

О ГРАНИЦАХ СИМВОЛИЗМА

В.М.Толмачёв

Доктор филологических наук, профессор МГУ

Статья ставит вопрос об историко-литературных и культурологических границах символизма. Критикуя стереотипы восприятия символизма, а также восприятие истории культуры XIX-XX в. как необратимой последовательности «направлений», В.М.Толмачёв предлагает рассматривать символизм в качестве одного из важнейших проявлений «субъективности». Под ней он имеет в виду неклассичность западной культуры — эстетику разрыва отношений между целым и частью, традицией и индивидуальным талантом, «что говорится» и «как говорится». Программно обособляя «я» от «другого» и давая всему определение именно через «я», «новизну», творчество, в основу которого положена эстетика личной точки зрения, шаг за шагом разрывает свои отношения с культом (христианством), начинает претендовать на самообоснование — абсолютную свободу творческого «я». При этом все более секуляризирующаяся культура, вопреки всем своим усилиям, не столько упраздняет христианскую систему ценностей (ядро и форму европейской цивилизации), сколько осознанно или неосознанно воспроизводит ее в рамках посюсторонней религиозности — различных, и постоянно переутончающихся версий поиска бессмертия в литературном творчестве (религия духа, плоти, стиля). В рамках этого процесса, охватывающего собой пространство от романтизма до постмодернизма, историко-литературные романтизм, натурализм, символизм, делая литературное творчество все более неисполнимым, все более сложным, демонстрируют не преодоление друг друга, а парадоксальное удвоение, утроение, учетверение культурной парадигмы.

В предложенной теме — символизм как литературный и культурологический феномен — заключено, на наш взгляд, некоторое противоречие. С одной стороны, в ней сообщается, что символизм может быть упорядочен. С другой — она намекает, что символизм не вполне определим из самого себя и, гранича с другими историко-литературными образованиями, выступает уже принципом общего понимания культуры XIX-XX веков.

В первом случае символизм наряду с импрессионизмом называют одним из многочисленных «направлений», «течений» конца XIX в., которое обладает достаточно четкими временными границами (во

Франции это 1870–1880-е годы, в России – 1890–1900-е годы) и поэтическими признаками. Подразумевается, что у него есть художественное задание, представленное как в собственных высказываниях писателей о себе, современниках (темы грезы, «музыки», «чистой поэзии», орфического мифа, демиурга и т.п. – всего подчеркнуто субъективного, художнически изощренного и вместе с тем усталого, болезненного), так и посредством образа «декаданса», отражающего закат буржуазной культуры, который имеет социально-экономическое объяснение – кризис капитализма, ведущий к Первой мировой войне и народным революциям. Соответственно декадансу и «концу века» противостоит «начало века» в виде либо «модернизма XX века» (и его «субъективистских» модификаций – элитарно-консервативных: наподобие неоклассицизма, акмеизма, имажинизма, и революционных: различных «авангардов»), генетически восходящего к декадансу, либо «реализма», декаданс критикующего и, в отличие от модернизма, его «преодолевающего». Интерпретация подобного преодоления опирается на движение культуры к будущему, имеющему в общем и целом революционную – антикапиталистическую, антибуржуазную, антиэлитарную – окраску. Наиболее последовательно такое представление о символизме свойственно теоремам социалистического реализма и критического реализма («реализма», «классического реализма»). Они были созданы в СССР в 1930-е годы ¹, а затем скорректированы в ходе полемики с советской пропагандой западной левой мыслью, для которой одни составные части культуры рубежа веков оказались приемлемыми (например, идеи «революции», «монтажа» в литературной технике или антирелигиозность большинства авангардов), вписывающимися в представление о «широком гуманизме» и «реализме без берегов», а другие, в особенности, отмеченные «иррационализмом», – неприемлемыми, «ведущими» к формированию национал-социалистической идеологии. Впрочем, и без явного сочувствия марксистским идеям, западная славистика, интересовавшаяся прежде всего послереволюционной культурой (Вл.Маяковский, И.Бабель, Вс.Мейерхольд, формализм), нет-нет да и воспроизводила при интерпретации символизма тезис о его частном значении, исчезновении к 1910 году ².

В постсоветском литературоведении наиболее одиозные элементы этого «общего курса» были дезавуированы, но по сути он остался неизменным, сохранив и понятия, подобно «реализму» (трансформировавшиеся ныне в «самоочевидные» клише: реализм русской живописи, реализм игры народных артистов театра и кино, или в научно бессодержательную заумь), и свой тезис о литературном творчестве

как «отражении» в слове «социально-экономической действительности». Оставляя в стороне мировоззренческую сторону вопроса, отметим, что термины «символизм», «реализм» и т.п. буквально навязывали стоящую за ними историко-литературную схему, имеющую линейный, точнее, вульгарно-механистический характер. Согласно ей, предыдущее литературное явление невозможно после последующего (Пушкин *должен* пройти путь от «романтизма» к «реализму» – какой уж тут, скажем, классицизм!), а литературная эволюция невариативна, непременно предполагает прогресс, рост гражданского сознания.

Путаницы добавили и те ученые, которые на протяжении XX в. излишне верили в мифологию символизма (имевшую метафорический характер) и авторские самодефиниции – у одного только А. Белого их десятки (включая «реализм»). Отсюда попытка во что бы то ни стало дифференцировать материал и отделить, например, «символизм» от «модернизма», «символизм» от «неоромантизма», «символизм» от «акмеизма», тогда как при всей множественности вариантов в символизме несомненно просматривается несомненный инвариант. Это хорошо сознавал тот же Белый, озаглавив свою автобиографию «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития» (1928 г.).

Разумеется, некоторые исследователи символизма у нас стране накопили ценнейшие наблюдения (из старшего поколения это в первую очередь касается работ З. Минц о Блоке), но они были вынуждены пренебрегать общим изучением материала или искать путей улучшения официальной схемы «изнутри»³, вкладывая в нее за счет конкретного анализа свой смысл. Однако и при более тонком подходе символизм, как правило, излишне программнен – зарождается, что-то опровергает (позитивизм), реализуется (через мистико-религиозную программу, представление об автономности искусства), исчерпывается (на фоне приближения 1910, 1914, 1917 годов), «преодолевается» (в неоклассицизме, имажизме, акмеизме и, тем более, экспрессионизме, футуризме). Так возникает привязанная к политическим событиям и к датам публикации идейных бестселлеров рубежа XIX-XX вв. жесткая рубрикация: романтизм – реализм (или натурализм) – символизм – модернизм (или авангардизмы и модернизмы).

В ней намечены определенные переклички между литературным прошлым и настоящим – романтизм и неоромантизм, барокко и неobarокко и т.п., – но это не отменяет ее в целом линейный характер. Основой подобного «прирученного» символизма, который противопоставил себя позитивизму в идеологии (О. Конт, Дж.С. Милль, Ч. Дарвин, Г. Спенсер, И. Тэн, Э. Ренан, Д. Штраус), натурализму в

литературе (Э. Золя), социальному триумфу буржуазии, вещей, развлекательной индустрии («хорошо сделанная драма») признается требование «искусство для искусства». Его идеал – «музыка» в целом и симфонизм Р. Вагнера, в частности, импрессионизм и мистическая тематика в живописи (например, образы Саломеи, сфинкса, «острова мертвых» и т.п.), а средство первоначальной реализации – лирическая поэзия. Она больше не описывает, а, подобно музыке, невербально внушает нечто, что привычным прямым смыслом слов не вполне выразимо. Отсюда реформа стихосложения – например, отказ от рифмы, вольный перенос строки, колебание ритма. Помимо особой музыкальности поэзии, а также мифопоэтики здесь обычно упоминают о фантастике и гротеске в прозе, волшебных снах, видениях, мистериях в театре, дендизме и игре в «проклятых поэтов» в поведении, равно как и о «непременной» религиозной или эзотерической составляющей символизма, его сложности и элитарности. Когда на эту тему рассуждают критически, а символизм всегда вызывал и вызывает у сторонников «реализма» специфическую неприязнь (на этих позициях стоял в США влиятельный Рене Уэллек), то к вышеназванным признакам, в принципе резонно подмеченным (но огрубленно трактуемым) добавляют политические характеристики – «абстрактность», «башня из слоновой кости» и т.п..

Нет нужды говорить, что этот ставший кунсткамерным символизм находится в тени «реализма» или «модернизма» (сводная теория модернизма создана преимущественно в США и Англии в 1950–60-е годы) и «разложен по полочкам» специалистами, которые изучают литературу или живопись в масштабе отдельно взятого национального материала, что не дает увидеть его в международном аспекте, в то время как параллели между творчеством, скажем, С. Малларме, У.Б. Йейтса, Р.М. Рильке, А. Блока буквально бросаются в глаза. Иногда на символизм появляется очередная мода и представление о нем в рамках конъюнктуры модернизируется. Прямо или косвенно откликаясь на эту моду, одни рассуждают об интертексте, именах Розы, другие погружаются в детали жизни лесбиянок *fin de siècle*, третьи подвергают киностилизации прозу Генри Джеймса. Академическим же полем предмета остается прежде всего французский поэтический материал 1870–1880-х годов. Соответственно французская литература признана средоточием международного символизма и достаточно робкие наброски символизма в других странах сводятся к установлению или отрицанию там направленного французского влияния. Символист вне Франции как бы обязан знать что-то о «современном городе» Ш. Бодлера, «музыке» П. Верлена, «разрушении стиха» у

А. Рембо, «набросках Книги» у С. Малларме, о Пьеро у Ж. Лафорга и «театре молчания» М. Метерлинка. При смене литературы на живопись, музыку, режиссуру на аналогичный приоритет могут претендовать импрессионисты, постимпрессионисты, К. Дебюсси, Люнье-По.

Вне всякого сомнения, университетские профессора, перетягивая того или иного писателя в свой угол, спорили и спорят, какое конкретное наименование ему присвоить, — романтика, импрессиониста, символиста, неоклассициста, или какому философскому влиянию он подвергся — от Платона и Бёме, Сведенборга, Гёте до Шопенгауэра, Ницше, Бергсона, Вл. Соловьева. В расширении этого набора названий немалую помощь литературоведам оказала не только марксистская мысль, в лице В. Бенямина и Т. Адорно, объявившая Бодлера первым «модернистом», но и сами символисты, мечтавшие, подобно У.Б. Йейтсу, А. Блоку, А. Белому, Вяч. Иванову, о преодолении юношеского романтизма, а также «декадентства» и «иллюзионизма». Однако от смены этих табличек мало что по сути меняется. Символизм жестко противопоставлен натурализму, с одной стороны, и авангардам — с другой. А постмодернистские теоретики и вовсе не желают рассуждать о литературе в терминах «метаистории», объявляя их архаичными и провинциальными.

Повторим, символизм в целом сведен к большему или меньшему стереотипу — философическому (влияние «дионисийства» Ф. Ницше), личностному («поэт-декадент» со свойственным ему культом эстетизма, всего «протиестественного»), социальному (критика всех форм буржуазности, включая религию), жанровому (смещение границ между жанрами, различными видами искусств), поэтологическому (общая лиризация творчества; «высвобождение стиха» в поэзии; отказ от жизнеподобия в театре), жанрово-тематическому («пейзаж души», «маска» в поэзии; «театр марионеток», «сны», «мистерии» в драматургии; «интеллектуальный роман» на тему декадентского художника и переключек между современным и античным декадансом). Это, быть может, немало; хорошие работы об отдельных символистах, в принципе, появлялись и появляются, но типология символизма в международном масштабе так и не создана. Символизм, на наш взгляд, несколько искусственно противопоставлен реальным или вымышленным антиподам, локализован, оттеснен в XIX век. Поэтому по-прежнему непонятно, каково его культурологическое измерение, а также местоположение в тех странах, где он не просматривается в конце XIX века.

Не менее важно, по нашему мнению, международное измерение символизма в связи с учетом сделанного русскими символистами.

Усилиями А. Блока, А. Белого, Д. Мережковского, Вяч. Иванова, Н. Бердяева, других авторов, русский символизм был не только очень разнообразен, но и стал в процессе удвоения (утроения в других странах?) символистской парадигмы зеркалом символизма западного. То есть именно в России символизм, поначалу скопированный с французского, был затем обогащен, выведен из чисто литературной плоскости и предстал как проблема всей постренессансной западной культуры, как проблема силы и слабости современного (постреформационного) человека, как большая волна культуры, либо преодолевающая национальные границы, либо отделяющая в национальных литературах «локальное» и «провинциальное» от «мирового». Словом, подлинное содержание, границы, поэтология символизма в немалой степени полуизвестны. Его часто ищут в том литературном пространстве, где его нет или за него принимают позднеромантические образования. Помимо политической ангажированности, на это обстоятельство наложило отпечаток видение в символизме некоего «правильно» оформленного, чуть ли не риторического стиля, тогда как он по своей природе неклассичен. Но об этом подробнее позже.

При втором намеченном нами понимании символизма он уже как принцип движения – как принцип брожения культуры «на глубине», не всегда поддается фиксации в терминах линейного противопоставления стилей. Конечно, когда речь идет о текстах С. Малларме и М. Метерлинка, с которыми чаще всего и ассоциируют символизм, то это возможно. Но где искать символизм у Р. Роллана («Жан-Кристоф») или, рискнем сказать, у Г. Флобера («Госпожа Бовари») или Э. Золя («Творчество»), то есть в романах, к символизму на первый взгляд не относящихся? И, что существенно, здесь снова возникает мировоззренческий вопрос об общем понимании культуры, о наличии или отсутствии в ней ценности, качества, погрешностей. Ведь для кого-то символизм – это то, что еще в начале XX в. было названо «мультиверсумом» (Г. Адамс), освобождением личности от «догматичности» религиозного сознания; для кого-то – обозначение относительности всего, культурной плодотворности релятивизма и вытекающей из него литературной игры в лже-знаки (Р. Барт), для кого-то – описанный М. Бахтиным принцип диалога, механизм памяти культуры (Ю. Лотман), для кого-то – семиотика социальных знаков, одежды (Ж. Бодрийяр).

Впрочем, на этом этапе наших рассуждений необходимо прокомментировать слово «символ». 1. Речь сейчас **не идет** об общей символичности искусства, о выразимом и выражаемом – о символичности акта наименования, словообразования, культурной коммуникации.

2. Речь не идет, как в известных работах Цветана Тодорова или Хэзарда Эдамса⁴, о теориях символа и символического от Платона до XX века. 3. Мы не имеем в виду более специальные вопросы. Например, теорию метафоры или отличие символа от аллегории в эстетике Гёте и Ф. Шлегеля, символику бессознательного у З. Фрейда и К.Г. Юнга.

Список подобных позиций можно продолжить. Хотя можно этого и не делать. И заметить, что громадное количество теорий символа и содержащихся в них терминов, которые противоречат друг другу, мало помогают литературоведу при анализе текста. Более того, они уводят от него в дебри особой внетекстовой специализации. Другими словами, теории символизма и вытекающий из них конфликт терминов (символ, миф, аллегория, архетип, троп, метафора, реальное, «реализм»; последний термин использовали в особом смысле Р. Якобсон, а также французские постструктуралисты) не помогают понять символистов глубже, существуют сами по себе. Но так заниматься символизмом, в известной степени, проще. Ведь если отбросить теории символа, то объяснить «на пальцах», почему и в чем именно является символистским конкретное стихотворение, весьма сложно. А в иные моменты и почти невозможно, так как, несмотря на наличие символистских манифестов, более или менее последовательных символистских текстов, особенно в прозе, мало. (Это, к слову сказать, ощутили русские формалисты, создав на материале поэзии начала XX в. теорию поэзии, но споткнувшись на теории романа.) Поэтому о поэтике символистских романов говорят весьма сдержанно. То есть символизм остается при ближайшем рассмотрении некоей сверхпрограммой, тогда как ассоциирующиеся с ним тексты по своей поэтике – вполне «романтико»-романтические, как у Ш. Бодлера, А. Блока, У.Б. Йейтса; «классицистическо»-романтические, как у П. Верлена, В. Брюсова, Р. Фроста, или даже доромантические. У многих же авторов, например, у А. Франса, Д. Мережковского, Т. Манна, Г. Гессе, символизм затрагивает трактовку темы («закат Европы»), парадоксальность образов, игру интеллектуальными клише символистской эпохи, но не язык. Исключение составляют М. Пруст и Дж. Джойс, но их тексты, незримый герой которых – игра слова, символистскими не считают. Аналогичный случай, на наш взгляд, радикализовавшие именно символизм Э. Паунд и В. Хлебников.

Далее в силу широты темы нам придется ограничиться тезисами.

1) Древнегреческое значение слова «символ» общеизвестно. Глагол «символон» означает «связывать», а также приобщать (если речь идет о владельцах дощечки, разделенной на две половины и призванной быть паролем) к общей тайне. И «символ» манифестация этой

связи, связи несовершенной части и идеального, совершенного целого. Такая вертикальная устремленность символа входит вместе с Платоном и неоплатониками в европейскую христианскую культуру. Ее референтом выступает Бог, или Абсолютная истина. Символ, таким образом, — это атрибут, вещный знак богопознания, охватывающего в большей или меньшей степени все сферы деятельности, включая творчество. Такое творчество имеет смысл назвать классическим в силу наличия в нем объективности. Реальны, хотя и по-человечески несовершенны, слова, реальна телеология, движение к Богу. Адекватный этому духовному реализму принцип Подражания не отрицает субъективности творчества. Он подчеркивает духовную вторичность личного авторства, бытия творчества в целом, но одновременно придает им смысл, ценность, адекватность самим себе. Символ — вещный знак Высшего Бытия. Художник как бы верит в то, о чем говорит, хотя эта вера-знание не отрицает незнания, взлетов и падений, свободы в продвижении к той точке, в которой искусство в пределе своем перестает быть только искусством. Оформление такого знания можно назвать иконологическим, эмблематичным. Художественным гарантом эмблемы выступает каноническая форма — трагедия, fuga, сонет, античный или библейский сюжет, показатель традиции великих мастеров, знавших, что такое ученичество, аскеза творчества, сопротивление материала, что такое погрешность и красота.

Независимо от отношения к христианству отдельных художников оно и ныне, в начале XXI в., остается доминантой культуры, возникшей у Средиземного моря и распространившейся по всему миру. И даже, когда в процессе секуляризации христианство оспаривается и отрицается, оно все равно до недавних пор оставалось важнейшим критерием оценки, как положительной, так и отрицательной. Это хорошо заметно по произвольной религиозности «Манифеста коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса (где нарисована картина проклятия денег, конца истории, современного апокалипсиса и его призраков), по сочинениям Ф. Ницше (вопреки намерениям автора в них заявляют о себе как религиозный голод, видение духовного оскудения современного протестантизма, так и «религиозность наоборот», сама стилистика которой, это хорошо видно в «Заратустре», имеет библейские интонации), по экзистенциализму (создавшему религию из «ничто»), по тоталитарным режимам XX в., пытавшимся выстроить свои светские культурные ценности по образу и подобию культа.

2) Многие авторитетные гуманитарии сходятся во мнении, что западная культура конца XVIII — первой трети XX вв. составляет от-

дельную культурную протяженность. Это мнение столь разных ученых, как, скажем, немец Эрнст Роберт Курциус («Европейская литература и латинское средневековье», *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948), англичанин Арнолд Джозеф Тойнби («Постижение истории», *A Study of History*, краткое изд. 1946 года), француз Мишель Фуко («Слова и вещи», *Les Mots et les choses*, 1966). Знаменитый историк Пол Джонсон ведет отсчет XX в. с 1830 года. Отсюда такие обозначения этой протяженности, как «индивидуально-творческая манера», «постмодернизм» (или культура после 1875 г., согласно Тойнби), «современная эпистема». Но и без этих интеллектуалов, квалифицированный историк культуры понимает, что с конца XVIII в. Европа вместе с романтизмом вошла в зону культурного смысла, не только не завершившегося, но и открытого в сегодняшний день. Культурное пространство от романтизма до постмодернизма (не важно, какой смысл стоит за этими обозначениями) пронизано общим напряжением. Оно нам понятно по своей человечности, страстности, в своей силе и в своей слабости. Речь идет о переживании своего рода временного взрыва, разъединившего субъект и объект истории. Это ситуация шекспировского «time out of joint», размыкания горизонтов, безостановочного движения, которое парадоксально смешивает между собой знание и незнание, говорит о взрывчатом двуединстве сильнейших амбиций и параллельно – о такой же сильнейшей неудовлетворенности культуры. Она как бы постоянно жаждет преодолеть себя, но так же постоянно возвращается, исполняясь все большего и большего критицизма, к самой себе.

Первым среди писателей эту стихию вырвавшейся из берегов истории, эту амбивалентность мира, лишившегося после 1789 г. и правления Наполеона надежных координат, передал Бальзак. Мир его «Человеческой комедии» сколь реален, столь и призрачен. Задуманный французской революцией в одном ключе, во славу естественно-го человека и его личных свобод, он постоянно переоценивается (мотив векселей), фатально оборачивается своей противоположностью – противоестественностью, несвободой, явлением «мертвых душ». Трагическая метаморфоза – бальзаковское название косвенно отсылает к Данте и средневековому синтезу – затрагивает у Бальзака, свидетеля падения человека в мир неутолимых материальных страстей, и творчество. Шагреневая кожа – воплощение как изменчивости, конечности всего, так и дерзновенной личной попытки творца остановить время, преобразить «все течет» именно в искусство, в «неведомый шедевр».

3) Когда мы размышляем о содержании культуры XIX-XX вв., то

при всем его разнообразии – волнуемся море наций, уникальных языков, одиноких гениев, нам, думается, нетрудно ответить на вопрос о ее главном художественном событии. Это открытие и всестороннее обоснование прав **субъективности**. Речь идет об открытой романтизмом вере в неограниченную свободу авторского «я» – гения, раскрывающего себя в неповторимом художественном языке. Отсюда – общая романтичность (постромантичность) всей новейшей культуры, ее особый посясторонний идеализм: всё дать через «я» (субъект) и только «я». Свобода «я» неизбежно предполагает его противопоставление другим, другому – как реальным их видам, так и воображаемым. III. Бодлер, резонно напоминает нам С. Малларме, чтобы стать самим собой, боролся с призраком Гюго. Но реальный ли это Гюго, «гюгоизмы» (штампы самого Гюго или внушенные им) или ипостась самого Бодлера, которую он жаждет превзойти? Натурализм программно боролся с романтизмом. Но о чем больше у Э. Золя, о натурализме или о специфической, в обратной перспективе, кодификации именно романтизма – трансформации его из специфически северного, германского явления («романтика», пантеизм, культ ночи, фантастического начала, страх природы) в специфически южное, романское («классика», объектность, культ света, магии пластическo-вещного начала)? Чего больше в Ренессансе К. Маркса, Я. Буркхардта или в ницшевской Греции, чего-то реального или полетов воображения, не удовлетворенного современностью? Чего больше в теории приспособления организма к среде Ч. Дарвина – эмпирических свидетельств или проекции на них сочинений Т.Р. Мальтуса?

Свобода «я», иначе говоря, предполагает постоянную борьбу со своим «не-я» и его проекциями, борьбу действительности и мечты, «человека» и «художника». Последнее составляет нерв творческой судьбы Л. Толстого и Ф. Ницше, суть претензий литературы, выдвинувшейся в процессе секуляризации в центр культуры и занявшей там место веры. Это относится как к предельному напряжению творчества (стилистический пуризм Г. Флобера), к намерению художника быть выразителем чаяний целой нации, защитником «униженных и оскорбленных», национальных культурных святынь (В. Гюго, Э. Золя, Л. Толстой, Ф. Достоевский), к желанию всего себя трансформировать в изображаемое (так называемая безличная манера, которая замещает в тексте «вездесущего автора»), так и к намерению создать через личное творчество религию – религию «от Конта», «от Толстого», «от Золя», «от Ницше».

Итак, в гениоцентризме заложено отпадение от Целого, идеального внешнего референта, от духовного реализма, знания погрешно-

сти, победы в творчестве над собой. Соответственно «я» устанавливает самореференцию, параметры неклассического идеализма — *самоподражания*, выявления и фиксации не объекта, а собственного видения объекта, личной точки зрения. Это принципиально другой тип символизма, чем в средневековой культуре. Субъективность *неклассична*, как неклассичны данные через «я» и его конфликтующие ипостаси (голова, тело, желания, подсознательное) религия, мир, природа, человек, вещи, тексты, слова. Цель неклассического искусства — не подражать, быть не «вторичным», а только и только первичным, новым, *конечным*, — говорить с миром один на один, то есть творить мир в акте творчества, в личном языке, минуя любых посредников: церковь, риторику, жанры, чужой язык и даже свой язык вчерашнего дня. В этом желании во что бы то ни стало сократить дистанцию между «я» и «не-я», субъектом и объектом заключено нечто неоторжимо протестантское. Лютер, как известно, отдал Библию, Книгу Книг, в руки верующих и тем самым санкционировал ее личное чтение и понимание, минуя церковное предание. «Евангелие от Толстого», «от Ницше» — предельное выражение этой тенденции, знавшей в XVIII–XIX вв. и промежуточные этапы (нежелание Ф.А. Вольфа признавать единое авторство «Илиады»; критицизм тюбингенского богословия, отделяющего в Евангелии реальное от вымышленного, «чудес»; мечта Г. Флобера создать книгу, минуя сюжет, «из одного только стиля»; видение С. Малларме в вещах тени «Книги», которую он под занавес творчества трактует как «ничто»).

Признание личного творчества равновеликим жизни и даже формирующим ее — одно из революционных откровений новейшей культуры. Слегка перефразируем И. Канта и получим: «Не воспринятое художником не существует». Процитируем Стендаля («Расин и Шекспир»): «Существует столько форм красоты, сколько форм глаза и носа». Речь, разумеется, идет не только об одном полюсе субъективности — грёзе, игре воображения, фантастическом начале, колриджевском Кубла Хан, так сказать, придуманном, но и о том, что Э. Золя назвал «куском жизни». Разумеется, Золя имел в виду не некие факты, внешние по отношению к художнику, а личный опыт самого художника. Мир, проходя сквозь его энергетику, — кровь, нервы, наследственность, принадлежность к земле — получает в слове столь же индивидуальный рельеф, — выражается, получает специфическую телесность.

4) Это явное или подразумеваемое отрицательное усилие в субъективности, выталкивающее гения «на край», в ситуацию «конца века» (здесь заявляет о себе горделивая психология последнего в ряду,

Одинокого, призванного, подобно Гамлету, искупить всю «косность», все «грехи» мира, и страшщегося этой сверхчеловеческой миссии) имеет множество объяснений и аспектов. Кратко коснемся главного. Усилиями Гёте, Гегеля, Конта, Дарвина, Тэна, Маркса, Спенсера, а также романтической историографии и протестантского богословия XIX в. универсализировал историчность. Нет «Священной Истории», нет ничего субстанциального, неизменного, есть под знаком «конца века» лишь множество «историй» — преходящи не только человек, природа, формы государственного устройства, но и исторические формы религии, Библия (редакция Нового Завета, предпринятая Э.Ренаном в «Жизни Иисуса»), сам Бог. Нет ничего всеобщего, в том числе литературной нормы (классицистическая образцовость), художественного языка, литературного мастерства; есть множество наций, национальных литератур, гениев, личных порывов — то, что Тэн называл «расой, средой, моментом», а Гёте — «мировой литературой», литературой как бы растущей и уже не обязательно имеющей европейское основание. Но самое главное — так же не знает центра, так же изменчив и гений.

С одной стороны, он силой своего воображения, интуиции, творческого порыва инициатор новизны — музыкального, лирического, органического состояния мира, который благодаря ему существует в бесконечных переходах, фрагментах, переключках, а с другой — невольный свидетель рокового ускользания открытого им движения мира от адекватных этой «музыке» воплощения, фиксации. Культура «я» — в тех случаях, когда она честна, — а мы, пожалуй, не сомневаемся в лирической честности Бодлера, Блока, Рильке — боится этого парадокса новизны, радости-трагедии творчества, авторского «люблю-ненавижу» на самых разных уровнях. Вспомним в связи с этим о бесконечно варьируемых образах двойничества, тайной трещины, подполья, балагана, убийства любви, самоубийства. Вспомним также о писательской склонности писать серии романов и стихотворений или о распространенности среди людей творчества безумия и самоубийств, а также о недописанных, или постоянно уточняющихся в различных редакциях произведениях. Вспомним, наконец, о толстовском отказе от художественного творчества, его лозунге «сапоги или Шекспир» или о нигилистическом радикализме авангардов.

То есть культура XIX в. открывает как необратимость времени, время к смерти (сцены смерти едва ли не ключевые в романистике столетия), иронию творчества, знание как постоянно уточняющее себя незнание, так и личное время творчества, **это все и ничего**, *мираж на кончике пера*, дом Ашера. Предельная цель трансформации себя в

книгу есть противопоставление личного артистизма — смерти, гнетущему «всё течёт», *пустоте мира без «я»*. Не будет преувеличением назвать этот поиск абсолюта через творчество, через превращение разочарования, сплина, богооставленности в идеал, «памятником неруко-творным» («Византия» у Йейтса). Без подобного поиска бесконечно-го в конечном и бессмертия в творчестве, а также конфликта художника и человека, нам трудно представить себе творчество Байрона, Гёльдерлина, Клейста, Гейне, Ницше, Стендаля, Бодлера, Рембо, Уайлда, Пруста, Гоголя, Толстого, Блока, Кафки, Хемингуэя, Сартра.

5) Итак, субъективность, или вера в самообоснование «Я», открывает исторически новый тип символизма. Он *относителен и не-классичен, так как не знает целого, не имеет надежного внешнего референ-та, в первую очередь занят самоотражением*. То есть приближаясь к реальности, или творя ее, субъективность ее все время проблематизирует, погружается в себя, самоотрицаясь, все глубже и глубже. Пафос истинности слова, вербализация ранее невербализованного, вера в воображение и интуицию все время граничат с синдромом недоверия, рациональностью, страхом чужого слова. Иначе говоря, продолжая на путях отчуждения и самоотчуждения интенсифицировать свои возможности, субъективность превращает как художественный материал, так и художественный язык в предмет любви-ненависти. Писатель, носитель этой амбивалентности, — святой искусства, максималист, с одной стороны, и грешник с другой. Он, осуществляя насилие над собой и своей музой, все время ставит перед собой все более невыполнимые задачи — или подходит к границам литературы и обособляется от нее (Толстой, Рембо, Ницше), или на чисто лингвистическом уровне упирается в глобальный кризис выразительности, в то, что все уже либо сказано, либо в принципе невыразимо, либо тождественно молчанию.

Нам крайне трудно в этой парадоксальной ситуации отрицания-утверждения понять, **о чем** хрестоматийные произведения XIX в., где границы литературы. Вроде бы невинное открытие в литературе нового буржуазного мира, а также требование, как говорят, отказа от риторики, героев, от фабул ради отражения «живой реальности», «живого» человека, его психологии привело, ни много ни мало, к Эйнштейну задолго до Эйнштейна. Воистину, как у Адама с Евой! Чем больше XIX в. по мере своей прогрессии стремится знать, отводя литературе роль познания, самопознания, религии (сколько это расходится с временами Шекспира и даже Вольтера), тем меньше он знает. Отсюда уже в XIX в. утверждения о конце описательности в литературе, о безличности прозы или смерти в ней автора (авторского всеведения).

Писатель как бы не вполне знает, о чем и на каком языке говорит. Он вечный *иностранец, лирик неизвестного языка*. Авангарды, доказывая тем самым свою родовую принадлежность к субъективности, доводят это лирическое развоплощение мира до мычания, до крика, до беспредметного динамизма, который центробежно устремлен к черноте космоса. Русские формалисты в начале 1920-х гг. попробовали было этот порыв как любую идеологию вынести за скобки «собственно» художественного слова и ограничить себя при анализе малыми формами, эстетически конкретным и приятным – структурой, которая не несет ответственности за содержание, за, так сказать, внелитературность. Эту установку формализма, в принципе здравую, направленную на хотя бы искусственное сохранение границ литературы, жестко критиковал М. Бахтин, защищавший полифонию, многоголосие романного слова, что и его естественным образом делает символизмом. Но какое уж тут удовольствие от литературы, когда позднее мы вместе с Роланом Бартом и вслед за Марксом отказываем любому литературному элементу в достоверности! Всё предмет купли-продажи, всё в надстройке по отношению к экономическому базису, вторично и рано или позже отчуждается.

Итак, в субъективности, или общей романтичности, или общей символичности неклассического творчества налицо прямо, как у Байрона, или косвенно, как у Флобера, сверхзадача творчества. Литература суггестирует, что она больше, чем литература. Музыка больше, чем музыка. Живопись больше, чем просто живопись. Причем далеко не обязательно имеется в виду личный бог, такое продолжение «я», какое можно наблюдать в сверхчеловечестве Х. Ибсена и Ф. Ницше. Речь идет также о западной моде на неперсоналистские формы абсолюта, об утверждении иллюзорности мира и тела по образцу буддизма. Это заметно у А. Шопенгауэра, прославленного именно символистами. Речь идет, что интересней для нас сейчас, и об упрямом переносе в живопись невизуального, неизобразительного принципа. Причем это касается не только авангарда, который буквально убил изобразительность и пластическую образность музыкой, чисто цветовым ритмом, но, скажем, и писателей, сравнительно традиционных. Нам хорошо известно, что буржуазная современность была Флоберу ненавистна. Но как своего рода поэт он брался за сверхзадачу. Во-первых – переписать прозу как музыку, упразднить «что говорится», историю, ради «как говорится», поэзии. И во-вторых – возвысить максимально неэстетичное, низовое, безобразное, мелодраматическое, преодолевая его «сопротивление», до эстетики. Эстетика в данном случае — это максимально взыскательное отношение к слову, его на-

пряжение, концентрация, отсутствие в нём проповеди, «исповедей», «назиданий» от автора, а также пошлости, лексикона прописных истин, косноязычия. У всего в слове, по Флоберу, есть свой ритм и поэт обязан его выявить. То есть герой символизма не пространство, а трансформация пространства в поэтическое время, время наррации, времени во времени. За это со своей территории возьмется и М.Пруст.

Итак, на фоне кризиса христианской цивилизации делается очевидным, что культура осознанно или неосознанно начинает претендовать на выполнение особой религиозной функции. То есть, отрицая Бога или не интересуясь Им, она тем не менее творит Его заново на посясторонних, чисто личных основаниях. Это перерождение христианства в религию творчества, квазихристианство и антихристианство по-разному пережили Фёдор Достоевский, Константин Леонтьев, Владимир Соловьев, Павел Флоренский, Николай Бердяев, ряд писателей и богословов русского символизма. Только ли это мессианская тема русских, как часто по этому поводу с неприкрытой иронией говорят? Разумеется, нет. Это тема возникла уже на заре субъективности, у ранних немецких романтиков. Отсюда религиозное отречение Фридриха Шлегеля, его эволюция от философии фрагмента и «всемирного землетрясения», вызванного как французской революцией, так и лирической поэзией, к католицизму и службе у Меттерниха. Отсюда отречение (и покаяние) Гоголя. Отсюда весь пламенный персонализм Ницше. Часто он воюет не столько с Богом, сколько с превращением Его из жизни, то есть личного «духа музыки», в безжизненную систему социальных запретов, в неумение и нежелание переживать жизнь как трагедию и чудо. Список этих специфических революционеров-реакционеров можно продолжить.

Но именно русская культура по традиции особо чувствительна к подмене Бога, явившегося в мир во Христе и принесшего Себя в жертву за спасение человечества, «проблемой Бога», как стали говорить после Канта и агностиков, или проблемой «Бога в душе», как стали говорить после Ренана. Но и без русской культуры в Европе XIX в. мы без труда видим, как личный Бог христианства, становится не собой, а многобожием, воплощенным неклассическим символом. Обоготворяются наука, техника, нация, кровь, формы быта и природы, экономика. Культура «я», писатель-пророк, писатель-Прометей – в центре этого процесса. И вот в его рамках дерзновенные утопии будущего, кровавых революций, чередуются с такими же страстными утопиями прошлого, существовавших на земле парадизов. Иногда это Бог карающий, и тогда уже, в культуре XX в., мы имеем дело с садомазохизмом Ф. Кафки, Л. Бююэля, К. Пазолини, Б. Бертолуччи,

с гностическим Богом плотяной любви (у Д.Х. Лоренса и Генри Миллера). Иногда это Бог, заведомо милующий своих несовершенных детей через чудесную, изобильную природу, как в латиноамериканских литературах.

Итак, культура XIX–XX вв. не упраздняет Бога. Она Его одновременно упраздняет и «воскрешает». Она не желает этого делать. Она не может этого не делать. Ницше, и в этом он трагический поэт, поразительно точно назвал эти поиски «сверхчеловечеством», а себя самого, в одном из последних писем, «распятым». В постмодернистскую эпоху конца XX в. искания абсолюта через отрицание из неприкрыто богоборческих и элитарных (как во времена Дж. Джойса и Селина), из «контркультурных» (хиппи), стали откровенно массовыми и магическими. Магичны, а вовсе не пострелигиозны и атеистичны, и телевизор с его пресловутыми политическими технологиями, астрологическими прогнозами, и компьютер с его виртуальностью, и, конечно же, реклама.

6. Вернемся к литературе XIX–XX веков. Именно она выражает предельные требования к творчеству, к невыразимому, к художественной реальности. В результате оказываются возможными особая словесная концентрация, желание уместить всего себя на кончике пера, а также видение в серьезной литературе не средства развлечения и тем более коммерции, а инструмента познания и самопознания. Вера в реальность слова наделяет писателя XIX в. ощущением своей избранности. Без этой трагической веры в свое предназначение нам сложно представить как Байрона, Гейне, Гюго, Золя, так и Гоголя, Белинского, Толстого, Достоевского. Но если отвлечься от призвания литературы изменить жизнь, от ее намерения возвысить через личное слово все косное и буржуазное до эстетических фигур, то нам крайне не просто ответить на вопрос, о чем это слово и кто его адресат. Разумеется, марксистская критика нам сразу напомним о гражданском назначении литературы в обществе, а рецептивная эстетика – о бесконечном множестве читателей: «Сколько читателей, столько и «Гамлетов»». Но, увы, мы не так наивны. О чем их творчество? Портрет ли это, действительно всегда относительный? Никому сейчас не представить Парижа времен Бальзака, не сравнить эту картину ни с бальзаковским текстом, ни с выкладками экономиста Маркса. К тому же Достоевский в восприятии европейца это одно, а в восприятии японца, как показывают ленты А.Куросавы, другое. Или это все же в гораздо большей степени автопортрет? Он постоянно, как у Оскара Уайлда, и меняет свои черты, и все же экзистенциально реален. Это единственная зацепка неклассического символизма. *Я есть, я был, я*

писал, текст владеет мной, я текст, меня нет. Думается, в свете тезиса о символической реальности, о сверхназначении творчества, о его осознанной или неосознанной религиозности последнее точнее. Можно сказать иначе.

В этой воле к тексту, к выражению вся субъективность: жизнь, одна-единственная, *подлинная* жизнь творится в письме. Можно предложить еще один вариант. Провозгласив своим лозунгом быть ближе к реальности, а правильное сказать, быть личным видением реальности, XIX в. шаг за шагом утрачивал свою хватку реальности, все выпрыгивал и выпрыгивал из себя, творил символ как неопределенную множественность, как химеру. Отсюда трагическое, амбивалентное двухголосие в нем идеализма и рационализма, метафизики и науки, духа и вещи, романтического порыва и желания заземлить, структурировать его. Это двуединство классики и романтики, *pro et contra* все время переоформляется, перекраивает литературную карту. Такой карты, впрочем, давно уже нет, есть лишь отдельные, условно совпадающие между собой одинокие голоса. Романтик – явный натуралист по сравнению с классицистом, но затем романтика и классика меняются местами. И уже для натурализма романтизм – нечто, что требует преодоления. Но это преодоление на том же, по сути романтическом, основании. Эта цепочка романтизм – антиромантический романтизм, или натурализм – анти-анти-романтический романтизм, или символизм и т.п. в конечном счете лишает поле субъективности надежд на линейное развитие. Субъективность все утончается и утончается – удваивается, троится, ее ипостаси проступают друг сквозь друга, смешиваются. Очевидно здесь одно: своего рода классицизирующий импульс, желание субъективности любой ценой в сейчасности, в ускользающем, в посюстороннем найти матрицу бессмертия. Только это неуловимое свойство и делает неклассическую литературу классичной, полной подлинного экзистенциального напряжения.

Посмотрим в свете сказанного на эволюцию главных стилей XIX–XX вв. – романтизма, натурализма, символизма и их комбинаций⁵. Так ли принципиально отличны они друг от друга? Разумеется, такие историко-литературные отличия есть. Мы наблюдаем шаг за шагом творение слова через субъективность. Истоки этого процесса полны оптимизма, полны ощущения бесконечных горизонтов, бесконечного своеобразия уникальных личных голосов. Одни писатели вдохнули в этот посюсторонний мир дух жизни, фантазию, связали его с «родной стариной», другие – создали для него среду обитания, вещи, одежду, сферу профессионального труда, третьи – наделили национальными, половыми, генетическими признаками, четвертые

– высветили сознание, волю, бессознательное, рассекли на мельчайшие атомы речь. Но эта борьба за Человека, насколько мы убедились, была одновременно и исчезновением человека, страшным актом самопоедания творчества. И вот, за несколько лет до Первой мировой войны и под сильным влиянием Ницше, обнаружилось, что вроде бы мгновенно узнаваемая по Бальзаку, Диккенсу, Толстому языковая реальность – не жизнь, а лакированная поверхность, с трудом сдерживающая «подземные» позывные, стихийные стуки «нечислимого времени» (А. Блок), которые, оставаясь неведомыми для толстокожих буржуа, распознаются поэтом-Орфеем. Современники «крушения гуманизма» объясняли его двойственно. С одной стороны, им казалось, что возможности субъективности, основанные на отрицательной диалектике, доведены до предела (и показатель этих гиперчувствительности, изощренности – фонетическая поэзия В. Хлебникова, метароман Дж. Джойса, «черный квадрат» К. Малевича). С другой, – что свойственная субъективности творческая мифология трагически не соответствует XX в., где субъективность начинает все сильнее тесниться неконтролируемым массовым началом.

Тем не менее, агония субъективности продолжилась после историко-литературного символизма. Так стала возможной деформация художественных языков XIX в. различными авангардами XX в., которая показала колоссальную неудовлетворенность субъективности границей своих возможностей. Однако, при всех экспериментах над «я», переживание кризиса личного слова, всего лишь за сто лет превратившегося из «всего» в «ничто», так и осталось непреодоленным. И философски, эстетически это очень важно понять. «Я» имеет смысл, ценность только через Целое. Вне Целого оно рано или поздно теряет смысл, рассеивается, становится либо переливами пустоты либо пугающе абсурдным. Растерзание Орфея честно зафиксировал экзистенциализм в 1930–1940-е годы. Еще в 1910-е гг. многие авангардисты из протеста против этой как бы высшей несвободы вынуждены были смириться с представлением о пределе субъективного, установленном самыми дерзновенными из писателей конца XIX – первой трети XX вв. (Ф. Ницше, А. Рембо, С. Малларме, М. Пруст, Р.М. Рильке, Дж. Джойс, У.Б. Йейтс, А. Блок, А. Белый, Х.Л. Борхес), но тем не менее продолжали эксплуатировать метафору размыва контуров вплоть до 1950-х годов (С. Бекетт). Немало было и тех, кто, испытывая тяжесть гамлетовской ноши («Гамлет как художник») и ее тончайших культурных принуждений, решил отказаться от субъективности. На этом фоне смог произойти переход бывших носителей неограниченных прав «я» к обслуживанию либо тоталитарной власти и ее

представлений о норме, традиции, «религии» (строительство коммунизма в СССР), либо стереотипов массовой культуры.

Итак, в субъективности ничего не преодолевается, в ее рамках происходит удвоение, утроение, учетверение неклассической культурной парадигмы. Она, по выражению А. Белого, ходит перед самой собой, все более усложняясь, являя собой лабиринт (тема Х.Л. Борхеса). Через каждую точку неклассического литературного пространства можно провести несколько линий, которые являются способами дифференциации субъективности. Уже Бальзак – и романтик, и натуралист, и символист. То же самое можно сказать и о Золя, и о Прусте, и о Джойсе. В разных пропорциях это свойственно всем историческим разновидностям субъективности, которая, как видится сейчас, образовала некую длинную волну культуры, прошедшую через все национальные литературы, отделив в них провинциальное от мирового, наивное бытописание от изощренного письма. Под последним мы имеем в виду и наличие в тексте, помимо сюжета, дискурса самообоснования творчества – он все более и более перемалывает сюжет, делая его в конечном счете невозможным, фигурой умолчания, и знаменует переживание глубинного кризиса мира как особого, трагического состояния культуры, как переходности, моста, перевала, сдвига, землетрясения, разрыва, взрыва. Мы видим, как эта эстафета передается по цепочке, образуя неправильной формы международное явление. В осмыслении этого кризиса собственно и сыграли главную роль исторические формы символизма, как бы их ни именовали в разных странах.

То есть символизм в международном масштабе – несинхронное явление, постоянно уточняющийся хронотоп. Тем не менее, историко-литературный символизм, и входящий наряду с романтизмом и натурализмом в культуру субъективности, и выполняющий в ее рамках особое задание, все же имеет в разных странах хронологические границы. Условно можно считать французский «конец века» – первым по счету (хотя влияние на него в 1880-е гг. Ницше бесспорно). Это эпоха, совпадающая во Франции с завершением девятнадцатого столетия, но проблематизирующая в обратной перспективе артистическое содержание не только XIX в., но и всего постренессанса, а также христианской Европы, античности. Каждый последующий «конец века» – в большинстве западных стран он намечается в 1890-е гг., а в Великобритании, США, странах Латинской Америки и позже – все более сложен, но вместе с тем уже не столь оригинален. То есть французскому символизму в Германии и Австро-Венгрии соответствует все же не приблизительно единовременные П. Верлену и С. Маллар-

ме стилизации под них (творчество С. Георге), а явление немецкого экспрессионизма, или, по нашему мнению, сугубо оригинального, северного, готического символизма, охватившего собой все искусства, включая кинематограф. Так, и в Англии, и США символизм находится как бы не на месте, оригинально раскрывая себя в творчестве Йейтса, Элиота, Паунда, Джойса, Вулф, Хемингуэя, Фолкнера. Как и во Франции, его более поздним прозаическим свершениям предшествует в 1910-е гг. «поэтическая революция».

Отвлекаясь от содержания уникального символа С. Малларме и А. Блока, Томаса Манна и Андрея Белого, заметим, что именно символизм (где бы ни находился «конец века» и под какими бы именами ни скрывался) проблематизировал утопию Субъективности и попытался развернуть опыт, накопленный в XIX в., от одного его полюса – эстетизма, автономии творчества, консервативной утопии, к другому – революции, утопии будущего. В центре этого сдвига русский символизм, привнесший в международный символизм элементы освоенной им «русской идеи», – как возвышенную консервативность, так, главным образом, и не менее пламенный дух революции. Как бы то ни было, но общекультурные претензии символизма, этой лебединой песни субъективности и (в спародированном виде) христианского искусства, к 1930-м годам оказались перечеркнутыми.

Литература в лице писателя-властителя дум постепенно утратила господствующие позиции в культуре. Она стала тесниться кино, с одной стороны, и политикой (как феноменом массовой культуры) – с другой. Миражи субъективности обернулись кровавыми художествами тоталитаризма – поначалу авторитарного, личностного (Сталин, Муссолини, Гитлер имели представление о символизме), затем, начиная с конца 1960-х гг., – информационно-безличного. Так называемый постмодернизм уже на наших глазах в очередной раз попробовал отрицать и воспроизвести субъективность, что говорит о том, что культура начала XXI в. полна предельной усталости и, при всем ее деланном оптимизме, не в состоянии вырваться из некоего замкнутого круга. Она не готова, как символисты сто лет назад, «гибнуть всерьез», и занимается главным образом хулиганским эпатажем, беззастенчивыми заимствованиями, коммерцией.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Толмачёв В.М. Где искать XX век? // Зарубежная литература XX века / Под ред. В.М.Толмачёва. М., 2003. С.16-21.

² См.: Пайман А. История русского символизма / Пер. с англ. М., 1998.

³ Редким исключением стала содержательнейшая статья, напечатанная за рубежом: Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семанти-

ческая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974 . №7/8.

⁴ Тодоров Ц. Теории символа / Пер. с фр. М., 1999 [1977]; Adams, Hazard. Philosophy of the Literary Symbolic. Tallahassee., 1983.

⁵ См.: Зарубежная литература конца XIX – начала XX веков / Под ред. В.М.Толмачёва. М., 2003.

FRONTIERS OF SYMBOLISM

V.M.TOLMATCHOFF

The author's aim is to give a new definition to the literary and culturological dimensions of symbolism. Criticizing common understanding of symbolism and an approach to cultural history of XIX as mechanical succession of separate «movements», V.M.Tolmatchoff plays with an idea of regarding symbolism as one of the main stylistic modes of «subjectivity». By the latter he means the non-classical paradigm of Western culture, i.e. an aesthetics of the break between whole and part, tradition and individual talent, meaning and form. Declaratively estranging «I» from «another» and redefining, step by step, all through «ego», «novelty», strictly personal point of view, the new creative mentality not only separated itself from cult (Christianity) but pretended at the same time to prove an utmost autonomy of the arts — an absolute freedom of the artistic selfhood, self-reference. Progressing in this direction, Western culture was becoming more and more secularized. Instead of being absolutely demolished via a series of violent iconoclastic efforts, the Christian values (historically the core and the form of Western civilization) consciously or unconsciously turned to be reproduced in the framework of the paradoxical earthly religions (nationalisms, cult of technics, science, heredity etc.). The search for new Absolute, for personal symbol of immortality — writers with «the death of God» became God-like, inscribed themselves into heroes, exposition of ideas, visual or musical succession of words, into story-making, style of life — has various literary equivalents: a religion of Spirit in Romanticism, a religion of body in naturalism, a religion of «pure poetry» in symbolism. This process, encompassing a continuity from early XIX to Postmodernism and making the literary activities on each new step of negation more complicated, far from being realized, demonstrates not the separate literary movements, but a variation (duplication, triplication etc.) of one and the same cultural paradigm.