I.

I. Общие положения

Хотя в исследованиях, посвященных феномену русского символизма, стало общепринятым связывать с его появлением начало кризисного периода в истории русской мысли, все же следует признать, что начало кризиса - если под кризисом мысли понимать не некое болезненное состояние сознания, часто, но отнюдь не всегда сопровождающее его в качестве симптома, а такой поворот в истории развития мысли, который открывает ее качественно новый этап, ставя под вопрос достигнутые культурой к определенному времени и представлявшиеся до этого времени универсальными решения и делая актуальной переоценку ценностей - следует отнести не к 90-ым, 900-ым годам прошлого века, когда на литературную арену вступает символизм, а к рубежу 70-80-ых годов и связать его с тем переломом, который не мог не произойти в истории развития мысли после критического исследования проблемы индивидуально-личностного представительства принципа гуманистической универсальности, наиболее репрезентативно проведенного среди других создателей русского романа второй половины XIX века Л. Толстым в конце 70-ых гг. в романе "Анна Каренина".

Свободный толстовский анализ вскрыл иллюзорность того присущего всей европейской культуре Нового времени убеждения, согласно которому индивидууму, т.е. человеку, обладающему проблемным сознанием, сознающему и принимающему противоречивость своего существования как свободного душой и духом су-

щества с одной стороны и как особью рода, как тела - с другой стороны - метафизически обеспечена возможность достижения совершенства, человеческой полноты.

Толстой разоблачил эту иллюзию, создав образ своей героини, Анны, которая убеждается на опыте собственной жизни в том, что близкие ей люди света, те, кто проявляет свою самобытность, осуществляет свою индивидуальность, являются в сущности бездушными существами, поскольку они не знают,или не желают знать, о долге любви по отношению к тому пласту человеческого феномена, который составляет масса - некая неиндивидуализированная, не поддающаяся индивидуализации, душевно-телесная реалия, т.е. что они в конечном итоге изменяют заветам гуманизма, универсализма; те же, кто, как сама Анна, не желает отказаться от личностного отношения к сфере безличного,но все же относящегося к человеческому феномену массового существования, оказываются вынужденными убедиться в принципиальной непроницаемости этой сферы для личностных усилий, что в пределах остающегося действенным до начала 10-х годов XX века личностного и закрытого представления о мире, в соответствии с которым личностные усилия в имманентном мире не могли в конечном итоге не привести к желанным результатам, воспринималось как катастрофа, как сознание невыполнимости того, что признается безусловным человеческим долгом. Таким образом, задача индивидуально-личностного представительства принципа гуманистической универсальности предстала как невыполнимая с позиции экзистирующего в противоречии души и тела индивидуума,индивидуу всегда выступавший в европейской христианской культуре с запрос

личностного отношения к миру в его целом, оказался под угрозой уничтожения.

Аналитическое исследование проблемы, проведенное Л. Толстым, создавшим трагический образ героини - образ совершенной индивидуальности, которая не находит места в жизни, показало, что на данном этапе развития мысли сложившийся в недрах Ренессанса индивидуализм[I] и гуманистическая универсальность отделяются друг от друга, что вызвало к жизни такое явление как русский символизм, который, если рассматривать его как целое, был движим духовной потребностью защиты индивидуума, сохранения индивидуально-личностной позиции любой ценой, что в сложившейся ситуации не могло не сопровождаться отказом от гуманистической универсальности или ее потерей, осознавшимися художниками и становившимися либо предметом интеллектуального освещения, либо предметом художественного изображения.

Выполнение общей для всех символистов программы защиты индивидуума, с одной стороны, и переживание потери гуманистической универсальности или знание о недолжном отказе от нее, с другой стороны, являются теми двумя взаимосвязанными моментами, которые определяют русским символизм в целом как своеобразное явление в истории развития мысли.

Следует отметить, что потребность сохранения индивидуально-личностной позиции в не меньшей мере, чем символистам, была присуща и Толстому, однако Толстой подходил к проблеме индивидуально-личностного представительства гуманистической универсальности в отличие от символистов не со стороны инди-

видуума, а со стороны гуманистической универсальности, не желая отказаться от нее ни при каких условиях, отстаивая ее в своих поздних произведениях даже в ущерб индивидуально-личностному принципу, и усматривая в этом задачу большого искусства. Этим разным подходом к одной и той же проблеме объясняется как неприятие Толстым нового искусства, так и определенное отталкивание представителей русского модернизма от Толстого, в своем генезисе называвших обычно в качестве своего непосредственного предшественника из создателей романа второй половины XIX века не Толстого, а Достоевского, что объяснялось отнюдь не тем, что Достоевский, подобно символистам и в отличие от Толстого, подходил к проблеме личностно-индивидуального представительства принципа гуманистической универсальности со стороны индивидуума и был, как полагал Д. Мережковский, "ясновидцем духа" в отличие от "ясновидца плоти" Толстого[2]. Тяготение к Достоевскому было обусловлено, прежде всего, тем, что ощущение болезненной раздвоенности сознания, в качестве симптома сопровождавшее вынужденный отказ от гуманистической универсальности, сближало символистов с мучительно не находящими мира с самими собой, находящимися зачастую на грани распада, или уже переступившими эту грань, морально или духовно неавтономными - не эпическими и трагическими, обладающими автономией как у Толстого, - а драматическими героями романов гениального провидца "бездн" человеческой души.

Поскольку символизм как целое был первым из русских литературных направлений, проявившим настойчивые попытки дать свой генезис, обосновать природу символистского искусства,

часто осмыслявшегося его теоретиками как искусство par excellence, соотнести философию творчества с теориями познания, разработать теорию творчества, построить самостоятельную эстетику, т.е. поскольку он проявил тенденцию к самоопределению, то многие поколения русских исследователей, для которых такое самоопределение было явлением непривычным внутри русской культуры, оказались в плену предложенных символистами и настойчиво повторяемых ими самоинтерпретацией. Некритическим отношением к интерпретациям, данным поэтами и писателями - теоретиками символизма, объясняются, например, такие ставшие общепринятыми положения, как положение о том, что именно символизм открывает новый "кризисный" этап в истории развития русской мысли, или противопоставление Достоевского Толстому как писателя более глубокого и более значительного в истории русской мысли. "Символизм возник после того, как человечество прошло через опыт реалистического искусства. Символизм мог с ним бороться и отрекаться от этих путей, но он не мог - по крайней мере в лице своих лучших представителей - вести себя так, как если бы не существовало Флобера и Толстого"[3], - справедливо замечает Л. Гинзбург, причем показательно, что исследовательница, внимание которой сосредоточено на вопросах преемственности и традиции, из русских романистов второй половины XIX века называет именно Толстого, как бы подчеркивая тем самым неоспоримость первостепенности того места, которое он занимает в истории развития русской и общеевропейской мысли.

Исследователи русского символизма унаследовали от его представителей также и неопределенность в осмыслении такого

явления внутри символизма, как декадентство, равно как и неотчетливость в определении различий между представителями младшего и старшего поколений русских символистов.

Мы попытаемся, имея в виду общность программы, делающей русский символизм определенным единством, указать и на те отличия, которые позволяют с точки зрения истории развития мысли провести водораздел между поколениями русских символистов, с одной стороны, а с другой и между двумя ветвями внутри того символизма, который был репрезентирован т.наз. старшими символистами, определив эти две ветви как декадентскую+ и волюнтаристскую.

x x x

Хотя оформление русского символизма, свидетельствующего о появлении модернизма на русской почве, обычно относят к 1894--1895 гг., когда один за другим выходят три брюсовских сборника, носящих программное название "Русские символисты", корни его уходят в 80-ые годы, в которые чаще всего складывалось и творчество тех художников, которых можно выделить внутри русского символизма в его первом поколении в особую группу, назвав их декадентами, и тех, кого, отделив их от декадентов, можно назвать старшими символистами волюнтаристского крыла. Младшее поколение русских символистов вступает в литературу позднее, в конце 90-ых, начале 900-ых гг. "[...] люди символизма" и его окрестностей умеют узнавать друг друга. Они могут и не любить друг друга, и враждовать, и не ценить высоко... но... они - свои, "поневоле братья" - перед лицом своих

+ Определение "декадентская", разумеется, не имеет в нашей работе оценочного значения.

современников-чужаков. И с чужими такими, сколько бы ни заключали они союзов, литературных, журнальных или каких угодно, - порода все-таки себя выдаст, связь рано или поздно окажется искусственной и либо ослабнет, либо порвется вовсе. Потому-то, с другой стороны, так легко и вступают они в разные союзы, что для них все "чужие" в последнем счете равны. Люди символизма "не скрещиваются". Тут - закон, биология культуры"[4], - писал Вл. Ходасевич в 1928 году, указывая на общность как старших, так и младших символистов, которых объединяла, как мы на это уже указывали, программа защиты спиритуального потенциала, субъектности индивидуума, ощутившего свое бессилие перед лицом не поддающегося индивидуализации, бесформенного массового существования. Поскольку речь шла о защите индивидуума, это сближало их с французскими символистами, однако французские предшественники защищали индивидуум не от опасности, грозившей ему со стороны непроницаемого для личностно-индивидуальных усилий или нивелирующего всякую индивидуальность массового существования, а от деградированного индивидуализма мелкого буржуа, самодовольно не видящего проблематичности осуществления идеи личностного совершенства. "Если Бодлер предпочитал кажущуюся порочность кажущейся добродетели, так ведь перед ним стоял Тартюф, который 300 лет культивировался и приспособлялся к среде... А разве Иудушку Головлева стоит пугать такой тонкостью, как моральное безразличие?"[5] - замечает Иннокентий Анненский по поводу "неприуроченности" бальмонтовского аморализма, его бесцельности, неоправданности на русской почве.

Однако, несмотря на общность программы и на общее для символистов переживание неизбежного при выполнении этой программы нарушения принципа гуманистической универсальности, существовали и глубокие различия, отделявшие не только одно поколение символистов от другого, но и служившие водоразделом между двумя ветвями символизма внутри старшего поколения.

Старших русских символистов в целом отличает от младших, во-первых, субстанциальное представление об индивидууме (недаром их искусство ориентировано, в первую очередь, на французские образцы): их внимание целиком сосредоточено на таком мыслящем и чувствующем субъекте, который в норме должен переживать самого себя как то, что существует само по себе и является само собой разумеющимся (по определению субстанции, данному Спинозой), или же как то, что выступает как самодействующее начало (согласно представлениям о субстанции Лейбница).

В первом случае художник раскрывает внутренний мир душевных переживаний субъекта в аспекте психологически-созерцательном, пассивном - как мир свободно чувствующего и точно воспринимающего "Я" (декадентство), во втором случае - в аспекте метафизически-действенном, активном, как мир устремлений и действий воли "Я" (волюнтаризм).

Что же касается младших символистов, то они, будучи более органически связанными с русской традицией и ориентируясь на образцы, даваемые немецкой культурой, всегда ощущавшей, подобно культуре русской, наряду с существованием индивидуума наличие и действенность неиндивидуализированной мас-

сы (стихии), не воспринимали индивидуум как субстанцию. Согласно полярному, или диалектическому, мышлению младших символистов индивидуум может существовать только во взаимозависимых отношениях со сферой жизни, которая на данном этапе истории развития мысли превратилась в сферу, ему враждебную.

Вопрос о сущности декадентства, пожалуй, можно отнести к одному из самых проблематичных для исследователей русского символизма. В тех анализах, которые пытаются освободиться от вульгарно-социологических оценок, о декадентстве принято говорить как об определенной форме умонастроения, "выражающегося в чувствах упадка, отчаяния, бессилия, обреченности, душевной усталости, отвращения к жизни"[6], т.е. рассматривать его по преимуществу в психологическом аспекте. Умонастроение, однако, всегда является лишь симптомом, указывающим на то или иное состояние проблем в истории развития мысли, исходя из которого декадентство можно определить как такую позицию внутри русского символизма, при которой общая для всех символистов программа защиты индивидуума как субъекта воспринималась как невыполнимая, попытки найти какие-либо возможности для обеспечения его существования как личности - обреченными. Парадоксальным образом художник - декадент, сознающий безрезультатность таких попыток, при этом не только не мог, но и не хотел отказаться от взгляда на мир с точки зрения индивидуума.

Последовательное декадентство в соответствии с сущностью этого понятия (декадентство = упадочничество) не предлагает никакого, ни "реального", ни условного (напр., одинокое наслаждение художника искусством, красотой, интеллектуальная

игра, "демонизм", "имморализм" противопоставления эстетического этическому и т.д.) выхода для индивидуума, хотя все эти варианты жизненного и творческого поведения и "проверяются", как бы "примеряются" к индивидууму. У русских декадентов нет даже столь характерного для французского декадентства горького, но гордого сознания, что быть индивидуумом, это значит быть "проклятым" в глазах общества, что "проклятость" и есть знак избранничества - сознания, позволившего французским символистам в сущности принять создавшееся положение и самих себя. Русские декаденты сознают абсолютную обреченность индивидуума, абсолютную абсурдность его положения, абсолютное отсутствие каких-либо приемлемых решений, ведь ощущение наличия неотделимого от человеческого феномера, но непроницаемого для личностно-индивидуальных усилий, массового существования не только по существу лишало их возможности участвовать в жизни, вытесняло их из нее, но оно лишало их даже возможности переживать Бога как метафизическое оправдание их существования в качестве индивидуумов.

Лучше всех, пожалуй, определил русское декадентство Вяч.Иванов в одном из писем к Гершензону: "Что такое "decadence"? Чувство тончайшей органической связи с монументальным преданием былой высокой культуры вместе с сознанием, что мы последние в ее ряду. Другими словами омертвелая память, утратившая свою инициативность...| и не дающая импульсов существенной инициативы...| Дух не говорит больше с декадентом через своих прежних возвестителей, говорит с ним только душа эпох; духовное оскудение обращает его исключительно к душев-

ному: он становится исключительно психологом и психологистом"[7] (подчеркнуто нами).

Накопленные ранее и приобретенные в новой ситуации в истории развития мысли богатства душевных переживаний индивидуума при сознании их самодовлеющего, герметического характера становятся для него тягостной обузой: он оказывается в абсурдном положении "скупого рыцаря", умирающего на собранных им, бесполезных ценностях.

Хотя русские декаденты к практике, к массовому существованию относились de facto безлично (искусство аморально, как признает И. Анненский), отказ от гуманистической универсальности воспринимался ими как вынужденный, недолжный, программа защиты индивидуума как целостного существа, репрезентирующего человеческое, гуманное par excellence — как невыполнимая.

Если воспринимать русское декадентство как определенную, очерченную выше реакцию, наступившую после толстовского критического анализм проблемы индивидуально-личностного представительства принципа гуманистической универсальности, то наиболее репрезентативными его представителями, в первую очередь, окажутся три художника: это, во-первых, Иннокентий Анненский, которого исследовательская литература обычно с осторожностью причисляет даже и к самому символизму, считая его художником импрессионистически-психологического толка, что, на наш взгляд, отнюдь не противоречит декадентству (ср. приведенное выше опредение художника-декадента у Вяч. Иванова: "психолог и психологист"), затем Бальмонт, которого хотя и принято относить к старшим символистам, но все же при этом считать скорее импрес-

сионистом, и, наконец, как это ни покажется странным и спорным, М. Кузмин (вступивший в литературу позже Анненского и Бальмонта), которого В. Жирмунский, не приняв к сведению ни откровенно обыгрываемой условности кузминского гедонизма и эстетизма, превращающей декларированный им мир "прекрасной ясности" в интерьер, в декорацию, ни кузминской иронии и скепсиса, разоблачающих абсурдность эстетизированной игры стилями и маскарадной мертвенности театрализованного разыгрывания различных форм жизни, т.е. изощренности чувств при сознании собственной обреченности у его лирического героя (всего того, что делает Кузмина типичным декадентом), назвал зачинателем поколения преодолевших символизм, преодолевших хаос, свободно и радостно принимающих весь мир, не искажая его чрезмерной индивидуалистической требовательностью.

Параллельно с творчеством русских декадентов развивалось творчество тех поэтов и писателей, которые считали задачу защиты индивидуума в принципе выполнимой волюнтаристским путем, относя ее осуществление если и не к настоящему, то во всяком случае к будущему, жизненно-реальному, напр., у Брюсова, спекулятивно-реальному (хилиастическому) у Мережковского и эстетически-реальному у Сологуба.

Если декаденты отреагировали, прежде всего, на непроницаемость сферы практики для личностно-индивидуальных усилий, на то, что занимающий духовную позицию индивидуум не может, обладая аристократическим сознанием своей привилегированности, исполнять свой долг по отношению к ближнему, то старшие символисты волюнтаристского крыла прореагировали на власть практики над душой индивидуума, не защищенного от нее сознани-

ем своей духовной привилегированности, автономности.

Считая гарантией выполнения программы защиты индивидуума действенную волю сильной личности, они заняли позицию конфронтации по отношению к практике, к массовому существованию, не только de facto, как декаденты, но и de jure отказываясь от верности принципу гуманистической универсальности и делая свой отказ объектом не личного переживания, а лишь интеллектуального освещения. На интеллектуализм, окрашивающий занятую ими позицию, критика прореагировала, отметив в качестве отрицательного явления, снижающего художественную ценность их достижений, определенный схематизм и схоластичность романных построений Мережковского, статуарность и "музеологичность" художественного мира Брюсова, застылость образов Сологуба. Последнего, при этом, критика всегда была склонна причислять к декадентам, однако, поскольку Сологуб, сознавая и изображая подобно декадентам неприемлемость всех решений, избираемых его лирическим героем для самозащиты, относился скептически и иронически не к самим предложенным решениям, как это делали декаденты, сознававшие, что никаких решений нет и не может быть, а к своему герою, полагая, что это он, не будучи способным достаточно радикально отделить себя от массового существования, не может справиться со своим заданием, Сологуба следует отнести не к декадентам, а к старшим символистам волюнтаристского крыла.

Хотя старшие русские символисты волюнтаристского крыла в соответствии с символистской программой противопоставили занятую ими позицию "плоскому, удушающему" натурализму, который хотя и выступил с программой разоблачения действительности

как некоей деградирующе действующей на человека силы, в то же время показывал ее как обладающую универсальной действенностью данность, они все же, вследствие особенностей русской культуры, ощутившей массовое существование, опирались именно на натуралистическое представление о ней. Так же как в позиции, занятой натуралистами, в их позиции была исконная противоречивость: с одной стороны, осознанная ими власть практики под душой индивидуума, отсутствие своей духовной автономии воспринималось ими как некое исходное общечеловеческое состояние, как объективный факт ("[...] Куда бы мы ни уходили, как бы мы ни прятались за плотину научной критики, всем существом мы чувствуем близость тайны, близость океана [...] С этим ужасом не может сравниться никакой порабощенный мистицизм прошлых веков", - писал Д. Мережковский в "манифесте" русских символистов "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы"[8]), с другой же стороны они "непоследовательно искали путей преодоления этого состояния.

Предлагаемые пути волюнтаристского преодоления практики были различными: Брюсов, полагая, что искусство является формой идеального самопознания, дающего индивидууму власть над практикой, шел по пути философского волюнтаризма; Мережковского, ищущего путей наиболее радикальной расправы с практикой и полагающегося на веру в безусловную силу и действенность устремлений человеческого духа к идеальному, можно назвать предста-

вителем волюнтаризма религиозного; Сологуб же, никогда не претендовавший на роль "учителя человечества", как Брюсов, или его "пастора", как Мережковский (которого недаром называли "русским Лютером"), сознавая себя художником, всем своим творчеством говорящим о необходимости невозможного "чуда преображения" ("... невозможно чудо преображения, но оно необходимо... Разрешение этого рокового противоречия дается человеку только в восторге творчества"[9]), разрабатывал вариант волюнтаризма эстетического.

Волюнтаристская позиция, подсказывающая безличное отношение к сфере массового существования, ее исключение из человеческого феномена, ее насильственное преодоление, упразднение, не могла не осознаваться самими художниками, занявшими эту позицию, как в сущности богоборческая, "демоническая", несовместимая с обязательным, общечеловеческим требованием соблюдения принципа гуманистической универсальности, что и становилось объектом интеллектуального освещения, пытающегося либо как-то оправдать такую позицию метафизически (Брюсов, Мережковский), либо, отказавшись от таких попыток, беспристрастно показать ее временную неизбежность и относительную ценность (Сологуб).

Младшие русские символисты, порывая с субстанциональными представлениями об индивидууме, в своей программе защиты индивидуума сосредоточивают свое внимание не только на том, что определяется сознанием, а и на полярной сознанию субъекта сфере жизни, которая не является творением самопознающего или самодействующего "я" и только объектом каких-либо обязаннос-

тей со стороны индивидуума, а есть уже как бы готовая действительность, без которой индивидуум не может существовать. В этом смысле младшие русские символисты - последователи Шеллинга и немецких романтиков, противопоставивших в их соотнесенности определяющийся сознанием идеал и действительность, но если романтики, предполагая, что под личиной природных вещей и явлений скрывается деятельность и свобода, с восхищением относились к богатой и разнообразной "живой" природе, к жизни (Шеллинг предполагал и наличие в ней скрытой духовности, еще не зрелого интеллекта: дух, согласно Шеллингу, выделяется из природы, чтобы затем вернуться к ней, найти в реальном, вещественном мире свое совершенное телесное отражение), то русские символисты уже не могли воспринимать реальную, действительную жизнь, подобно Шеллингу, как "застылый в бытии разум", как явление по своей сути тождественное духу, как "божественное произведение искусства", так как этому препятствовал ставший явно ощутимым опыт наличия и действенности бездуховной, и не поддающейся одухотворению путем личностно-индивидуальных начинаний, практики, бесформенного массового существования. Такими для них могла быть не жизнь, а некая сверхжизнь, переживаемая не в чувственном или интеллектуальном опыте, а в опыте исключительно сверхчувственном, сверхрациональном, т.е. мистическом. Романтики обращались к естественной природе и в ней интуитивно, с помощью "воображения" прозревали ее духовную сущность; в отличие от них русские символисты младшего поколения, защищая индивидуум в сущности не от бюргерства, не от мещанства, а от какой-то неопределенной и неопределимой массы, не имея уже никакого основания "вообразить",

как это предлагал сделать, напр., Фр. Шлегель, что за отрицательными, ущербными явлениями, за ограниченными и убогими людьми, углубившись в них, можно найти нечто совсем иное — "кого-то, полного творчества и движения сил"[10], вынуждены были уходить от жизни как можно дальше, от "реального" к "реальнейшему", как говорил Вяч. Иванов, под реальнейшим понимавший трансцендентный мир Абсолюта.

С самого начала своего вступления в литературу младшие русские символисты заняли позицию конфронтации со старшими русскими символистами, выдвигая запрос гуманистической универсальности и надеясь на то, что, защищая индивидуум, они смогут в отличие от старших символистов, которых они называли декадентами-упадочниками, сохранить верность принципу гуманистической универсальности. Мотивацией такой надежды служило само признание ими сферы независимой от сознания, полярной ему, но неотделимой от него, сферы сверх-жизни.

Известно, что младшие символисты - "соловьевцы" считали своим учителем философа и поэта Вл. Соловьева, три ведущих аспекта философии и художественного творчества которого - Софиология, учение о Богочеловечестве и эсхатология - оказали на них особое влияние. В своей Софиологии Вл. Соловьев, будучи последователем неоплатоников, исходил из того, что София - Мудрость Божия, принадлежа не только к миру Абсолюта, но и к земной жизни, активно действует в ней, ожидая содействия со стороны человека, и таким образом последний вывод философии Шеллинга о возможности превращения бытия в совершенное, о достижении человеческой полноты путем личностно-индивидуальных усилий оказывался не отмененным почти до самого конца фило-

софской и поэтической деятельности русского религиозного философа. Младшие символисты, начавшие свой творческий путь после того, как их учитель в своем последнем художественно-философском трактате "Три разговора. Повесть об Антихристе" вплотную подошел к признанию существования зла не как некоего, как ему казалось прежде, преодолимого в ходе самой человеческой истории путем личностно-индивидуальных усилий искажения человечности (например, гипертрофия интеллекта на Западе, или недооценка его роли на Востоке), а как такой категории, которая, как он пишет, возможно, относится к самой онтологической сущности человеческого бытия, уже не могли пренебречь противоречиями, осложняющими сознание современного человека. Поэты как бы предчувствуют, что мечта о превращении путем индивидуально-личностных усилий бытия в совершенное может оказаться только мечтой, не выдержать проверки, испытания со стороны критического разума.

Определяя сущность мистического чувства у немецких романтиков, Жирмунский в книге "Немецкий романтизм и современная мистика" видит ее в живом, положительном чувстве присутствия бесконечного, божественного во всем конечном. В этом определении Жирмунский опирается, прежде всего, на Шлейермахера, для которого религиозное чувство слагается только из созерцания бесконечного, Божества, не после освобождения человека от границ времени, а уже в этой жизни, где дух носится над миром времени, и из сопровождающего такое созерцание эмоционального момента. По мнению Шлейермахера, тот, кто способен на такое самостоятельное и подлинное переживание, становится пророком,

"посредником". По сути дела романтическое переживание мистического присутствия бесконечного в конечном означало некое "обожение" конечного, или во всяком случае стирание граней между конечным и бесконечным. Как справедливо заметил критик Шлейермахера Рудольф Отто, чувства самокритической оценки субъекта как существа тварного, т.е. обладающего сознанием наличия в человеке некоей относящейся к его сущности бесформенности "земли и пепла", у Шлейермахера, как у романтика, не было. Он смотрел на человека и на мир только как на творение гениального художника - Бога, в котором все становилось совершенным, оформленным, и в этом смысле он шел не столько за Библией и Пророками, сколько за Плотиным и за пантеистами.

Что же касается русских символистов-мистиков рубежа веков, то они, будучи в своей мистике последователями немецких романтиков, уже не могли не считаться с тварностью, т.е. с бесформенной массовостью как с тем, что относится к самой сущности человеческого феномена, как с тем,что не только не может, но и не должно быть устранено с помощью усилий индивидуума, пока человек остается человеком, так как другой взгляд приводит к нарушению принципа гуманистической универсальности. Поэтому они не могли относиться некритично к идеям романтиков, которые они сами сделали своим знаменем.

Переживание тварности сближало младших русских символистов со средневековыми немецкими мистиками, для которых, однако, в отличие от мистиков рубежа веков, оно было исходным, служило как бы фоном, на котором обретался опыт присутствия бесконечного в конечном и его действенности (см. учение об

искре божией). Младшие же русские символисты, собственно говоря, шли аналогичным, но обратным путем по сравнению с немецкими средневековыми мистиками: от переживания творения - к переживанию тварности.

"Стародавнее предание, хранимое наставниками в деле внутреннего опыта, учит, что первою ступенью постижения миров иных служит "имагинация", второю - "инспирация", за нею следует высочайшая и окончательная ступень касания к мирам иным, которая в сокровенном, не нашем смысле именуется "интуицией". На ступени имагинативной человек созерцает сверхчувственные реальности свойственной ему символики предносящихся его душе образов. На ступени инспирации он переживает эти реальности, как безвидно приближающиеся к нему и на него воздействующие живые присутствия. На третьей, почти недостигаемо высокой ступени посвященный сам сливается с живыми и действенными силами миров иных, становится их земным орудием"[II], - пишет В. Иванов о сущности мистического опыта в статье "Взгляд Скрябина на искусство", делая характерное признание о почти что, а на самом деле и вообще, недосягаемости третьей ступени для современного художника. В становлении своего творчества В. Иванов и А. Блок отмечают не периоды восхождения по трем ступеням мистического опыта, а периоды "тезы" и "антитезы". Теза в их представлении включает в себя две первые ступени мистического опыта - имагинационную и инспиративную: "Пафос первого момента составляло внезапно раскрывшееся художнику познание, что не тесен, плоск и скуден, не вымерен и не исчислен мир, что много в нем, о чем вчерашним мудрецам и не снилось, что есть ходы и проры-

вы в его тайну из лабиринта души человеческой,... что мир волшебен и человек свободен", - пишет В. Иванов в статье "Заветы символизма"[12]; "Теза: "Ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире", - присоединяется к Иванову А. Блок, который говорит и о том, что из глубины миров иных "несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти слова... Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз; различается голос...", т.е. отмечает и ступень инспирации, которая и есть "конец тезы"[13]. Интересно, что уже в период тезы, как замечает Блок, художник предчувствует "изменение облика", т.е. уже с самого начала не может не ощущать проблематичности занятой им романтической позиции, согласно которой ему, как он полагает, предстоит задача "цельно воплотить в своей жизни и в своем творчестве... миросозерцание "магического идеализма" (по слову Новалиса)[14]. Переход же к периоду антитезы означал, что художник осознает разрыв между искусством, говорящим о возможности воплощения в жизни путем усилий индивидуума мечты о совершенстве человека, и жизнью, которая говорит о том, что человеческий феномен в целом не может быть индивидуализирован, оформлен, и потому то, что делается в искусстве, становится искусственным, недостоверным, призрачным. В то же время художник не может и не хочет отказаться от творчества, движимый потребностью защиты индивидуума: творчество становится для него, таким образом, проклятием, искусство - адом, а сам он - грешником, жаждущим самоуничтожения, смерти как избавления от мучительной раздвоенности сознания, как успокоения.

Среди русских символистов младшего поколения А. Блок был тем художником, для которого мистический опыт, переживание бытия трансцендентной сферы сверх-жизни, равно как и переживание препятствующей переходу на высшую ступень интуиции "тварности" человека, были его живым, личным опытом и переживанием (недаром его "роман" с "Мировой Душой" был биографичен), что позволило Ю. Тынянову справедливо заметить, что за всеми масками и личинами в поэзии Блока мы всегда видим живое человеческое лицо, и что сделало его несомненно самым крупным лириком среди русских символистов рубежа веков.

У начавшего свою творческую деятельность несколько раньше Вяч. Иванова и у "друга-врага" Блока А. Белого, художников по преимуществу интеллектуального склада, мистический опыт был скорее плодом рефлексирующего разума, но и Иванов, и Белый понимали, что знание о мистическом опыте и обладание им не одно и то же: Вяч. Иванов как бы устранил собственное "я" из своей лирики, поставив на его место некое фиктивное "я" ("Найдите, например, попробуйте, Вячеслава Иванова в "Тантале". Нет, и не ищите лучше, он <u>там</u> и не бывал никогда", - писал И. Анненский[15]), репрезентирующее индивидуум как альфу и омегу всей европейской культуры Нового времени в ее становлении - от истоков, лежащих в античности, в ее рождении, расцвете и временном, по мнению художника, современном ущербе - который переживает духовную свободу как факт личного непосредственного опыта.

У А. Белого это понимание привело к тому, что он, отделив себя от своего героя, создал гротескный образ своего двой-

ника-интеллектуала, который, не зная о своей духовной неавтономности, переживает фантасмагорию неосуществимости выполнения программы защиты индивидуума.

2.

Вопросы эстетики и поэтики

Исследователями русского символизма достаточно подробно описан "реестр" характеристических черт т.наз. положительной символистской эстетики и поэтики. Специальная литература отмечает спиритуализм нового искусства, его эзотеричность, связь с романтизмом, своеобразный, восходящий к Платоновскому, дуализм у младших символистов, останавливается на вопросах "жизнетворчества" и "мифотворчества", на проблеме "синтеза искусств", говорит об особой роли символа "музыка"; отмечена также особая метафоричность стиля художников-символистов, цитатность, реминисцентность, лейтмотивность их поэзии и прозы, тяготение их поэтического языка к отвлечению смысла от конечных, определенных признаков и конкретных связей, пристрастие к таким элементам иррационального стиля, как катахреза и оксюморон; обращено внимание на разнообразие строфики, на расширение метрического репертуара и т.д. и т.п.

Однако, ввиду того, что все эти, и многие другие, часто очень тонко и дифференцированно выделенные, особенности эстетической позиции и поэтики символизма не связываются с программой защиты индивидуума как духовного существа, как чистой субъектности, ставшей актуальной на рубеже веков в истории