism serves as a universal tool for comprehension of actual social issues, the way of presentation and interpretation of which was determined and is determined now by the ideological and aesthetic dominants of one or another cultural-historical epoch. The peculiarities' study of publicistic discourse of a particular age allows us to trace the influence of valuable achievements of civilization on the way of reality's interpretation, as well as the author's manner of communicating with the reader. Given the frequent set-up of modern publicism to the fixation (less often to analysis) of phenomena or facts, the study of the experience of past generations – the time when the functional spectrum of high-quality journalistic texts was modeled and implemented deep into the depth, rather than to the breadth, becomes of special significance. Revival requires a version of classical publicism which is able to form intellectual and moral narratives. It is these properties that prose symbolism of the Silver Age is endowed with. Because this artistic-ideological trend appeared at the turn of the nineteenth and twentieth centuries, first of all, as a protest against positivist tendencies in science, artistic creation and public life, his experience is capable of opening new prospects for overcoming the «period of instability» in the publicism of our time.

In the article the methodological, applied and synthesizing criteria of symbolist publicism as an independent form of analytical journalism are defined. The subject of the research is the argumentative basis and semantic resources of public statements of philosophers and litterateurs, i.e. the representatives of Russian symbolism. The relevance of the topic is due to the crisis of modern publicism, which becomes like the product and leads to mental and moral enslavement. The general purpose of the study is the legitimization of the term «symbolist publicism».

Key words: symbolist journalism, semantic code, realistic/idealistic symbolism, metaphor, ideologem.