

# К ТИПОЛОГИИ ВОЗВЫШЕННОГО В РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ

А. ХАНСЕН-ЛЁВЕ

## 1. Ранний символизм: пустое возвышенное и возвышенная пустота

### 1. 1. Общая типология раннего модернизма

В русском символизме существует два типа соотношения искусства и религии, искусства и вообще ценностных систем. В первом типе (ранний символизм 90-х гг.) религия, философия, морально-этические нормы – или их место в культуре – целиком заменяется искусством. В этом случае можно говорить о художественной или эстетической религии. Этот тип доминировал на первой фазе символизма в России под разными названиями как, например, "декадентство", "эстетизм", "неоромантизм" или "модернизм" (в узком смысле). Сюда относятся ранние произведения Сологуба, Бальмонта, Брюсова, Минского, Зинаиды Гиппиус, Мережковского, Случевского и т. д.

Второй тип соотношения возникает у представителей "второго поколения" символистов, или символизма в узком смысле после 1900 года и существует до 1907 г. Здесь как раз наоборот – искусство, эстетические функции, литература целиком заменяются религиозными и мифическими функциями. Эту вторую модель символизма можно условно называть "мифопоэтической" или религиозно-философской. Идеальной реализацией этого типа являются, например, концепция "реального символизма" у В. Иванова (в отличие от "идеального" или идеалистического), или теургизм, "аргонавтизм" Белого и т. д. Искусство становится религией, все эстетические функции, художественные структуры и вообще язык, особенно семантический мир поэзии, уступают место религиозно-мифическим функциям и мотивам. Все это, как нам известно из истории символизма, только типологически верно, так как в третьей модели символизма, после, скажем, 1907-го года (напр. после "Балаганчика" Блока) нереализация этой субституции становится главным структурным принципом литературных произведений тех же самых символистов. Эту третью модель условно называю гротескно-марнавализирующей.

Самый радикальный случай эстетизации религии (и мифических структур) в той "программе" раннего символизма, доминировавшей в начале 90-х годов, можно условно назвать "эстетизм". Здесь доминирует

установка на отстраняющую функцию узурпации религии искусством; причем возникает э ф ф е к т нереальности, нелегальности, кощунственности этой субституции. Художник выступает в маске и костюмах представителей религии или даже творца мира или, вернее, д е м и у р г а анти-мира, который а н н и г и л и р у е т данный мир, созданный положительным миротворцом. Художник эстетизма фигурирует как *auctor mundi*, как автор искусственного мира фантазии (ср. "искусственные парадизы" Бодлера). В этой игре человечество, народ, как объект спасения совсем отсутствует. Художник — не спаситель, не мессия или сын божий, но сам бог без мира или, вернее, бог собственного мира, состоящего только из "я" художника. Он самотворец.

Если в эстетизме (т. е. в первой программе раннего символизма) доминирует принцип аннигилизации, т. е. превращения объектов в нуль, *Verneinung* (по Фрейд), то во второй программе (во второй половине 90-х гг.) господствует принцип н е г а ц и и — отрицание данных (в культуре) семантических и символических систем и иерархий. Я называю эту программу "диаволизмом" (т. е. "панэстетизм" у З. Г. Минц), потому что цельная мифологическая модель символического космоса (античного мира, фольклора и т. д.) и с ним связанные семиотические процессы д и а в о л и з и р у ю т с я, если понимать под словом *διάβαλλεω* акт "разъединения", рассекания целостного, цельного, положительного. Диаволизм не аннигилирует данный мир или язык, но отрицает его, и н в е р т и р у е т иерархию ценностей в смысле "переоценки всех ценностей" ("*Umwertung aller Werte*") у Ф. Ницше.

На уровне прагматики я предлагаю различать "эстетизм" от "панэстетизма" в рамках модели раннего символизма 90-х гг., которому можно дать название "диаволизм", если иметь в виду уровень символизации (ср.: А. Белый. Эмблематика смысла. С. 67 сл.), т. е. тех неомифологических, религиозных или философских актов оценки, связанных с мифотворчеством, но только в обратном, конкретном смысле. Если символисты (второго поколения, после 1900 г.) старались синтезировать, соединить, слить (*συνβάλλεω* в дословном смысле) противоречивые элементы и силы космоса, то "декаденты", представители (пан-) эстетизма старались "разъединить", разбить единство (*διάβαλλεω*): Об этой этимологии ср. сведения у Брюсова (б, 125 с.), у Блока в переписке с Белым (ПП, 1903, 4; также, ЗК, 1901 о символе, как "слиянии смыслов"; В. Иванов "Мысли о символизме", 1912, 2, 606. Олицетворением диаволизма, как разъединения и разрушения гармонического единства и космического равновесия, является *διάβολος*, антитворец (в гностическом смысле — "демиург", *δημιουργος*), и диаволический, демиургический художник в рамках искусства. Если в романтизме диаволизм художника представляется еще как отрицательная, демоническая, "ночная"

сторона творческой личности, гениального творца, попавшего в плен черту — Мефистофелю, то "диаволизм" 90-х гг. понимается положительно, как программа веселого, агрессивного разрушения, деструкции, снижения установленных положительных оценок.

В диаволическом символизме "диаволист", придавая отрицательный знак всем положительным системам и ценностям, подтверждает их наличие и действительность. Его зависимость от этих систем можно определять психологическим термином "контрдепенденции". В этом случае сильное, аффективное отрицание определенного объекта, определенного (авторитетного) порядка, как, например, власти отца, дополняется и компенсируется такой же сильной привлекательностью отрицаемого объекта или субъекта. Поэтому так часто в декадентском символизме встречаются сравнения декадентского художника с Вампиром или Нарциссом, т. е. с фигурами, которые черпают свою сущность не из самих себя, но из субстанции других сущностей, из отражений в зеркале мира.

В отличие от диаволиста эстетист не ориентирован на гетерогенные сферы (напр. религиозные, метафизические, мифические и др.), но превращает все "чужое" (гетерогенное) в "свое" (автогенное): весь мир становится художественным произведением, вся природа превращается в артефакт (и тем самым убивается), вся жизнь превращается в эстетическое "жизнетворчество". Но самое главное в том, что все ценности опустошены, или вернее, заменены п у с т о й ценностью, исключающей все остальные нормы и смыслы. Позже, в аналитической теории авангарда, эта ценность будет названа эстетической (ср. формализм или структурализм).

Акт эмансипации, освобождения религиозного сознания от морально-этических норм является парадигмой для такого же акта эмансипации эстетического принципа от всяческих общественных заказов и прагматических обязанностей. И здесь мы наблюдаем — особенно в эстетизме — стремление к пустой субституции, т. е. к исчезновению заменяемых объектов и ценностей. Как мы еще увидим, эстетист н е й т р а л и з у е т морально-этические категории, диаволист о т р и ц а е т их. Поэтому для эстетизма поэтический дискурс изобилует формулами самодержавия, тоталитаризма, узурпации и вообще самообожествления искусства или художника: "... Упейся истиной и ложью, — / Во имя кисти и резца! / ... / Бросайся в пропасти греха / Пятнай себя священной кровью, — / Во имя лиры и стиха! / Искусство жаждет самовластья / И души черпает до дна / ... " (Брюсов, 1, 262).

Для эстетизма самое главное а к т эмансипации, как акт эпатирования, как жест самостоятельности художника, но содержание этого поведения служит только поводом. Из этого становится ясным релятивизм или

плюрализм эстетизма к содержанию или целям человеческих стремлений: "Истин много, и часто они противоречат друг другу <...> Моей мечтой всегда был п а н т е о н, храм всех богов. Будем молиться и дню и ночи, и Митре, и Адонису, Христу и Дьяволу <...> Я – это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются" (Брюсов, 6, 581). В центре этого пантеона стоит всеобъемлющее "Я" демиурга-художника, где все различия, т. е. все парадигмы и ценности нейтрализуются, потому что все различия, вся непрерывность мира вещей – только продукт проекций Я художника.

Относительно концепции возвышенного, величественного в раннем символизме можно говорить о двойной стратегии девальвации или ревальвации: возвышенное аннигилируется, превращается в что-то пустое, бессмысленное, несуществующее, т. е. становится не ценностью. Или, как раз наоборот, возвышенное становится антиценностью, т. е. превращается, дегирархизируется, становится амбивалентным: то, что находится наверху, напр. божественное, сверхчеловеческое, сублимное, сознательное, духовное – подвергается с н и ж е н и ю, становится чем-то низким, темным, подсознательным, телесно-хтоническим и т. д. Величественное, возвышенное, высокое подвергается поворотам, переворачиваниям, опрокидываниям. Декадентство реализует дословное понимание собственного названия, т. е. развертывает картину падения, увядания, утомления, крушения, гибели, заката. В декадентстве все эти отрицательные ценности обесцениваются, погашения оценки, девальвации подвергаются аффирмации, позитивируются. Падший ангел, люцифер, падшая женщина, человек не на своем месте, отчужденный художник, демон, вечный агасфер, дети кайна и т. д. все они выступают как представители человеческого дерзновения против положительного космоса, против миротворца, все они олицетворяют величественное "Нет", брошенное против патриархального, авторитетного, гирархического. "Дерзновение за грань" – типичное поведение для протейческого художника-революционера: "Там, где другим виделся предел, Бальмонт открыл беспредельность. . ." (Брюсов "К. Д. Бальмонт", 4, 256).

Таким образом, возвышенное для аристократического эстетизма обозначает сферу тотальной запредельности, абстрактности, великое Ничего полярных снежных или бесконечность морских пустынь, блистательная зеркальность поверхности морей и т. д. В отличие от этого, дьяволизм раннего символизма предпочитает динамизм вертикальных движений, земную или водную бездну, бездонную глубину, оксюморон величественного, возвышенного "Внизу".

"... Окованный пространством бесконечным, / Мир должен быть. Ничто не может в нем / Пропасть или возникнуть. Нет могилы / В кругу вещей и

колыбели нет. / . . . " (Minskij, 307) — ". . . Где я-то сам мельчал средь общей пустоты, / . . . " (1, 143).

"География" возвышенного в раннем символизме состоит из признаков пустой "вечности", "бесконечности", "беспредельности" и "бесцельности" всех человеческих движений на жизненном пути.

"Всегда любил я холм пустынный этот / . . . / Я там сижу, гляжу — и беспредельность / пространств за терном тесным, и безмолвий / . . . / и к сердцу близко / Приступит ужас. . / . . / И этот голос, — и вспомню вечность, / И мертвые века, и время наше, / Живущий век, и звук его. . . Так помысл / В неизмеримости плывет — и тонет, / И сладко мне крушенье в этом море" (Ivanov, *Bezkonечноe* I, 743).

Диаволист брошен в мир, его удел — бессмысленное существование без исполнения желаний или надежд: "Мы брошены в сказочный мир / Какой-то могучей рукой. / На тризну? На битву? На пир? Не знаю. Я вечно — другой. / . . . / Что вниз я сейчас упаду. / Но брошенный меткой рукой, / Я цель — без ошибки найду" (Bal'mont, *ВР*, 242; vgl. А.Н.-Л.1989, 142 ff.). Эта цель — пустая или отрицательная цель диаволического стремления в смерть (*Thanatostrieb*) и в саморазрушение.

Низкое в декадентстве — это диаволизированное верховное, высокое, сублимное — в позднем символизме низкое представляется как реализация "пошлости", снижения и унижения высоких планов, гротескная карнавализация всех ценностных позиций. В отличие от этого отрицательное в раннем символизме получает положительные признаки — как великое Ничто или Нет, как героизм дерзновения, как пафос упрямства.

Этот нигилизм эстетизма особенно ярко выражается в концепции коммуникативных процессов и целей. И здесь встречается диаволизация апофатической речи гностиков или мистиков в наследии отрицательной теологии. Тут величие Бога или божественных дел находит свое выражение в отказе от положительных, позитивных высказываний — несказанное возвышенное выражается отрицательно, т. е. в негативных или тавтологических определениях. Таким образом производится пустой дискурс, секуляризация и эстетизация которого типичны для "пустого дискурса" в модернизме.

## 1. 2. Формы "пустого дискурса" в раннем символизме

Главная семантическая фигура генерирования текстов в "эстетизме" — о к с ю м о р о н. В узком смысле этот термин реализует представление об "остроте" выражения, так как в греч. οξύ значит "острый" (ср. важные для

эстетизма мотивы, как "острие", "стиллет", "кинжал", ср. "кинжальные слова" у Бальмонта, 123 — Брюсов, 1, 422). Оксюморон производит пустую референтность, потому что соединяет две лексемы, исключаящие друг друга в области парадигматики, т. е. в сфере семантического кода. В этом случае предмет, или денотат, словесного выражения существует только на словесном уровне (по Фрейдю: вызывает только "словесные представления" / "Wortvorstellungen", 30); "предметные представления" / "Sachvorstellungen" при этом уничтожаются или сильно затемняются. Таким образом можно сказать, что дискурс эстетизма частично б е с п р е д м е т е н. И здесь мы найдем параллель к поэтике з а у м и в футуризме—формализме и, вообще, к беспредметности авангарда: Шкловский эксплицитно говорит об "оксюморонности" заумно—поэтического языка в широком смысле, т. е. в смысле "отстраненности" всех литературных произведений. Как и в раннем символизме, языковая беспредметность заумников легитимируется с помощью указания на беспредметность, на лексическую пустоту г л о с с о л а л и й сектантов (особенно хлыстов) или вообще мистических, религиозных способов выражения в состоянии экстаза (В. Шкловский, "О поэзии и заумном языке", 13 сл. — ср. с этим Белый, Глоссолалия, 1922).

Главная фигура религиозного, мифопоэтического символизма — абсурдная, развернутая метафора или п а р а д о к с, т. е. несовпадение смыслов лексем на уровне прагматики, в области интерпретации и осмысливания конкретных высказываний. "Пустота дискурса" обуславливается здесь тем, что объект высказывания слишком велик: премудрость, несозерцаемость, невыражаемость божества или отдельного человека. Беспредметность в этом случае состоит не в отсутствии "предмета", но в повышенной ценности, в "сверхполноте" объекта (качество  $\mu\eta\tau\alpha\phi\upsilon\sigma\iota\kappa\alpha$  метафизической сферы в неоплатонизме и гностицизме): "неизреченность" божественного начала порождает в гностическом, герметическом, мистическом дискурсе беспредметность, на основе которой возникла столь важная для христианского богословия "негативная теология".

Этой "отрицательности" соответствуют в византийской теологии иконоборческие тенденции, согласно которым беспредметность бога и вообще божественных дел нельзя выражать предметными, фигуративными образами. И здесь есть параллель к течениям постсимволизма, особенно к беспредметной живописи Кандинского, в еще большей степени Малевича, которые боролись против "изобразительности" и фигуративности в живописи.

"Пустой дискурс" в декадентстве 90-х годов явно исходит из мистической или теологической о т р и ц а т е л ь н о с т и, но только без религиозной установки (в эстетизме) или с сильно антирелигиозными тенденциями (В

диаволизме). В первом случае "пустота референции", беспредметность языковых выражений вытекает из неверия в божество или в метафизику (и в то же самое время из неверия в референтность языка вообще) — в другом случае, в диаволизме, перед нами не столько беспредметность языка, сколько антипредметность, т. е. переоценка установленных иерархий и норм. Текст эстетизма беспредметен от того, что объектом его является его собственная структура. (Ср. выше упомянутую зеркальность и авторефлексивность в эстетизме, которая и р р е а л и з у е т мир и предметный язык).

Оба типа "пустого дискурса" в раннем символизме — нигилистический в эстетизме и отрицательный в диаволизме — эстетизируют и секуляризуют а п о ф а т и ч е с к у ю речь в богословии и в мистических течениях, особенно относительно церкви Востока. Все гностические, герметические жанры исходят из положения о невыражаемости бога вследствие его абсолютности. Неизрекаемость является причиной для "недосказанности" на уровне определений и языковых интерпретаций. Если в эстетизме "пустая речь" аннигилирует предметную сферу (мира или надреальности), то такая же речь в апофатизме является продуктом абсолютности и возвышенности предмета — или наоборот: беспредметность абсолютного бытия уничтожает предметность языка мира.

Апофатизму в богословии средневековья противостоит к а т а ф а т и з м позитивной, положительной теологии, говорящей об инкарнации Иисуса Христа и вообще об обожествлении человека и мира (θεοσις). Катафатизм делает положительные высказывания и "открытия", он в дословном смысле ведет к апокалипсису, т. к. ἀποκάλυψις значит откровение, открытие неземного смысла и вести. В этом плане религиозный символизм после 1900 г. можно понять как явно катафатическое движение в эстетике и в миропонимании вообще. Во всем господствует установка на "Да" — на инкарнацию "Слова", на воплощение Диониса—Христа, на спасений через различные метаморфозы и т. д. Художник выступает в роли спасителя, как новый Христос или пророк.

И в этом контексте можно найти параллели между "отрицательной" эстетикой раннего символизма (т. е. "авангардистского" периода символизма) и ранним постсимволизмом, т. е. футуризмом—формализмом. В своей книге, дающей критическую оценку русскому формализму, П. Медведев говорит о апофатическом характере формализма, который дает только отрицательные определения своего предмета и пользуется "отстраняющим методом" (Медведев "Бахтин" 1928, 12 сл.). Формалистический редукционизм, отождествление искусства с "художественностью", "поэтичностью" или "заумностью" критикуется как "нигилистический тупик" (там же, 85 сл.). В

том же самом смысле все представители так наз. "формально-философской школы" вокруг феноменолога Г. Шпета отрицают эстетику отстранения ("негативную" эстетику) формализма или авангарда и тем самым стараются построить положительную эстетику на основе феноменологии и герменевтики.

Термины и определения ранней теории авангарда в большинстве случаев чисто отрицательные в том смысле, что они аннулируют предмет референции практического языка (ср. уже выше упомянутую параллель между эстетизмом и футуризмом) — эти термины отрицательны, потому что они исходят из деформации (или трансформации) данных структур и функций практического языка или вообще внехудожественного "материала". Самый главный эффект беспредметности или заумности в постсимволизме состоит в декомпозиции заданных комплексов, традиционных правил и установок.

При сопоставительном анализе эстетизма и авангарда интересно и соотношение концепций "апокалипсиса" в раннем символизме с теорией "обнажения" в раннем футуризме-формализме—или "обличения" в попытках "идеологизировать" авангард в левом искусстве, в искусстве революции (в конце 10-х годов). Сам акт "открытия", устранения масок, одежд или всяческих интерпретаций "надстройки" — остается тем же самым, что и в других попытках просветительской критики культуры: только функции и культурные смыслы варьируются.

Так же, как и в герметических, мистических текстах в (раннем) символизме распространен индексальный тип знака ("sign index"), указывающий в "мир иной", лежащий за пределами земной жизни — или актуализирующий доисторический, докультурный период архаизма, мифического мышления, где эмпирика и ноуменальная сферы, "realia" и "realioga", подсознательное и рациональное еще не были разделены. "Индексы" пустого дискурса эстетизма соотнесены не с трансцендентным миром, но с беспредметностью как таковой, с "загадочностью" и "непонятностью". Эстетический текст дает впечатление "непонятности" средствами "предметного" языка с правильной грамматикой, с безошибочным синтаксисом и т. д. Самое главное здесь — эффект "бессмысленности" (в эстетизме) или "анти-смысла" в диаволизме.

Некоммуникативность "пустого дискурса" становится признаком возвышенного: говорящий в таком стиле находится слишком высоко над всеми другими слушателями, или вернее, у него совсем нет слушателя, кроме его самого. Таким образом, декаденты общаются в рамках языковой или семиотической игры или тюрьмы, они находятся в прямом и в переносном



смысле в роковом круге — *circulus vitiosus*, *aporia* — собственных правил: "Дупа моя угрюмая, угрозная, / Живет в оковах слов. / ... " (Гишвиус, 2, 81).

Апофатизм в модернизме, как выражение и жест возвышенного молчания, отказа от коммуникативных актов становится и образцом антикоммуникативного, антигерменевтического поведения постмодернизма, где не(вы)сказанность, неизреченность является не недостатком, отсутствием экспрессивных возможностей, но, как раз наоборот, главным признаком преимущества всех творческих, философских, как и художественных высказываний о несказанном: "Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen, bleibt aber als nostalgisch. Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anla von Lust ist. ... Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trotz der guten Form verweigert, dem Kosmos eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen zu teilen..." (Lyotard 1982, 14ff.-vgl. Pries 1989, 27 ; vgl. auch Lehmann 1989, 7 61).

В художественном произведении модернизма возвышенное, как таковое, становилось структурой произведения — в постмодернизме эта отрицательная структура реализуется "беспощадно", т. е. неудача сообщения, репрезентирования, осмысления, изобразительности уже не оправдывается метафизически или онтологически, потому что заменяемое, *substituendum*, просто не существует, ни здесь, ни там: мир иной, *realioga*, ценностные позиции уже не считаются нужными для обоснования некоммуникативности молчания, отказа: "Искусство — по Лиотару — не говорит о несказанном — это было бы модернизма — оно говорит о том, что и почему оно не в состоянии высказать. . . "

### 1. 3. "Пустой адвентизм" и антиапокалиптика в раннем символизме 90-х годов

Ранний русский символизм, т. е. "декадентство" 90-х гг., занимает сложную и весьма противоречивую позицию в всеобъемлющей модели Русского модернизма, состоящей из символизма (ранний, декадентский символизм I = C I I — мифопоэтический, религиозно-философский символизм IC 2I и гротескный, карнавализованный символизм IC 3I, и постсимволизма, т. е. авангарда 10-х, 20-х гг. В рамках этой модели ранний символизм стоит в самом начале эпохи модернизма, т. е. реализует динамику начинания, инициальной фазы отстраняющей эстетики авангардной программы символизма. С другой стороны, "декадентство" Брюсова, Сологуба,

3. Гиппиус, Бальмонта, А. Добролюбова и др. находится с самого начала в состоянии финальности, т. е. в самом конце собственных возможностей, верований и надежд. Все уже кончено: столетие (*fin de siècle*), позитивная оценка эволюции как бесконечного-прогресса (в смысле внутреннего утопизма позитивистского мироощущения), просветительский и эмансипированный дух технического и общественного "конструктивизма" и т. д.

Такое положение "между", "междубытие" типично для "декадентства", интерпозиция на "границе", "промежуток" (по Тынянову), но только без продолжения, оксюморонная позиция в то же самое время в конце (времени, столетия, истории) и в начале (несовершившегося будущего, несостоявшейся утопии, неожиданного апокалипсиса). Таким образом, адвентизм, т. е. поведение, мотивация и дискурс ожидания, в декадентстве прикреплен между историческим реализмом и утопическим цивилизмом XIX столетия и апокалиптикой второго поколения символистов (после 1900-го года, т. е. С 2). Если последние развивали свои положительные, полные апокалипсических предчувствий концепции после календарного конца-начала века, то декаденты моделировали свои антиапокалипсические "мифы" (или вернее "аллегория" нереализованного апокалипсиса) до конца века, реализуя, таким образом, пустой дискурс о кончине времен и творения, или полный дискурс и о несостоявшейся кончине, о неисполнении времен. Получается следующая схема:

С 1 — пустой адвентизм — реальный конец столетия

С 2 — полный адвентизм — ирреальный конец или взгляд назад, *ex post*.

Всегда в декадентской антисимволике объект означения-символизации или отрицается или аннигилируется — в первом случае, перед нами тип отрицательного символизма (т. е. "диаволизм" как анти-мифология, анти-религия, анти-философия, анти-эстетика, но с отрицательным "содержанием"), во втором случае перед нами тип "нигилистического" декадентства: или ожидается ничего, или не ожидается всего (т. е. апокалипсиса, возрождения, положительного исполнения веры и надежд и т. д.) — или реализуется отрицательный дискурс (анти-апокалиптики), или нигилистический дискурс (молчания, невыразимости апокалипсической установки, адвентистской позиции).

Обы формы пустого- или анти-адвентизма очень часто встречаются в декадентской поэзии как избыточные формулы не-ожидания, не-надежды, неверия — или как везде присутствующие выражения ожидания отрицательного конца, не-апокалипсиса. Не всегда оба типа четко разграничены, нередко они сосуществуют в одном и том же тексте или сборнике стихотворений или статей. Декадентский поэт, таким образом,

выступает как poeta vates, как пророк, возвещающий отрицательную весть (анти-благость, анти-апокалипсис, анти-мир и анти-бог) — или он является анти-пророком, анти-апокалиптиком, нейтрализующим все положительные вы- и предсказания.

Отрицание другого (или Другого в метафизическом смысле: бога, ближнего-друга, ты, возвращения Иисуса-Христа, грядущего, рая и т. д.) часто внезапно превращается в декаденстве в аффирмацию собственного я (т. е. в автомессианизм, в узурпацию, в самовозвышение автора художественного мира с творцом космоса и т. д.). Если после кончины истории или вообще развития мира остается голос я автора мира искусства, то автор-миротворец — умер — или наоборот, если бог умер, я человека становится собственным богом: "... И холодный бог Спинозы / Для меня и нем, и глух. ... "Ты — один", — мне кто-то скажет, / ... / Так понятен бесконечный / И предвечно-мертвый бог". (Brjusov, III, 226-227). "... Не хочет жизни Бог, / И жизнь не хочет Бога" (У, 60) — "Я не знаю, где правда и свет, / Я не знаю, какому молиться мне богу". (Minskij, 393) — "К тайне тайн, к сердцу мира искал я дорогу, / К изначальному праху, к умершему Богу". (348) — "Чрез сумерки сомнений, ночь безверья, / Чрез темные, холодные преддверья / К твоей гробнице, Боже, я сошел / ... " (349) — "Увы, в моей душе бог умер навсегда / ... / Воскрес, воистину воскрес умерший Бог!" (1У, 8-9) — "Скорблю я о том, что я тьмою полночной / Окутан навек, что нет Бога в груди, / ... " (111, 113) — "Как бледная луна румяный день сменяет / И на уснувший мир струит холодный свет, / Так страстная печаль свой мертвый луч роняет / В ту грудь, где солнца веры нет / ... " (1, 248) — "Кто бога узрит, тот умрет. / А Бог везде: в песчинке малой. / ... / В живой душе, в душе усталой. / ... / Пред ним, как стража у порога, / Смерть день и ночь стоит и ждет. / ... " (298).

Есть мысли — в них зияет разрушенье. / Есть музыка безумно-дерзких слов / ... / Дитя с огнем во взоре — Дерзновенье / Дали мне молот. Я разбил богов, / Разрушил храм — и пал в изнеможенье. " (Minskij, 69). "Не все ль равно, кому молиться и о чем. / ... / Потом душой владел Христос, / Теперь, союз расторгнув мнимый, / ... / Молюсь, о девушка, на цвет твоих волос". (74); "... Я слишком мал, чтобы любить и верить. / Душе по силам только страсть зль жалость / ... " (86); "... Не жду и не верю. / В неведомый час / Пред замкнутой дверью / Стою, не стучась. / ... " (352). Нередко встречаются анти-молитвы или молитвы в анти-бога — так, например, у Минского в стихотворении "Верую": "Мой бог не в небесах, / Мой бог не на земле, / ... / Не нужен людям бог, / Но мы нужны ему. / ... / Ты лишь играешь роль / В мистерии чужой. / ... / Не в силах изменить / Предвечный текст актер. / ... /

Играй и, роль сыграв, / Будь зритель и судя. / И, может быть, ты прав, / Сказав: "Бог это – я" (366).

В декадентстве поэт–пророк вызывает на "неверие", он проповедует "не-надежду" и "не–правду", т. е. он позитивизирует "ложь", как самое высокое "Добро", так как сам бог, если он вообще существует, "не верит сам себе" / "Не верь – и зная, что он не верит сам себе! . . .", Минский, 34). Неверие, не-надежда, не-любовь – все это не отрицается, не обесценивается, обо всем этом не жалеется (как в нео–романтизме 80–х гг. ), но, как раз наоборот, все это'affirmируется, возвышается, обожествляется: ". . . Ложь. Защитницу искусств, хранительницу знаний, / . . . / Ложь, храм воздвигшую добру / . . . / Ложь, громко ищущую Бога. . ." (Минский, 43). Неверие в бога в рамках этой логики, прямо ведет к вере в самого себя, т. е. в автономность, изолированность, панрефлексивность, условность, одним словом, в "искусство". Собственное, солипсизм гипостазирована в образе "Красоты", персонифицирующей несостоятельность и неидентичность всех положительных оценок и содержаний, всех методов и целей. Если диаволист молится за "веру", то он имеет в виду пустую веру в пустые или отрицательные цели: ". . . Да снидет к нам обоим вера / В безвестный путь". (Bijusov, III, 268).

"Я людям чужд и мало верю / В добродетели земной: / Иною мерой жизнь я мерю, / Иной, бесцельной красотой, / Я верю только в голубую / Недосыгаемую твердь. / Всегда единую, простую / И непонятную, как смерть. / О небо, дай мне быть прекрасным, / К земле сходящим с высоты, / И лучезарным и бесстрастным, / И всеобъемлющим, как ты" (Merežkovskij, 9,9).

Следовательно, обманчивость, призрачность цели (т. е. объекта проекций, видений и установок), неосуществимость ожидаемого, не встреча с любимой–психеей, неоконченность произведения и неисполнение желаний, – все это не говорит против "Красоты", как олицетворения всех этих стремлений, но, как раз наоборот,'affirmирует, подтверждает истинность и верность неистинного и неверного. Крас(от)а, как "измена", "изменчивость", как никогда–непроеисходящее, как нереализуемое, т. е. невозможное выступает как анти–образ Софии–Премудрости, апокалиптической Жены, облеченной в солнце, и всех положительных проекций "Вечной Женственности": ". . . Ты видишь: я в короне звездной". / – Зачем же ты приходишь вновь / Тревожить мукой бесполезной? / . . . / Твои обеты – лишь обман. / Твои пути – пути по кругу. . ." (Bijusov, III, 263). На место архетипического символа "вечного возвращения" здесь вступает диаволический мотив и принцип "пустого возврата", *circulus vitiosus*: неявление, неоткровение, не–прибытие Бога–Христа, Жены подтверждает

дидавлический принцип пустого крушения и кружения мира в дискурса автора.

Самое главное в оджидании не ожидаемое, но адвентизм, как таковой, или установка, как мета-позиция. Аннигилизация цели эстетизирует все явления и стремления: нейтрализация всех противоречий и оценок придает всему характер эротичности, напряженности, усиления и интенсивности, т. е. единственно-ценное в мире "эстетизма".

И вот я томлюсь от больших оджиданий. / Нездешнего мира мне слышатся звуки. . . " (1, 101); ". . . Мысль полна глухих предчувствий, / Голос будущего слышит. . . / Пусть же в строфах, пусть в искусстве / Этот миг навеки дышит!" (1, 112); ". . . Сладко предчувствие дня, / Томен цветов аромат". (1, 126); ". . . Плачьте в предчувствии нового. . ." (1, 232); "Все исполнено предчувствий, / Дуновенья смерти слышит. . ." (Variante, 1, 584).

Огромное распространение мотива "оджидания" в религиозном символизме после 1900-го года соответствует изобилию и радикальности мотива "неожидания" в декадентстве 90-х гг. При этом следует иметь в виду, что все эти анти-формулы, которые и встречаются в нео-романтизме 80-х (у Надсона, Фофанова, Голенищева-Кутузова и др. ) как признаки отчужденности и отчаянья одинокого человека, оцениваются положительно, как выражение "дерзости", самостоятельности и независимости художника-демиурга от всех религиозных и этико-моральных обязанностей: "Только что сердце молилось тебе, / . . . / Больше не хочет молиться и ждать, / Больше не может страдать. / . . ." (Bal'mont, ВР, 143); ". . . Мой таинственный голос / Для кого прозвучал? / Как подрезанный колос, / Я на землю упал. / Я не слышу ответа, / Одинокий иду. / И от мира не жду / Ни привета, ни света. / . . ." (Solcogub, IX, 96); ". . . И чужд я больной укоризне, - / Теперь мне осталось от жизни / Немного. / Не знать и не ждать перемены. / Смотреть на докучные стены / Досадно. / . . . / Да он никогда не настанет, - / И кто мое сердце обманет / Гаданьем? / Не мне утешаться и верить, / И темныя пропасти мерить / Желаньем" (У, 88); ". . . И ждать-ли нам наскучило, / И скорбь-ли нас измучила, / . . ." (У, 125); "Скоро солнце встанет, / . . . / Но не буду ждать, - / Не хочу томиться: / . . ." (1, 36); ". . . Я лежу в дыму курений, / Как бессильный бог. / Я не жду ничьих молений. - / Лишь тебя мне чуждый гений, / призываю в свой чертог. / . . ." (У, 143); "Я иду путем опасным, / . . . / С оджиданием напрасным / И с мечтою бесполезной. / . . ." (1, 72); ". . . И к Отцу возвращаюсь / . . . / Ничего не хочу / И ничем не прельщаюсь / . . ." (IX, 96); ". . . Безнадежный и близкий закат, / Не твоя-ли колышется тень / . . ." (У, 100); ". . . С взнемогшей душой неразрывны / Впечатленья погибшаго рая, / . . . / (1, 28); ". . . Не свершится завет воскресения / Никогда и нигде для земли" (1, 167);

"...И как ни жди, но, если тишью ждешь, / Есть роковой предел для ожидания.  
/... " (Baltmont, III, 213); "Жажду наслаждения / В сердце победы, / Усыпи  
волнения, / Ничего не жди". (ВР, 100); "Нет не могу я заснуть, и не ждать, и  
смириться, /... " (1, 66).

Несостоятельность ожидания или неожиданное несостоятельного, часто  
выступает в декадентстве как принцип лунатизма, лунатического мира, где  
живут "лунатики", выступающие как анти-типы к неомифологеме С 2 – к  
"детям солнца" Бальмонта:

Дети скорби, дети ночи, / Ждем, придет ли наш пророк. / Мы неведомое  
чуем. /... / Умирая, мы тоскуем / О несозданных мирах. / Дерзновенны наши  
речи, / Но на смерть осуждены / Слишком ранние предтечи / Слишком  
медленной весны. /... / Холод утра – это мы. Мы – над бездною ступени, /  
Дети мрака, солнца ждем: / Свет увидим – и, как тени, / Мы в лучах его  
умрем". (Merežkovskij, *Deti noči* 1894, 1972, 168).

Диаволический адвентист находится в состоянии вневременности, так  
как для него историческое время прошло, и в позиции безвременности, так  
как он всегда слишком поздно или рано, т. е. не вовремя выступает, и таким  
образом он не в состоянии синхронизировать собственное я с коллективным,  
мировым или метафизическим "большим временем". Декадент икогда не  
исполняет "κατρός", т. е. п о л н о т у жизни, πληρομα, он потерял бы свою  
теневую природу (или вернее анти-природу), если бы солнце, и, тем самым,  
откровение (αποκαλυψοις), соединение, unio mystica, состоялось бы.  
Непостижимость, недоступность цели, Красоты, Жены облеченной в Солнце,  
гарантирует напряженность и привлекательность желанной (и тем самым  
искусства):

"Ты прошла недоступно небесной / Среди зеркал, / И твой образ над  
призрачной бездною / На миг дрожал. / Он ушел, как в пустую безбрежность /  
Во глубь стекла. . . / И опять для меня – безнадежность, / И смерть, и мгла!"  
(Briusov, 1, 130); noch deutlicher in dem Gedicht *ženšćine* ". . . Ты – женщина, и  
этим ты права. / От века убрана короной звездной, / Ты – в наших безднах  
образ божества! / . . . / И молюсь – от века – на тебя!" — "Образ женский  
недоступный. . ." (1, 215); "О царица моя! Кто же ты? Где же ты? / . . . /  
Обманули мечты. . . / Кто же ты, / Чаровница моя?" (Sologub, 140-141); ". . .  
Но ты не являлся. / И сегодня не видно тебя, и сумраком веют все комнаты"  
(Dobroľjubov, II, 21). "Чем доступней, тем прекрасней, / Чем дальше, тем  
желанней ты, – / И с возможностью согласней / Твои жемчужные мечты. / . . . /  
Тебе чужда земная речь, – / Недостижимая богиня! / Земля – темница и  
пустыня, – / И чем бы ей тебя привлечь?" (Sologub, IX, 133); "Радость на век для  
тебя недоступна, / Напрасны одинокие мечты, / Не потому, что ты преступна. /

Не потому, что безумна ты. / . . . " (У, 152); ". . . И ты зовешь меня напрасно / . . .  
/ Внимая зову безучастно, / Я за тобою не иду. / . . . / Твои восторги и кручины  
/ Непостижимы для меня. / . . ." (1, 131).

Принцип дифференциальности очень важный для авангардистской эстетики (раннего футуризма—формализма — ср. термин "Differenzqualität" у Бродера Христиансена или у Ф. де Соссюра) здесь действует как принцип недостижения, продления, промедления (второй смысл difference у Derrida как принцип, имманентный всем семиотическим актам). На уровне эстетики этот принцип — результат освобождения сознания и ощущения от всяческих этическо-моральных категорий, т. е. диаволист—лунатик наслаждается не достижением, но ожиданием, пред- и после-чувствами (напр. воспоминаниями), но не эвидентностью присутствующего и онтологически настоящего. С точки зрения анти-откровения мир эротизируется и эстетизируется, потому что теряются все прагматические категории и цели.

"Нет, я люблю тебя не яростной любовью, / . . . / Не буду ждать тебя, в  
безмолвной тьме, — с тоской / . . . / С уверенностью ждать тебя, как сон  
заметный, / . . . / Мой образ был в тебе, душа гляделась в душу, / Былое выше  
нас — мы связаны — ты мой! / . . . / Люблю я не тебя, а твой прообраз вечный, /  
Где ты, мне все равно, но ты со мной всегда!" / (Brjusov, K. D. Val'montu, 1, 197  
— 198).

Телеологичность "любви" (или веры, надежды) тут понимается как несвобода, как подчинение самосознющего "Я" поэта—демиурга другой воле, или вообще "Другому" ("Другу" или "подруге") или подсознательному принципу (т. е. "самости" в смысле Вяч. Иванова или К. Г. Юнга). Божественная "искра" (scintilla), брошенная в темноту мира по гностическим верованиям (категория "Geworfensein" у Хайдеггера) черпает свое самосознание из состояния отдаленности от бога, отверженности и развращенности. Дословно поднятая религия, как система реляций назад или "вверх", замещается системой "обратных связей", т. е. пустых или невротических мета—мета-рефлексивных псевдокоммуникативных актов, в центре которых находится авторефлексивное "Я" мета—поэта, который в себе поглотил мифо—поэта:

"Зачем же — дух стремления, / В разлуке с Красотой, — / Я жажду  
отдаления / От родины святой! / Я — искра, отступившая / От солнца своего /  
И бога позабывшая — / Не знаю для чего!" (ВР, 118—119); "Но стены! Стены  
суть черты, / Границы смежной темноты, / Где тоже кто-то в поздний час, / . . .  
/ И два, один с другим, молчат, / И в душах сатанинский чад, / И двум их  
близость говорит, / Что атом с атомом не слит". (Granicy, V, 62).

#### 1. 4. Бесцельность, бесконечность, самоцельность

В декадентстве все установки, вся интенциональность или отрицается или аннигилируется, так как цель или является анти-целью – или недостижимость выступает как цель (псевдо-цель). Классическая формула – *ars longa, vita brevis* переводится на артистический принцип пустой бесконечности искусства как процесса беспредметного, бессмысленного повтора или на принцип оконченности и замкнутости артефакта, как закрытой текстовой структуры, как прозрачный кристалл ("чистое искусство", *poesie pure*), реализующий исключительно собственные предпосылки и "программы". Все положительные признаки исполнения, выполнения, полноты жизни и/или искусства в состоянии автоперешагивания, автотрансцендирования / *transcende te ipsum* – в раннем символизме диаволизируется к состоянию неокончаемости жизни, пустой безмерности. Вечный жид Агасфер или Каин, таким образом, переоцениваются как положительные или, во всяком случае, пророческие, парадигматические прообразы для современного человека, для декадента. Крайне интересно в этом отношении предпочтение Каина у гностиков (в отличие от православного, конвенционального отрицания Каина, как носителя проклятия, вследствие чего он не в состоянии найти конец, умереть и, тем самым, возродиться).

В декадентстве все мотивы "пути", "предела" превращения или метаморфозиса, как выражения окончательности и завершения в жизне-творчестве символистов (ср. мистическую формулу "*Tod und Vollendung*") т е р я ю т положительную оценку как трансфигурирующие, трансформирующие "*rites de passage*" (ср. функцию инициальных культов в архаическом мире, ритуальные символы превращения, т. е. возрождения, снятия смерти в смысле пустой бесконечности). Бессмертие в декадентстве – это угроза, самое тяжелое наказание, регрессивное обесмысливание всех жизненных или языковых актов. Вместо двери и окна как мест визионарного ожидания и встречи, в диаволизме – зеркала, стены, ограничения – или просто пустое Ничего вечного возвращения. Диаволическая "вечность" понимается как беконечно в себе окружающее линейное время авторепродукции, авторедупликации нарцисса-декадента.

Нет освобождения из тюрьмы мира (или земного бытия, тела), если "я" тотализируется в тавтологической вечности беспредельного пространства или времени: ". . . Окованный пространством бесконечным, / Мир должен быть. Ничто не может в нем / Пропасть или возникнуть. Нет могилы / В кругу вещей и колыбели нет. /". . . (Minskij, 307); ". . . Где я-то сам мельчал средь общей пустоты, /". . ." (1, 143).



Если я вступаю на место цели (т. е. бога), то собственное я человека теряется в "бездне бесцельности": "... Я здесь свершаю путь бесплодный, / Бессмысленный, бесцельный путь, / Чтоб наконец душой свободной / Ты мог пред Вечностью вздохнуть. / ... / На краткий миг, как ты, я – бог!" (Bгjusov I, 297-298); "... Мой путь без исхода, / Но тверд я душой: / ... / Не жду и не верю. / В неведомый час / Пред замкнутой дверью / Стою, не стучась. / ... " (Minskij, 352). В отличие от библейского обещания, что "откроется дверь тому, кто постучит", диаволист черпает свою гордость именно, из непостучавшись (в отличие от героя в абсурдном мире Кафки – в притче "Der Türhüter", который никак не решается на этот шаг через порог).

В вечном круговороте диаволист не находит перерождения, как раз наоборот – он падает без цели и без окончания, он больше и больше теряет свою сущность в той мере, как он разлагает свое я на призрачных, теневых двойников, которые до бесконечности редуцируются в "двойной бездне" космической зеркальности. Диаволист никогда не освобождается от состояния зеркальности ("Spiegekstadium" по К. Г. Юнгу), он не только падает в "зеркало", как герои у Гофмана ("Der goldene Topf"), но – как раз наоборот – его двойники выпадают из зеркала вечного воспроизведения, умножения и пустой репродукции. Жизнеподражательный потенциал мифической смерти здесь превращается в метафункцию пустой смерти как в функционализирующую, "бесплодную и "бесплотную" призрачность:

"... Я жизни твоей не желаю, гробница, / Ты хочешь солгать, гробовая плита! / Там, значит, за гранью – вторая граница, / И смерть, как жизнь, только тень и черта? / Так, значит, за смертью такой же бесплодный, / Такой же бесцельный, бессмысленный путь? / И то же мечтанье о воле свободной? / И та же невозможность во мгле потонуть? / И нет нам исхода / и нет нам предела! / Исчезнуть, не быть, истребиться нельзя! Для воли, для духа, для мысли, для тела / Единая, та же, все та же стезя!" / Кричу я. И коршуны носятся низко, / Из дали таинственной манит мираж. / Там пальмы, там влага, так ясно, так близко, / И дьяволы шепчут со смехом: "Ты – наш!" (Bгjusov, I, 299-300).

#### 1. 5. Экстатика, эксцентричность и атопизм как признаки пустого возвышенного в декадентстве

Экстатика, выхождение из себя, трансцендирование самого себя, такое важное для религиозного символизма второго поколения, в раннем символизме сводится до простого выступления, как такового, т. е. как пустые жесты, как демонстративные акты без содержания. И здесь интенсивность

вступает на место "переживания", "подвига", полного жизнотворчества: "Я каждой минутой сожжен, / Я в каждой измене живу. . . " (Бальмонт, у Брюсова, 6, 251). Декаденты, как крайние приверженцы "момента", находятся вечно на бегу, их личность "распадается на миги" (Н. А. Бердяев, 1907, 115), они живут в "nevermore" Э. По: ". . . Слишком рано, поэт, ты родился! / . . . / Слишком поздно, поэт, ты родился!" (Bal'mont, I, 139); "Нами правят два проклятья: Навсегда и Никогда. / . . ." (Minskij, I, 183):

Декадентская география возвышенного, т. е. "высоколепных" местностей, сублимных позиций характеризуется всецело отрицательно. Существует многословная полемика в декадентских текстах против канонизированных красот природы, которым противопоставляются механические, технические конструкции городского и современного мира: "Люблю я линий верность, / . . . / Люблю дома не скалы. / Ах, книги краше роз! . ." (Брюсов; 1, 171); "Я люблю большие дома / И узкие улицы города. . ." (1, 171); "Мне не нужно яркого блеска, / красоты и величья небес. / Опустись, опустись занавеска! / Весь мир отошел и исчез. . ." (1, 172).

Традиционные формулы возвышенного в природе – "скалы", горные вершины, морские глубины, метель, облака и бездонность неба и т. д. – все эти мотивы обличаются как риторические или лирические общие места, как признаки литературности. На место примарных непосредственных, органически–природных явлений вступают вторичные, искусственные, сделанные человеком вторичные предметы и механизмы. С другой стороны, все органическое, цветущее и изменчивое в природе заменяется всеобщим окаменением и умертвлением: оледенение, кристаллизация, обесцвечивание, опустошение – все эти обычно отрицательные признаки становятся в декадентстве положительными качествами артифициализма, артистизма. Возвышенное живет исключительно в человеческих творениях, и отнюдь не в творениях Бога. Природа упрекается в безвкусице, в шаблонности и в пошлой скуке: вся она – плохо украшенные кулисы и шаблоны:

Есть что–то позорное в мощи природы,  
Немая вражда к лучам красоты:  
Над мiром скал проносятся годы,  
Но вечен только мир мечты.

Пускай же грозит океан неизменный,  
Пусть гордо спят ледяные хребты:  
Настанет день конца для вселенной,  
И вечен только мир мечты. (Brijusov, 1, 112)

"Я смотрел и напрасно искал в себе восхищения. Самый второстепенный художник, если б ему дали, вместо холста и красок, настоящие камни, воду, зелень,— создал бы в тысячу раз величественнее, прекраснее. Мне обидно за природу" (1, 583).

Подобные сравнения между творчеством Бога и человека часто встречаются в раннем символизме. И всегда красота и возвышенное в природе подвергаются резкой критике с эстетических и художественных позиций:

"Твоих "т. е. природы" немых угроз, суровая природа, / Никак я не пойму. / . . ." (Сологуб, 1, " "); "Не говори, что здесь свобода, / И не хули моих вериг. — / И над тобою, Мать природа, / Мои законы Я воздвиг. / Я начертал мои законы / На каждом камне и стволе / . . . / Но к лону темному земному / В свой срок послушно воротись. / Простора нет для своеволья,— / . . ." (У, 176).

"И вы мне дороги, мучительные сны / Жестокой матери, безжалостной Природы,— / . . . / И змей и ящериц отверженные роды. / . . ." (Бальмонт, ВР, 173)— ". . . И гаснут звуки, ясны воды / В бездушном царстве глухой Природы" (Ш, 88); "Быть может, вся природа — мозаика цветов? / Быть может, вся природа — различность голосов? / Быть может вся природа — лишь числа и черты? / Быть может, вся природа — желанье красоты? / . . ." (ВР, 232).

"Не понимаю, отчего / в природе мертвенной и скудной / Встает какой-то властью чудной / Единой жизни торжество. / Я вижу вечную природу / Под неизбежной властью сил,— / Но кто же в бытие вложил / и вдохновенье и свободу? / . . ." (Sologub, 200).

"Вдохновенье" и "свобода" — т. е. все признаки возвышенного — приписываются исключительно человеческому творчеству, сублимирующему и разлагающему все реквизиты природных красот. Особенно сильно эта идея развита в стихотворении А. Добролюбова "Любительнице природы" (2, 35–36):

Ах! как скалы проснулся я сразу в царстве своем,

но холодном,

Как воды ожил в теченьи ( в нем скрывается,

знайте! прообраз забвенья. . . )

Хоть утеряно что-то сразу. . .

Скалы же вечные стражи. В каменном ввысь уходя-

щем сомненьи

Стали; может, смеются над тобой, не свободным.

Самый главный "топос" природного лиризма и драматизма — "скалы" — подвергаются осмеиванию и обличению, с одной стороны, как материальные вещества, подвергнутые грубым физическим правилам, и с другой стороны,

как чисто условные сигналы поэтичности в изношенных лирических шаблонах: "Долго смеясь любовался на скалы, / Долго глупое думал о себе или всем, чувствовал даже о величьи природы". (П, 35);

"Я человек. / Вы скалы природы. . . / Вас не преследует тайна отцов  
"внеисторичность природы, как недостаток", / Вам для любви не нужно  
унизиться, / Не нужно чужого счастья, признанья". . . / Здравствуйте ж и  
от меня, скучных, грустных скалы!" (П, 36); "Если вы. . . не любите  
беспорядок природы, смотрите же и в нее!/"

Концепция Канта о возвышенном, актуализированная особенно Лиотаром и другими представителями постмодернизма, оперирует исключительно с ужасающим воздействием возвышенного в природе: "Natur zeigt sich in ihrem Chaos oder in ihrer wildesten regellosesten Unordnung und Verwüstung" (Kant, Kritik der Urteilskraft, В 7 8; vgl. D.Mathy 1989, 144). Все мотивы, которыми Кант пользуется в определении возвышенного в природе черпаются из географических описаний, т. е. сильно шаблонизированных мотивов, похожих на те гипсовые слепки, заменившие греческие оригиналы для классицистов. Та же пустая театральность, та же искусственность и пафос преимущества: "Kühne überhängende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftrümende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurücklassenden Verwüstung, der genzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u. dgl." (Kant, KU В 104 - Zit. bei H.Böhme 1989, 122; zur Entdeckung der Alpen als Ehrhabenheitstopos vgl. C.Zelle 1989, 7 4 ff.).

Кантовская "аналитика возвышенного" исходит из парадоксального явления, что возвышенное провоцирует одновременно взаимоисключающие реакции – во-первых, отрицательные при виде превосходительства, чрезмерности и непреодолимости природных сил, которые нельзя облекать в слова и умные мысли. Этот отрицательный этап в реакции на возвышенное снимается на втором, положительном этапе, где первичный ужас, паника, чувство бессилия под властью природы, космических или роковых законов, преобразуются в удовольствия, в чувства величия. В этой осцилляции, в мерцании между этими полярными реакциями состоит сложный эффект возвышенного. Таким образом возвышенное стремится к тому же, что и искусство и литература в пост-модернизме: к обозначению несказанного, к сообщению несообщаемого. В сознании и переживании первичной слабости и недостатка человек увеличивает дистанцию от первоначального чувства ужаса и хаоса и, тем самым, развивает самосознание как интеллигибельный субъект рассудка. Эта интеллектуальная дистанция способствует, несмотря на все катастрофы, вызванные силами природы, возвышению самости человека.

Как раз, наоборот, искусственный мир декадентов отрицает мир природы, чтобы освободить художника-демиурга от всех космических и роковых привязанностей. Подвиг декадентского художника – это денатурация, панэстетизация и тотальное освоение всех природных и извне данных явлений, т. е. в принципе, превращение всех гетерогенных предметов в гомогенные представления. Из всего мира остается, таким образом, только собственное Я художника-демиурга, узурпирующего позицию Богомиротворца: снижение бога приводит к возвышению собственного я: "... Везде поэт, как царь, как гордый царь в изгнании, /... / Он носит мир в душе прекраснее и шире, / Над ним он властвует, /... / В слепом подлунном мире, / Он только раб тревог". . . (Фофанов, 71–72). Возвышенное в декадентстве коренится в самовозвышении собственного, нарцисстического я, страдающего манией величия. Отсюда становятся ясным "бонапартизм", "цезаризм", "неронизм" декадентов: "Точно сам я был творцом / Этих звезд и этой ночи /... / Точно я один на свете. . ." (Брюсов, 141); "Художник! Тот же бог. . ." (Минский, 50). Дерзкое самоутверждение фикционального мира художника-бога, или вернее художника-дьявола (Бальмонт), сверхчеловека-избранника, "человеко-бога" – приводит к разрушению божественного мира, положительной эстетики на основе красоты природы. Бесстрастная отдаленность и замкнутость дьяволиста, которому "позволено все /... / во имя Красоты" (Эллис, 1910, 110), остается в рамках выше описанной дистанции в кантовской модели двойной реакции на величие природы. Наличие дистанции тотализируется: "... Я властелин сознания и мечты /... / Я властелин всесильного сознания, / Весь дивный мир я создаю в себе /... / И выше я людей, царей и бога!" (Брюсов, 3, 225).

Ужас, возвышение, безумие дерзновений в дьяволизме никак не приводят к катарктике, к освобождению самосознающего я от физических или культурных оков: "... Его холодный ум, его упорный труд / И смелый взлет безумных дерзновений! /... / Человек! торжествуй и, величье познав, / Увенчай себя вечным венцом / Выше радостей встань, выше слав, / Будь творцом" (Брюсов, 3, 276–277). Тут напряжение между положительными и отрицательными реакциями в виду возвышенного снимается, парадоксальность катарктики превращается в пустую, беспредметную оксюморность, реализованную чистым созерцанием нарцисса (как voyeur). На место экстаза, преобразующего всего человека, дьяволический мир, "белый экстаз" (по Анненскому) умерщвляет всяческую динамику, превращает все живущее, органическое в статичность, статуарность: "Я хочу, чтобы белым немеркнущим светом / Засветилась мне – Смерть!" (Бальмонт, 150).

## ПРИМЕЧАНИЯ

### Поэтические издания:

- Бальмонт, К. Д. Избранные стихотворения и поэмы. Изд. Вл. Марковым, München 1975.
- K.D.Bal'mont (ohne Bandangabe)
- Izbrannye stichotvorenija i poemy. Hg. von Vl.Markov und eingel. von R.L.Patterson, München 1975.
- K.D.Bal'mont, (PSS) I, II, III, IV, V, VI, VIII, IX, X
- Polnoe sobranie stichov, v desjati tomach 1908-1914, M. 1908ff.
- "Pod severnym Nebom", "V Bezbrežnosti", "Tšina", (Izd. 4-oe) M. 1914.
- "Gorjaščija zdanija", (Izd. 4-oe) M. 1908.
- "Budem kak solnce", (Izd. 4-oe) M. 1912.
- "Tol'ko ljubov'", (Izd. tret'e) M. 1913.
- "Liturgija krasoty", (Izd. vtoroe) M. 1911.
- "Fejnija Skazki" (Izd. 2-oe) M. 1911.
- "Zelenyj Vertograd" (Izd. 2-oe) M. 1911.
- "Pticy v vozduche" (Izd. 2-oe) M. 1912.
- "Chorovod Vremen", M. 1909.
- K.D.Bal'mont BP. Stichotvorenija, Bibl.poëta, Bol'saja serija, L.1969.
- Бальмонт, К. Д. 1 – 6. Полное собрание стихов, М. 1908 сл.
- Бальмонт, К. Д. БП. Стихотворения. Библ. поэта. Большая серия, Л. 1969.
- A.Belyj (ohne Bandangabe). Stichotvorenija i poëmy, Biblioteka poëta, Bol'saja serija, M.-L. 1966.
- A.Belyj S. Simvolizm. Kniga statej, M. 1910.
- A.Belyj LZ. Lug zelenyj. Kniga statej, M. 1910.
- A.Belyj A. Arabeski. Nachdruck München 1969, M. 1911.
- A.Blok I-X. Sobranie sočinenij, M.-L. 1960ff.
- A.Blok ZK. Zapisnye knižki 1901-1920, M.1965.
- Blok-Belyj PP. Aleksandr Blok i Andrej Belyj, Perepiska, M. 1940.
- LN 92/1, 2, 3, Aleksandr Blok. Literaturnoe nasledstvo, Aleksandr Blok, Novye materialy i issledovanija, tom 92, kniga pervaja, M. 1980, kniga vtoraja, M. 1981, kniga tret'ja, M. 1982.
- Блок, А. 1, 2, 5, 7, 8. Собрание сочинений, М. –Л. 1960 сл.
- V.Brjusov I. Sobranie sočinenij. Tom pervyj. Stichotvorenija. Poëmy. 1892-1909, M. 1973.
- V.Brjusov III. Sobranie sočinenij. Tom tretij (Stichotvorenija, ne vključavšiesja V. Ja. Brusovym v sborniki 1891-1924 gg.), M. 1973.

V.Brjusov VI. Sobranie sočinienij. Tom šestoj. Stat'i i recenzii 1893-1923. Iz knigi "Dalekie i blizkie". Miscellanea, M. 197 5.

V.Brjusov LN 85. Literaturnoe nasledstvo, Valerij Brjusov, tom 85, M. 197 6.

V.Brjusov 1907 , 1910. "D.S.Merežkovskij kak poët", in: Dalekie i blizkie, M. 1912, 54-64.

A.Dobroljubov I. Natura naturans. Natura naturata, SPb. 1895.

A.Dobroljubov II. Sobranie stichov. Predialovija Iv. Konevskogo i V.Brjusova, M.1900.

A.Dobroljubov III. Iz knigi nevidimoj, M. 1905.

P.Florenskij 1914. Stolp i utveršdenie istiny. Opyt pravoslavnoj feodiceji v dvenadcati pis'mach, M. 1914.

Z.N.Gippius I. Sobranie stichov 1899g-1903g. M. 1904, nachgedruckt in: Z.N.Gippius, Stichotvorenija i poëmy. Tom I: 1899-1918, München 1972.

Z.N.Gippius II. Sobranie stichov, kniga vtoraja 1903-1909, M. 1910, nachgedruckt in: Z.N.Gippius, stichotvorenija i poëmy. Tom I: 1899-1918, München 1972.

Иванов, Вяч. 1-3. Собрание сочинений, Bruxelles 1971-1979.

Коневской, И. Собрание сочинений, М. 1904.

D.S.Merežkovskij (ohne Bandangabe). Sobranie stichov. 1883-1910g., M. 1900.

D.S.Merežkovskij I-XVIII. Polnoe sobranie sočinienij Dmitrija Sergeeviča Merežkovskago, Tom X, M, 1911; Tom XI, M. 1911; Tom XVIII, M. 1914.

Мережковский, Д. Собрание стихов. 1883-1910 г., М. 1900.

Мережковский, Д. С. 10, 11, 18. Полн. собрание соч. Д. С. Мережковского, М. 1911-1914.

N.M.Minskij I-IV. Polnoe sobranie stichotvorenij v četyrech tomach, Izd. 4-oe, SPb. 1907 .

N.M.Minskij (ohne Bandangabe). Iz mraka k svetu. Izbrannyja stichotvorenija, Berlin-Pbg. 1922.

N.M.Minskij 197 2. Gedichte in: Poëty 1880-1890-ch godov, 84-137 .

F.Sologub1906. "Ja. Kniga sovremennago samoutveršdenija", in: Zolotoe runo, 2 (1906), 7 6-7 9.

F.Sologub I, V, IX. Sobranie sočinienij Fedora Sologuba. Tom 1-yj, SPb, 1909; tom 5-yj, SPb. 1910; tom 9-yj, SPb. 1911.

F.Sologub (ohne Bandangabe). Stichotvorenija, Biblioteka poëta, Bol'saja serija, L. 1975.

VI.Solov'ev. Stichotvorenija i šutočnyje p'esy, Nachdruck der Ausgabe M. 1922, München 1968.

VI.Solov'ev I-X. Sobranie sočinienij Vladimira Sergeeviča Solov'eva, pod.red. S.M.Solov'eva i E.L.Radlova, 2-e izd., SPb, 1911-1914.

Anschuetz, C. 1986. "Ivanov and Bely's *Peterburg*", in: *Vjacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher* Hg. R.L.Jackson, L.Nelson, Yale, 209-219.

H.U.von Balthasar 1962. *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*, Zweiter Band, Fächer der Stille, Einsiedeln 1962.

H.Blumenberg 1979. *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankf.a.M.

M.Frank 1982. *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, I. Teil, Frankfurt am M. 1982.

M.Frank 1989. *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie*, Frank.a.M.

S.Freud I-X. *Gesammelte Werke* (London 1942), Frankf.a.M. 1961ff.

A.Hansen-Löve 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978.

a. *Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik*, Habilitationsschrift Univ. Wien, 5 Bände.

b. "Zum ästhetischen Programm des russischen Frühsymbolismus", in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Jg. XV, 2. Halbband (1984), 293-328.

a. "Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne", in: *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium August 5.-8. 1985* [Hg. N.A.Nillson], Stockholm 1986, 17-48.

*Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik. I. Band: Diabolischer Symbolismus*, Wien 1989.

"Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende" (im Druck).

J.Holthusen 1957 *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*, Göttingen 1957 [Repr. in: J.Holthusen 1987, 5-160].

J.Laplanche, J.-B.Pontalis 1973. *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankf.a.M. 1973.

A.Rannit 1988. "Vyacheslav Ivanov's Reflexive Comprehension of Art: The Poet and Thinker as Critic of Somov, Bakst, and Čirionis", in: *Vyacheslav Ivanov*, Yale, 253-272.

B.G.Rosenthal 1986. *Nietzsche in Russia* [Hg.B.G.Rosenthal], Princeton 1986.

V.N.Toporov 1988. "O rituale. Vvedenie v problematiku", in: *Archaičeskij ritual v fol'klornych i ranneliteraturnych pamjatnikach*, M., 7-60.

### **Literatur zum "Erhabenen" in der Postmoderne:**

J.-F. Lyotard 1989. "Das Interesse des Erhabenen", in: *Das Erhabene*, Hg. von Ch.Pries, Weinheim 1989, 91-118.

J.-F. Lyotard 1984. "Das Erhabene und die Avantgarde", in: *Merkur*, 2, 1984, 151-164.



J.-F. Lyotard 1988. *Der Enthusiasmus*, Wien.

J.Villwock 1989. "Sublime Rhetorik. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift *Vom Erhabenen*", *ibid.*, 33-54.

H.Böhme 1989. "Das Steinere. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des 'Menschenfremdesten'", *ibid.*, 119-142.

D.Mathy 1989. "Die frühromantische Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen", *ibid.*, 143-164.

N.Bolz 1989. "Die Verwindung des Erhabenen - Nietzsche", *ibid.*, 165-170.

W.Welsch 1989 "Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen", *ibid.*, 185-216.

G.Scobel 1989. "Chaos, Selbstorganisation und das Erhabene", *ibid.*, 277-294.

J.-F. Lyotard - Ch.Pries 1989. "Das Undarstellbare - wider das Vergessen", *ibid.*, 319-348.

K.-H. Bohrer 1989. "Am Ende des Erhabenen", in: *Merkur*, Heft 9/10, Sept.-Okt. 1989, 736-750.

H.-Th. Lehmann 1989. "Das Erhabene ist das Unheimliche", *ibid.*, 751-764.

Cl.-E. Bärsch 1989. "Das Erhabene und der Nationalsozialismus", *ibid.*, 777-789.

"The Sublime: A.Forum", in: *Studies in Romanticism*, 26, 1987, 187-207. *Du sublime*, Hg. von M.Deguy, J.-L.Nancy, Paris 1988.