



ISSN 2226-3802  
«Вестник ТОГИРРО»  
№5 (23) 2012 г.

Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, св-во ПИ №ФС77-48933 от 07 марта 2012 г.

Печатается по решению редакционно-издательского совета ТОГИРРО  
Протокол №1 от 16 января 2012 г.

УДК 376.37+ [616.85](#)  
ББК Р.73.3.68.4

Автор:  
**Обласова Т. В.** – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологического образования АОУ ТОГИРРО

Рецензенты:  
**Корокотина А.М.**,  
кандидат филологических наук, профессор кафедры русской литературы ТГУ  
**Сарпова О.В.**,  
кандидат философских наук, доцент кафедры истории, социально-политических дисциплин и художественного образования АОУ ТОГИРРО

**Обласова Т.В.**  
Религиозно-философское направление в литературной критике рубежа XIX-XX веков. Монография. Вестник ТОГИРРО, №5(23), 2012. – Тюмень: АОУ ТОГИРРО, 125 с.  
ISBN 978-5-89967-569-0

В монографии исследуется религиозно-философское направление в литературной критике рубежа XIX-XX веков, представленное именами известных русских философов В.С. Соловьева, В.В. Розанова, Н. Бердяева, П. Флоренского, С. Булгакова, Д.С. Мережковского, А. Белого, В. Иванова. Обосновывается правомерность отнесения ряда их работ к особому направлению в литературной критике и употреблению по отношению к ним термина философы-критики. Религиозно-философская критика рассматривается в историко-литературном аспекте. В работе реконструируется понимание сущности искусства и специфики и задач литературной критики философами-критиками, выявляются особенности содержания критических суждений авторов данного направления в соотношении с выдвигаемыми ими теоретическими принципами. Отдельно рассматривается вопрос о связи с данным направлением символистов Д. Мережковского, Вяч. Иванова, А. Белого.

Для специалистов в области истории литературы, преподавателей и студентов гуманитарных ВУЗов, учителей профильных гуманитарных и филологических классов.

УДК 376.37+ [616.85](#)  
ББК Р.73.3.68.4

© Обласова Т.В., 2012  
© АОУ ТОГИРРО, 2012

ISBN 978-5-89967-569-0



9 785899 675690

# Введение

В отечественном литературоведении последних десятилетий период рубежа XIX-XX веков является объектом пристального внимания. Это связано и со сравнительно недавним «возвращением» всего художественного богатства данного периода в историю России в целом и в историю литературы в частности и с величайшим разнообразием культурных явлений этой эпохи. Сегодня появилась возможность расширить сложившийся в истории литературы и литературной критики круг проблем и признать существование особого явления в русской литературной критике, занимавшего важное место в культуре рубежа веков, — религиозно-философской критики как целостного направления с собственной концепцией искусства и литературной критики, собственным методом исследования художественного произведения,

Собственно изучение литературной критики рубежа веков начинается только в восьмидесятые годы двадцатого века, после «возвращения» всех авторов, репрессированных и эмигрировавших. Активное же издание литературно-критических и эстетических работ философов осуществляется лишь с 1990-х годов.

Существует ряд монографий и статей, в которых анализируются философские взгляды и философия искусства русских мыслителей: Вл. Соловьева, Н. Бердяева, С. Булгакова, П. Флоренского, Д. Мережковского, В. Розанова, С. Франка, А. Белого, Вяч. Иванова. Появились в последние десять лет издания «Pro et contra: личность и творчество в оценке русских мыслителей», посвященные Вл. Соловьеву, Н. Бердяеву, П. Флоренс-

кому, В. Розанову. При этом критическая деятельность мыслителей затрагивалась лишь отчасти или косвенно.

Данная монография посвящена исследованию именно этой стороны творчества названных философов в аспекте понимания ими специфики и задач литературной критики.

Последовательное изучение философских, эстетических и критических опытов Вл. Соловьева, Н. Бердяева, С. Булгакова, П. Флоренского, В. Розанова, С. Франка, Д. Мережковского, А. Белого, Вяч. Иванова позволяет проследить развитие ряда ключевых идей и понятий философской критики 1890-1910-х годов, таких как «теургия», «символичность культуры и искусства», «символ», «дух писателя», «идейное содержание произведения» и других, а также увидеть неоднородность самого явления, связанную со своеобразием и значительностью представленных в нем авторов.

Подробное рассмотрение философских, эстетических и критических взглядов названных авторов и некоторых их критических опытов, являющихся реализацией общей концепции искусства и дополнением ряда положений к работам общеэстетического характера, представляется актуальным как в историческом, так и теоретическом аспектах. Поскольку оно помогает объективно осмыслить и основные тенденции русского литературного процесса порубежной эпохи, и критическое наследие самих философов-критиков. Расцвет религиозно-философской критики приходится на период, когда русское общественное сознание приобретает религиозно-философский характер. И именно в философской критике нашел отражение идущий в русском общественном сознании процесс «нового религиозно-философского пробуждения» (Г. Флоровский). Ей, как никакой другой, присуща основная черта породившей

ее эпохи: стремление к осмыслению любой проблемы в контексте коренных вопросов бытия, результатом которого стало включение литературы и критики во всеобщий процесс философского самоопределения русской культуры. Творчество философов-критиков обогатило литературно-художественную критику включением ее в религиозно-философский контекст эпохи и включением в нее религиозно-философского аспекта. В рамках этого направления на смену позитивистскому пониманию «полезности» искусства и критики XIX века приходит признание их философского значения, выведение в область Вечных истин и утверждение важности их роли в решении «жизненной цели человечества» - построения нового бытия, переустройства мира.

В теоретическом аспекте исследование может обозначить новые элементы «менделеевской системы», о которой говорил Ю. Борев, подразумевая под ней единую систему, обобщающую все многообразие подходов к тексту, приемов анализа, жанров и типов критики, накопленных историей, и позволяющую создать современную методологию анализа художественного произведения.

Это важно и в связи с тем, что сам вопрос о сущности литературной критики и ее задачах сегодня, как и сто лет назад, на рубеже XIX- XX веков, продолжает оставаться дискуссионным.

## Глава I

# Понятие о философской критике

### Философская критика как тип литературной критики

Предметом методологических споров последних десятилетий в отечественной науке в области литературной критики является теоретическое определение сущности критики. В 70- 80-е годы эти споры главным образом сводились к вопросу о том, что есть критика – искусство или наука? Основные позиции, существующие в современной методологии по вопросу об отношениях литературной критики и науки о литературе, критики и литературы, были обобщены и изложены в середине 1980-х годов в работе А.М. Корокотиной «Проблемы методологии советской литературной критики в 20-е годы»(1986). В этой же работе с опорой на мнения исследователей, придерживающихся разных позиций, но одинаково признающих «особость» литературно-критической деятельности, дано аргументированное определение критики *как особого рода научно-художественного творчества - не только литературы и не только науки, но близкого им неповторимого в своем проявлении творческого акта* [58, С. 12]. Данное определение в качестве рабочего принято и в настоящем исследовании.

Важными для предпринятого исследования являются выводы методологических поисков 1980-х годов о функциональных особенностях литературно-критической деятельности, к которым следует отнести следующие. Критика образует особую оценочно-познавательную область общественной мысли. Она есть самосознание литературы и общества. Назначение критики (по определению А.П. Казаркина, Г. Белой) – выражать самосознание эпохи, ценностные предпочтения, пристрастия, прозрения.

Литературная критика находится с современной историко-культурной ситуацией в сложной взаимозависимости. С одной стороны, она порождается самим процессом социально-культурного развития, поэтому ее функции и методы постоянно изме-

няются, «отвечая на импульсы времени», стремясь соответствовать запросам общественного сознания.

В то же время она создает ценностные ориентации общества по отношению к художественным произведениям и сама участвует в создании той идейно – художественной атмосферы, в которой возникли эти произведения. Положение о задаче критики оценивать произведения своей современности и переосмысливать и переоценивать художественные творения прошлых эпох, рассматривая их с новых сторон, в свете идеалов своего времени, различных кругов современной общественности, выдвинутое в 1970-е годы, и сегодня не вызывает у теоретиков принципиальных возражений. Современные исследования дают представления о структуре литературно-критической деятельности как трехкомпонентной, включающей интерпретацию - оценку - аргументацию. Разработка теории критического метода оказывается тесно связанной с необходимостью переоценки литературно-критического наследства, поиском новых подходов к изучению литературного процесса и принципов его периодизации. В современной науке четко разграничиваются литературная критика как род литературно-творческой и литературно-коммуникативной деятельности и ее история как научная отрасль, входящая в состав литературоведения. Однако вопрос о принципах периодизации литературно-критического процесса является первостепенным потому, что именно в нем сегодня отражается новый этап понимания специфики литературной критики. Существует несколько точек зрения на данную проблему. В.А. Недзвецкий [73] предлагает рассматривать историю русской критики как закономерную смену ее основных критических методов и выделяет критику нормативную, романтическую, философскую, конкретно-эстетическую, эстетическую, реальную и т.д. Н.В. Володина (1997) считает возможным дополнить историко-хронологический и системный подходы типологическим. Это позволяет исследовательнице выделить три ведущих типа русской литературной критики, каждый из которых возникает на определенном этапе ее развития, закономерно возрождаясь в благоприятных для его существования историко-литературных обстоятельствах: критику филологическую, философскую и публицистическую [38].

Философская критика рубежа XIX-XX веков для русской культуры явление не новое и не исключительное. Существует мнение, выраженное в частности Э.Л. Радловым в 1913 году в книге о Вл. Соловьеве, что русская литературная критика, начиная от В.Г. Белинского и кончая Ивановым-Разумником, всегда была философской. Понимал он под этим стремление критики определить значение произведения с «некоторой принципиальной точки зрения». Под «принципиальной точкой зрения» Радлов подразумевает философские системы, которые в то или иное время были в России господствующими (немецкий идеализм, позитивизм Конта и др.), и соответственно служили «углом зрения».

А.М. Пятигорский вообще называет русскую литературную критику «субститутом философии». Он пишет: «В русском философствовании литературный текст представлялся (часто бессознательно) как естественный объект философии, а в русской литературной критике философия (иногда эксплицитно, иногда имплицитно) рассматривалась как естественный метод, с помощью которого литературный текст может быть проанализирован, объяснен и «возвращен культуре» [81, С.258]. По его мнению, литературная критика, функционирующая как философия, и философия, служащая «внутренним фокусом» литературной критики, настолько переплелись в русской культуре, что стали неотличимы друг от друга.

Критическую деятельность русских религиозных мыслителей конца XIX- начала XX веков (В. Соловьева, Н. Бердяева, С. Булгакова, П. Флоренского, В. Розанова) А.М. Пятигорский рассматривает как философские размышления, ориентированные на литературу. Особенность русской религиозной философии данного периода видится Пятигорскому в том, что литература, литературный текст, выступают для нее в качестве исходного пункта, что приводит к «закрепощенности» философии в культуре. Это позволило автору статьи говорить и о «литературности» русской философии, которая «всегда вела к попыткам найти в дискретных литературных текстах объективное историческое содержание» [81, С.262], в результате чего русская литература стала рассматриваться ею как «серия исторических пророчеств или предсказаний». В этой связи задачу исследования литературных текстов он определяет как задачу философскую, состоящую в дешифровке

анаграммы поэтических образов в наполненную смыслом метафизику событий. Для данного исследования различие «фило-софичности» русской литературной критики как ее общей характерной черты и «философской критики» как особого направления является принципиальным. Как отмечает В.Н. Коновалов, термин «философская критика» не имеет общепризнанного статуса, «поэтому его восприятие и функционирование носит скорее традиционный, чем конституционный характер» [57, С.102]. Тем не менее, он считает возможным рассматривать его именно как термин, на том основании, что у философской критики есть свой предмет, история, методология. Предметом ее является общефилософский потенциал произведения в соотнесенности его с теми или иными философскими системами. Для этого типа критики, как отметил К.Г. Исупов, «разговор о тексте был и обсуждением ведущих проблем века, и диалогом вокруг вечных ценностей» [52, С.7].

Философская установка является системообразующей, она определяет и отбор материала, и его интерпретацию, и аргументацию, и композиционную структуру статей. Таким образом, по мнению В.Н. Коновалова, термин «философская критика» обозначает в широком смысле род литературной критики, так же, как «критика публицистическая» и «эстетическая». В узком смысле этим термином обозначается одно из направлений в русской критике 30-40-х годов XIX века и конца XIX- начала XX веков.

В.А. Келдыш, определяя «новое» направление в критике обозначенного периода, употребляет в качестве термина понятие «религиозно-философская критика» [55, С.84]. Уточнение «религиозная», на наш взгляд, имеет существенное значение, так как, во-первых, позволяет отграничить изучаемое явление от других явлений в критике, имеющих философскую основу как необходимый структурный элемент в общетеоретической системе; а, во-вторых, указать на специфику самой философской базы данного направления, которую составляет именно религиозная философия. В дальнейшем мы будем использовать термины «философская критика» и «религиозно-философская критика» как полные синонимы. «Философская критика» рубежа XIX-XX веков как вид деятельности не противоречит современной теории литературной критики по ряду признаков.



Во-первых, опираясь на современные исследования по культуре, литературе Серебряного века, а также на мнения Н.О. Лосского, Г. Флоровского, называвших в качестве одной из главных черт данного периода религиозно-философскую ориентированность общественного сознания, культуры и искусства, мы можем сделать вывод о закономерности появления критики, соответствующей таким запросам общества.

Во-вторых, в критических работах философов-критиков и их теоретических положениях просматривается стремление к реализации двойственной функции критики. С одной стороны, *интерпретация* художественных произведений с точки зрения и в категориях некоторой философской системы, имеющей свою традицию (как, например, философия «всеединства» Вл. Соловьева, персонализм Н. Бердяева). С другой - *оценка* новых произведений и классики с точки зрения их философской значимости, широты поставленных в них вопросов, а также оценка социально-исторического значения (в частности, роль идей произведения и его автора в судьбе России).

Итак, под «философской критикой» мы понимаем направление в русской литературной критике рубежа XIX-XX веков, главную отличительную особенность которого составляет интерпретация художественного произведения в философском аспекте и оценка его с этой точки зрения.

## «Философская критика» в историко-литературном аспекте

Понятие «философская критика», правомерность употребления которого в качестве литературоведческого термина была обоснована В.Н. Коноваловым [90], имеет свою историю.

Одним из доказательств этому является исследование Ю. Манна (1969), в котором история развития философской критики, обозначенной терминологически в работе как «философская эстетика», начинается с имен Д. Веневитинова, Н. Надеждина, И. Киреевского, В. Одоевского, Н. Станкевича. В.Г. Белинского, помещенного в конце этого ряда, исследователь называет автором, «определившим лицо философской эстетики» [68, С.296]. В.Г.

Белинский одним из первых в истории русской литературной критики четко сформулировал задачи философской критики в статье «Полное собрание сочинений Д. И. Фонвизина. Издание второе. Ю. Милославский, или русские в 1612 году. Сочинения Загоскина. Издание пятое»(1838), опираясь на идеи, изложенные Г.-Т. Ретшером в книге «Статьи о философии искусства» (Германия, 1837). Понимая художественное произведение как органичное выражение конкретной мысли в конкретной форме, Белинский, вслед за Ретшером, ставит перед критикой задачу определить идею, воплотившуюся в произведении, и убедиться, что идея проникает все части разбираемого произведения. Именно за философской критикой Белинский утверждает абсолютность оценки, ее суд могут выдержать только произведения «вполне художественные», то есть те, в которых все необходимо, все конкретно и все части органично выражают единое целое.

Хотя Ю. Манн признает, что термин «философская эстетика» несвободен от некоторой условности, исследователь останавливается на нем, следуя традиции. Еще Чернышевский выделял в истории русской критики и эстетики тот важный момент, когда в нее был введен «философский взгляд». В советской науке термин «философская эстетика», как отметил Манн, употребил В. Асмус, обозначая идущую от Канта к Шеллингу и Гегелю линию «резко выраженных философски обоснованных эстетических учений» [68, С.5]. Тем более что, по мнению Манна, нет возможности провести резкую границу между критикой и эстетикой, поскольку в 20-30-е годы XIX века развитие литературной и – шире - искусствоведческой науки шло синкретично, при тесном переплетении всех отраслей: истории литературы, теории, эстетики - и при главенствующей роли критики. Именно критика была той формой, в которой в основном развивалась эстетическая мысль.

Усилия философской эстетики, как определяет исследователь, были направлены на то, чтобы раздвинуть рамки поэтики, обосновать искусство как часть всеобщего философского научения. В отличие от теории романтизма, с которой философскую эстетику<sup>1</sup> связывало стремление увязать художественные

---

<sup>1</sup> Близость философской эстетики и романтизма по некоторым принципиальным вопросам стала причиной тому, что многие исследователи не выделяют первую

явления с субстанциональными силами, жизнью духа, для нее было характерно твердое убеждение, что в искусстве нет «такого беспорядочного произвола, вследствие которого оно не поддавалось бы философскому рассмотрению» [68, С.298].

В учебнике по истории русской критики XVIII-XIX веков В.И. Кулешовым также утверждается существование философской критики в течение целого десятилетия до появления Белинского. Как писал Кулешов, в русской критике «подвизалась» небольшая группа литераторов (Д.В. Веневитинов, И.В. Киреевский, С.П. Шевырев, В.Ф. Одоевский), которая стремилась придать своим суждениям философский характер и подчеркнуто выражала свои симпатии к немецкой идеалистической философии, к романтикам – Тику, Вакенродеру, Шеллингу. По отношению к критикам этой группы впервые в истории русской литературной критики было применено (в частности, Кулешовым) определение критики-философы. Это философское движение, «получившее важное значение для критики после 1825 года, было реакцией на революционные теории, на прежний гражданский романтизм» [60, С.112], и В.И. Кулешов определяет его как философско-романтическое течение. Критики-философы говорили о необходимости следовать в искусстве некоей верховной идее. Одни искали ее «в проявлениях художнического субъективизма в духе «чистого искусства» («Московский вестник» 1827-1830, Шевырев, Титов), другие - в отвлеченной идеалистической идее, творце всего сущего (русские шелленгианцы Одоевский, Киреевский).

В 1840-1870-е годы философская критика как направление уступает свое место различным направлениям критики публицистической и эстетической, хотя, как замечает исследователь В.Н. Коновалов, «традиции ее сохраняются и в эти годы, особенно в статьях Н. Чернышевского, Н. Страхова, Ап. Григорьева, Н. Михайловского. Однако в 1880-е годы начинается ее возрождение» [57, С.107].

Рассматривать философскую критику как особое направление рубежа XIX-XX веков, на наш взгляд, можно с 1896 года, ко-

---

как особое направление, а рассматривают ее в рамках романтизма, используя при этом термин «философский романтизм». Подробно этот вопрос рассматривается в названной работе Ю. Манна.

гда это словосочетание в качестве терминологического определения было использовано Вл. Соловьевым в статье «Поэзия Я. Полонского», и была обозначена ее « прямая задача» - разобрать и показать, что именно из полноты всемирного смысла захватило душу художника и было выражено им в художественных образах.

О появлении «нового типа критики философской» писал значительно позже, в 1935 году и Н. Бердяев, характеризуя период рубежа веков в статье «Русский духовный ренессанс» (к 10-летию «Пути»). Исследователь творчества Н. Бердяева К.Г. Исупов назвал его собственным методом философской критикой текста.

Основные и наиболее значимые работы, раскрывающие сущность и своеобразие философской критики, приходятся на 1890 – 1910-е годы, что дает основание считать это время периодом ее наиболее активного развития.

Верхней границей периода развития направления целесообразно считать 1920-1921 годы, когда появляется работа Н. Бердяева «Мирозерцание Достоевского», подводящая определенный итог его исканиям, где четко формулируется и сущность метода самого Бердяева. После 1921 года критические работы, вписывающиеся в данное направление, еще появляются, так как продолжают творить Н. Бердяев, П. Флоренский и др. В 1937 году в Париже выходят «Этюды о Пушкине» С. Л. Франка, полностью отвечающие выдвигаемым философской критикой задачам: при изучении Пушкина Франк стремится к познанию духовного мира поэта. Однако все последующие работы, являющиеся реализацией принципов философской критики, были менее многочисленны, не вносили практически ничего нового в теоретическом отношении и создавались уже в иной историко-культурной ситуации. Интересным является тот факт, что к настоящему времени философская критика как особое направление в русской литературной критике изучаемого периода выделялась не всеми исследователями. Она часто не включалась в классификации критических направлений конца XIX- начала XX веков. Так в учебнике по истории русской литературной критики под редакцией В.И. Кулешова, переизданном в 1984 году, выделены следующие направления: марксистская критика, «буржуазно-идеалистические, декадентские направления» («интуитивная» критика Ю. Айхенвальда, Н. Минский, А. Волынский, «либерально-декадентское

течение» в лице Н. Бердяева, С. Булгакова и других авторов «ре-негатского сборника «Вехи») [59] и символистская. Положительно оценивается, как «наследница лучших традиций революционно-демократической критики», только первая из них.

По другой классификации, предложенной автором статьи о литературной критике начала XX века К. Депретто в учебнике «История русской литературы. Серебряный век» выделяются: историко-культурная школа (Н. Тихонравов), изучающая художественное произведение в связи со всем культурным и историческим окружением; марксистская (Г. Плеханов), ставящая искусство в зависимость от уровня экономического и общественного развития; компаративистская (А. Веселовский); метод «медленного чтения» Ю. Айхенвальда и М. Гершензона; символистская.

Е. Эткинд в статье, посвященной творчеству К. Чуковского, в том же учебнике называет пять основных направлений в литературной критике рубежа веков: эстетико-импрессионистическое направление (Ин. Аннинский), научное (Д. Н. Овсянко-Куликовский), символистское, «универсальное» (К. Чуковский), философское (которое связывается автором статьи только с именем Вл. Соловьева). Но даже при отсутствии «всеобщего» признания само понятие «философской критики» сегодня закреплено терминологически. Так в последние 10 лет появилась хрестоматия со значимым названием: «Пушкин в русской философской критике: конец XIX-вторая половина XX века» (составитель Р.А. Гальцева, 1990) и «О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли» (составители В.М. Борисов, А.Б. Рогинский, 1990).

К.Г. Исупов, давая на них рецензию, отмечает, что в критических текстах, представленных в этих сборниках, авторы не просто комментируют наследие писателей, но «развертывают широчайшую панораму философских дискуссий полувекового периода русской мысли», при этом характерной чертой их является интерес к смыслу высказывания, слову и поступку героя, судьбе идей и позиции автора, а не к поэтике. Появились и другие работы, свидетельствующие о признании современными исследователями факта существования на рубеже веков направления философской критики и начале его активного изучения его наследия [33, 44, 54 и др.]

# Глава II

## Религиозно-философское направление в русской литературной критике рубежа XIX-XX веков

### Религиозно-философская критика как порождение методологических и философских исканий своего времени

Ситуация в русской литературной критике названного периода характеризуется критиками и писателями того времени, а также современными исследователями Серебряного века как кризис. Оценки ее состояния имеют одну, негативную, окраску. Ведущим мотивом критических обзоров начала 90-х годов, как пишет современный исследователь А. Носов, было «измельчание талантов» [76, С.108]. Однако он выразил сомнение, действительно ли беллетристика находилась в исключительно плачевном состоянии, и не объяснялось ли провозглашаемое «оскудение творчества» неспособностью критики понять художественные задачи, поставленные временем. Основания для таких сомнений исследователь находит в оценках состояния критики современниками, в частности критиком и беллетристом Р.И. Сементковским, отмечавшим утрату литературной критикой, начиная с 60-х годов XIX века, исторической перспективы и, как следствия, возможности понимания современных произведений.

Крайне резкую позицию по отношению к современной ему критике занял Д. Философов, заявив, что «литературной критики у нас нет». Эта линия была продолжена И. Ильиным, который в 1934 году в своей лекции, оценивая состояние критики за последние 50 лет, утверждал, что «художественная критика реши-

тельно не была на надлежащей высоте, что, попросту говоря, настоящей художественной критики у нас не было» [50, С.134].

Несколько иную позицию занимают авторы статей сборника «О критике и критиках»<sup>2</sup>, хотя и они, не отрицая существования современной им литературной критики, признают ее неудовлетворительное состояние.

Причину «разброда в литературно-критическом мире» назвал Д. Философов в реферате «Адогматизм беспочвенности в критике и литературе», прочитанном им в литературно-художественном кружке. По мнению Д. Философова, старые доктрины марксизма, народничества и другие оказались несостоятельными, и общество в них разуверилось.

А. Носов сформулировал эту мысль более широко: невозможность дальнейшего развития эстетики «в русле философии позитивизма с его механистической методологией» [76, С. 120].

В этот период, как отмечает Х. Баран, «внутри литературной критики широко распространились сомнения в ее предмете и методе» [22, С. 240].

В современном учебнике по истории литературы отмечается как характерная черта периода 1880-х- 1914-го годов расплывчатость и неопределенность границ литературной критики при усилении стремления последней «определить свой собственный предмет исследования и метод с тем, чтобы действительно превратиться в самостоятельную дисциплину, в что-то вроде «науки о литературе» [51, С.243].

Критику, по выражению Х. Барана, «раздирали острые разногласия», которые заключались в столкновении представителей разных направлений: «защитников литературы как выразительницы нравственных идеалов с импрессионистами и символистами» [22, С.239].

Представитель народнической критики П.Л. Лавров называл в качестве причины «неразрешимого хаоса», царившего в совре-

---

<sup>2</sup> В 1909 году выходит сборник «О критике и критиках», который представляет собой ответы на вопросы анкеты О. Норвежского «О критике», а также статьи и ответы, собранные другими лицами. Резкость выражений, непримиримость позиций, отразившиеся в нем, свидетельствовали о том, насколько остро стоял в то время вопрос о состоянии литературной критики, которая обнаруживает, по мнению О. Норвежского, «признаки брожения и искания» (75, С. 41).

менной ему эстетической мысли в России, то, что «одни видят в наслаждении искусством произвол личного вкуса, недалекий от гастрономических удовольствий, другие не отличают искусства от нравственной, политической, религиозной пропаганды» [93, С.242].

Утрата критикой высшей цели, истинной веры (как писал О. Норвежский, в области современной русской критики «нет ни одного страстно верующего в свою задачу человека») обусловила слишком злободневный, сиюминутный ее характер. А. Блок видел удел современной критики в том, чтобы «брюзжать случайно, без перспективы» [22, С. 240].

Недовольство писателей, высказывавшихся на страницах сборника «О критике и критиках», вызывало враждебное отношение критиков к авторам. И грешили этим не только посредственности и собственно критики, но и сами писатели, когда выступали в роли критиков, «все (и Мережковский, и Философов, и Брюсов, и Розанов) чувствуют себя в своей сфере ... только тогда, когда учиняют разнос» [77, С.58].

Поэтому симпатий у писателей не вызывает ни критика с идейной направленностью, ни символистская критика, ни импрессионистская. Например, А. И. Куприн называл критиков неудавшимися художниками, а Сергеев–Ценский характеризовал их деятельность как хулиганство.

Поводом для разногласий между авторами и критиками становится и вопрос о месте и роли критика в развитии искусства: первые утверждают второстепенность, зависимость критика от автора, вторые отстаивают право на ведущую роль. Так, по мнению К. Милля, критика не только освещает литературные явления, но еще и порождает их, она должна прокладывать дороги для искусства, а не тянуться в хвосте за художником, как шакал, и грызть мертвых» [70, С.117].

На этой волне споров и поисков возникает явление, которое можно назвать философской критикой, предлагающее свой ответ на важнейшие вопросы времени: о предмете, цели, специфике искусства (литературы в том числе) и литературной критики.

Значительность и своеобразие философской критики должны быть рассмотрены в первую очередь в связи со временем ее наиболее активного формирования и функционирования. Рубеж ве-



ков в прямом смысле «насыщен» философией, которая в свою очередь стала склоняться к религиозности. Как писал Н.О. Лосский, не понаслышке знавший это время, «широкая публика начала проявлять интерес к религии, метафизическому и этическому идеализму, идее нации и вообще духовным ценностям» [67, С. 222].

Г. Флоровский назвал время со второй половины XIX века ознаменованным «новым эстетическим подъемом и новым религиозно-философским пробуждением», а конец века, которому он сам был современен, «перевалом сознания», заключавшимся в открытии человека как существа метафизического. Одновременно с открытием глубины в человеке и мире в русском человеке снова пробуждается, по его мнению, религиозная потребность. И «религиозная тема становится темой жизни, а не только темой мысли» [90, С.288].

В общественной жизни это выразилось в создании религиозно-философских собраний 1901-1903 годов, которые Флоровский назвал явлением исключительным. Это была встреча «исторической церкви» с миром и культурой, встреча интеллигенции, прошедшей опыт нигилизма, с Церковью. Всего состоялось двадцать два собрания. На этих заседаниях обсуждались следующие проблемы: внедрение христианства, вероятность «нового откровения» и «святой плоти». Такие же проблемы обсуждались и на подобных Московских заседаниях. Отражением исканий русской интеллигенции стали сборники «Проблемы идеализма» (1902) и «Вехи» (1909). Журнал «Русская мысль», редактором которого в 1906 году стал П. Струве, Н. Лосский назвал «подлинным выразителем духовных богатств русской культуры начала XX века». Однако ожидания Нового завета (Д. Мережковский видел в собраниях даже «преддверие вселенского собора») не оправдались, деловых последствий эти собрания не имели и вскоре были запрещены. Журнал «Новый путь» напечатал протоколы двадцати двух заседаний, после чего печатание было прекращено. А в 1907 году возникло московское религиозно-философское общество имени Вл. Соловьева, которое от старого «психологического общества» отличал религиозный подход к философским вопросам, в нем обсуждались те же темы и участвовали те же лица: С. Булгаков, Н. Бердяев, В. Эрн, П. Флоренский, А. Белый и другие.

Время начала века, по мнению Г. Флоровского, можно считать временем возникновения религиозной философии «как особого типа философского исповедания и делания». Причем этот возврат к вере и религии был особый, потому что он «происходил через эстетизм и через Ницше, и в самой вере оставался осадок этого эстетизма». Как писал Г. Флоровский, «раньше у нас возвращались к вере через философию (к догматике) или через мораль (к Евангелизму). Путь через искусство был новым» [90, С.456].

И в этой связи неизбежным было открытие религиозной значительности искусства. Говоря о начале XX века как о «душевном ледоходе в русской культуре», Флоровский подчеркивал, что «поэзия и литература получили особую жизненную значительность», и называл ренессанс русской поэзии не только литературным и поэтическим движением, а «новым опытом». Вся значительность начала века, по мнению Флоровского, заключается именно в том, что в это время от «религиозной мысли» переходят к «религиозной жизни».

Формирование нового отношения к искусству и его взаимодействию с действительностью происходило на фоне формирования «нового религиозного сознания», пытающегося переоценить старые религиозные, культурные ценности в связи с ощущением конца старого христианского мира и ожиданием наступления нового, которыми в последние годы пронизано творчество Вл. Соловьева, В. Розанова и других.

«Новое религиозное сознание» становится темой заседания Петербургского Религиозно-философского собрания 3 октября 1907 года, где с докладами выступили С.А. Аскольдов («О старом и новом религиозно сознании»), В.В. Розанов («О нужде и неизбежности нового религиозного собрания»), «Об Иисусе Сладчайшем и горьких плодах мира»), Д.С. Мережковский («О церкви грядущего») и другие. Вновь к этому вопросу возвращаются на заседании 17 октября 1916 года. А.А. Мейер в докладе «Новое религиозное сознание и творчество Н. Бердяева» отметил: «Тех представителей нашей интеллигенции, которые уже поняли, что религия не отжила, можно, грубо говоря, разделить на две группы. Одни пришли к убеждению, что им придется опираться на будущие церковные исповедания и, по их мнению, новое в рели-

гии, новое в христианстве вообще невозможно. Другие, наоборот, предчувствуют, что должно произойти какое-то обновление в христианстве, они ожидают нового религиозного сознания. Бердяев знает, что для религиозного сознания новой мировой эпохи есть только один выход: осознание той истины, что новозаветное христианство не есть полная и завершенная истина» [78, С.137]. Суть нового религиозного сознания Н. Бердяев определил как «жажду синтеза, преодоления двойственности» [2, С.227] христианства и язычества, в результате которого должна появиться новая религия, которая будет служить цели преображения земли.

Такая религиозная ориентированность философии и эстетики данного направления и позволяет уточнить его терминологическое определение: религиозно-философская критика.

### Философы-критики: к обоснованию круга имен

Вовлечение искусства, литературы и критики, наряду с философией и религией, в единый процесс «пересоздания жизни», в результате которого они исчезнут как самостоятельные единицы, синтезировавшись в некое целое, неизбежно должно было привести к тому, что вопрос о сущности искусства и предмете и задачах литературной критики станет рассматриваться как вопрос философский и решаться философами. Поэтому круг имен критиков, относимых нами к данному направлению, составляют крупные философы того времени, разрабатывающие свои собственные философские системы, но так или иначе сходящиеся в некоторых ключевых точках, в том числе и в области эстетики. При этом общим для них является то, что талант этих авторов можно определить как синтетический, соединяющий в себе различные качества, не позволяющие говорить об авторе только как о философе, или только писателе, или только критике.

По вопросу о родоначальнике направления философской критики рубежа веков, сегодня не существует единого мнения. Это касается в первую очередь двух философов: Вл. Соловьева и В. В. Розанова.

На наш взгляд, оснований считать родоначальником направления именно Вл. Соловьева более чем достаточно. Его значение для культурной жизни Серебряного века было оценено уже современниками. Г. Флоровский так описывает его влияние на умы соотечественников: «Стечение слушателей на его лекции в Петербургском университете удивляло и огорчало ревнителей «положительного знания». Его слушали не столько как мыслителя, но как «учителя», проповедника, даже пророка» [90, С.310]. Влияние, очевидно, можно объяснить грандиозностью его собственных замыслов. По выражению Г. Флоровского, Соловьев «притязал быть не только философом, но и теургом, - он грезил о религиозном действии и о религиозном действии через искусство». И поэтому нужно говорить не только о его философии, но и о его религии.

На заседании Вольфила 15 августа 1920 года «Памяти Вл. Соловьева» он был признан «живым звеном в общей цепи русской мысли» (А. Гизетти) и лучшим и единственным выразителем подлинно русской души – единственным русским философом (Э. Радлов). К тому же, по мнению Н. Лосского, он явился «создателем оригинальной русской системы философии» и основателем «целой школы русской религиозной и философской мысли» [67, С.175]. Эту роль Вл. Соловьева подчеркивают и современные исследователи творчества философа. Н.К. Бонецкая называет Соловьева «родоначальником русской религиозной мысли» [31, С.82]. Под воздействие таких личностей, как Ф.М. Достоевский и Вл. Соловьев, по мнению Ю. Шерер, «представители интеллигенции видят теперь в религии главный определяющий импульс в жизни не только отдельного индивида, но и общества в целом, объединений, коллективов» [92, С.180].

П.П. Гайденок утверждает, что Соловьев «во многом определил философский горизонт русского серебряного века» [40, С.47], «сыграл ключевую роль в формировании его философии» [41, С.76]. К его философии искусств, «выразившейся в интерпретации искусства как теургического служения» [93, С.273], исследователи возводят и истоки религиозно-идеалистической эстетики XX века (Н. Бердяева, С. Булгакова и др.), и начало направления русского символизма.

Н. Лосский отмечал в 1926 году на страницах журнала «Путь», что в развитии системы взглядов Вл. Соловьева в той или иной степени приняли участие многие философы – кн. Е. Трубецкой, о. П. Флоренский, о. С. Булгаков, Н. Бердяев, В. Иванов, В. Эрн, Д. Мережковский, С. Франк и другие. Г. Флоровский в «Путиях русского богословия» также подчеркивал влияние Соловьева на многих философов, и в частности, С. Булгакова, называя влияние Соловьева в духовном развитии Булгакова решающим, давшим основную тему всей его системе – учение о Софии.

Но если значение Соловьева – философа неоспоримо, то о критической стороне его деятельности существуют различные мнения. К. Мочульский в 1936 году его критическую деятельность охарактеризовал так: Вл. Соловьев «не столько занимался художественной критикой, сколько стремился подтвердить свои философские идеи, используя литературный материал» [71, С.21] и заметил, что Соловьев – критик не заслуживает внимания. Мысль о том, что Соловьев ценит художественное произведение лишь за его идейный итог и за близость поэта к своим собственным мировоззренческим представлениям, утверждается и в книге «Русская наука о литературе в конце XIX-начале XX века». Здесь по отношению к Вл. Соловьеву употребляется определение философ – критик.

Однако А. Лосев опору Вл. Соловьева – критика на собственную философскую систему относил на счет своеобразия соловьевской критики, называя его критиком «вполне в профессиональном смысле слова» [65, С.603]. Затруднение для Лосева состояло только в отнесении Соловьева к левым или правым представителям современной ему литературной критики, по причине, с одной стороны, «религиозно-философской настроенности и слишком большого свободомыслия, с другой».

Таким образом, нам остается признать, что критика Вл. Соловьева существует, но имеет характерное свойство – она органично связана с философской системой автора и является ее продолжением и развитием. Это свойство позволило современному исследователю Серебряного века А.И. Мазаеву утверждать важную роль положений соловьевской эстетической теории в преодолении крайностей русской эстетики и критики XIX века, признававших либо абсолютную подчиненность искусства действи-

тельности, либо абсолютную его независимость от жизни, а также в признании искусства одной из форм проявления жизни.

Вместе с тем существует мнение, выраженное в частности В. Сукачом в статье «Неизвестный Розанов», что «открывшим ряд русского литературоведения, который удобнее назвать философией русской литературы», следует считать В.В. Розанова. А продолжают этот ряд С. Булгаков, Н. Бердяев, С. Франк. Интересным является тот факт, что о последователях В. В. Розанова, развивающих и дополняющих его философскую систему, ни современники, ни исследователи нашего времени речи не ведут. В основном и те и другие сходятся в признании, что В. В. Розанов «создал новую литературу». Одни (например, М.М. Спасовский) говорят о создании «нового стиля и новой формы в литературе», другие (С.Н. Трубецкой) – «сказал новое слово в литературе», П. Струве назвал его творчество «новым видом литературы»[85] и так далее, но сущность этих высказываний одна и та же.

О философии В. В. Розанова более или менее определенно высказался в начале XX века П. Волжский, назвав его «философом без системы, запрятавшим свою философию под пеплом публицистики, разрывающим свою мысль по клочкам газетных фельетонов» [37, С.419]. Прот. В. Зеньковский рассматривает творчество Розанова - философа в разделе, предшествующем «Периоду создания систем», что само по себе характеризует его как «досистемное».

Особого внимания заслуживает оценка В.В. Розанова как критика. Его имя в сборнике «О критике и критиках» упомянуто среди «учиняющих разнос». Некоторые из современных ему критиков<sup>3</sup> настроены явно отрицательно по отношению к Розанову. Например, А.Л. Волынский отмечает грубость его полемики при отсутствии доводов и доказательств. А для П. Буренина розановское критическое творчество не что иное, как «истерическая чепуха», возникающая под воздействием «какого-то духа», в результате которого «авторы подобного рода впадают в транс», не разбирают писателя, «а прорицают и увещевают». Само название статьи Буренина «Литературное юродство и кликушество» выра-

---

<sup>3</sup> Буренин П. Литературное юродство и кликушество; П. Волынский. Фетишизм мелочей; Д. Мережковский. Розанов (79).

жает негативное, даже брезгливое отношение критика к В. В. Розанову. Идею розановского сумасшествия поддерживает и Д. Мережковский (хотя какое – то время они сотрудничали, к 1911 году их позиции разошлись), который утверждал при этом, что критики Розанова не было, а был смех.

Наряду с откровенным неприятием его позиции было и признание гениальности, космичности, беспредельности, удивительной тонкости в познании сути человека и бытия. В таком духе высказывались П. Струве, Д. Философов, Н. Бердяев.

Впечатление, производимое творениями В. Розанова, ярко охарактеризовано Н. Бердяевым: «Блестящий, чарующий литературный талант, смелость и чувство конкретного в постановке вопросов, сильное мистическое чувство – все это поражает в Розанове, почти гипнотизирует при чтении его статей» [28, С.25]. В «Открытом письме Розанову» К.И. Чуковский замечает главную черту его творчества – стремление к углублению в человека: «Понюхать», «пощупать», потрогать рукой человека для Вас и значит понять. Идеи и идеалы для Вас всегда деталь, второстепенность, производность от носа, глаз, фигуры и походки, и в этом Вы правы» [91, С.131].

Эту тенденцию в изучении творчества философа продолжают современные исследования, которые появились в 90-е годы, после долгого периода молчания. До этого только одна статья А. Латыниной появилась в 1975 году, в которой в полной мере отразилось духовное состояние общества того времени. Розановское творчество было истолковано как консервативное, лишённое романтической окраски; сам автор обвинен в философском обосновании предательства, и как следствие, указана его моральная изоляция, поэтому «видеть в розановской апологии залог духовного здоровья», по мнению автора статьи, ошибочно, она объявляет его глухим к художественной природе искусства, безразличным к литературе в целом [62].

Очевидно, эта работа продолжала традицию узкого, одностороннего понимания Розанова, заложенную некоторыми его современниками (П. Бурениным и другими).

В работах последнего десятилетия признается многомерность Розанова. Происходит возвращение или, как назвал это исследователь В. Щербаков, «второе пришествие». Большое внимание

уделяется изучению его стиля, свойствам писательства, особенностям розановского христианства. Наименее исследованным остается вопрос о предмете и задачах литературной критики в понимании Розанова и соответственно о принадлежности его или близости к определенному направлению в критике рубежа XIX–XX веков. Однако указание на то, что критика Розанова – критика философская, существует, оно содержится в книге «Русская наука о литературе в конце XIX – начале XX века».

Итак, из общего числа противоречивых оценок более или менее отчетливо вырисовывается образ В. Розанова в самых общих чертах: философ без системы; создатель нового вида литературы; литературный критик с особенным, только ему доступным и понятным взглядом на произведение и его автора, вызывающим самые различные оценки.

Даже такая характеристика на уровне оценок двух этих философов-критиков, Вл. Соловьева и В. Розанова, данных современниками и исследователями нашего времени, снимает, на наш взгляд, вопрос о «первенстве» в ряду имен, составляющих направление философской критики.

Во-первых, очевидно, что в основании любого литературного или критического направления скорее будет лежать более или менее стройная «философско-эстетическая» система, претендующая на объективность, нежели теория, изначально заявленная как исключительно субъективная, становящаяся понятной и значимой только в связи с ее автором (очевидно, поэтому мы не встретили и не могли встретить упоминания об учениках В. Розанова). Системой является философия Вл. Соловьева с учетом еще и того влияния, которое она оказала на современных ему философов (С. Булгакова, П. Флоренского, Н. Бердяева и других), признавших самих себя его «учениками» или «последователями». Исследователи более позднего времени признали философию Вл. Соловьева истоком многих философских идей и систем Серебряного века. О такой стройности и значимости системы мы не можем говорить в связи с философией В. Розанова.

Во-вторых, хронологически творчество Вл. Соловьева предшествовало творчеству В. Розанова. Все его работы были написаны до 1900 года (года смерти философа). Критическое творчество Розанова начинается в 1890-годы (к этому периоду относит-



ся ряд статей о литературе), основная же и значимая часть его приходится на 1900-1910-е годы - от работ о Пушкине, Лермонтове и других писателях и поэтах до «Уединенного» (1912) и «Опавших листьев» (1913-1915).

Но здесь важно заметить, что, признавая Соловьева родоначальником философской критики рубежа веков, мы не можем поставить В. Розанова «вслед» за ним, поскольку Розанов не только не был продолжателем идей Вл. Соловьева, но и находился в своеобразной к нему оппозиции по многим религиозным и философским вопросам, включая и вопрос о предмете и задачах литературы и литературной критики, исходя из принципиально иных философских установок. По всей видимости, следует признать некоторую обособленность места В.В. Розанова внутри философской критики, связанную с особенностями его мирозерцания.

К изучаемому направлению может быть отнесено критическое наследие С. Булгакова, Н. Бердяева, П. Флоренского, П. Струве, С. Франка. На том основании, что, во-первых, эстетические взгляды этих авторов связаны с философией Соловьева (как было отмечено выше). Во-вторых, как и у Соловьева, их критика является продолжением философии и составляет часть целостного мировоззрения.

Так разные виды деятельности П. Флоренского (и научная, и критическая, и философские и религиозные размышления) были направлены к одной цели - разработке цельного и гармоничного мировоззрения, раскрывавшего взаимосвязь различных сторон и уровней бытия.

Наиболее определенным с точки зрения отношения к философской критике является творчество Н. Бердяева. К. Г. Исупов, характеризуя его критические работы, отметил, что философ «оставил нам плоды того рода деятельности, который точнее назвать философской критикой текста» [52, С.7].

Закономерным и в то же время проблемным становится появление в ряду имен философов-критиков имени Д. Мережковского. Закономерным, так как его творчество характеризуется той же цельностью и теснейшей близостью всех сфер его деятельности: и мыслительной, и художественной, и критической, что и творчество философов – критиков, о которых шла речь. В предисловии к полному собранию своих сочинений Д. Мережковский,

«озираясь» на весь пройденный им путь, утверждает цельность своего творчества, один характер своих писаний: «Это звенья одной цепи, части одного целого, не ряд книг, а одна, издаваемая только для удобства в нескольких частях, одна об одном» [83, С.279]. В оценке его творчества и современники, и исследователи более позднего времени сходятся в одном: оно трудно разложимо на отдельные сферы. А. Белый уподобляет создания философа Эйфелевой башне, в основании которой и критика, и религия, и история культуры и многое другое, сама же башня ни то, ни другое, ни третье - она все одновременно. «И он больше, чем только поэт, чем только критик» [1, С.377], и «в каждой из книг его вы найдете совокупность всех сторон его дарования». Н. Бердяев увидел в нем не чистого художника и не чистого мыслителя, а своеобразного «художника-мыслителя» [2, С.229]. Один из современных исследователей М. Ермолаев отмечает как характерную черту Мережковского - «пограничность»: «Все у Мережковского на границе, где, по Бахтину, рождается истина, - но уж слишком на границе, там, где настолько переплетаются система и страсть, религия и политика, личное и общественное, что порой даже трудно определить жанр» [48, С.56].

И точно так же, как, например, Вл. Соловьев или В. Розанов, Мережковский-критик вызывал сомнения, и в первую очередь у своих современников – критиков, что позволяло последним высказывать неоднозначные оценки этой стороны его деятельности. Двойственность оценок может быть обнаружена еще у первых рецензентов работы Мережковского «Л. Толстой и Ф. Достоевский», вышедшей впервые отдельной книгой в марте 1901 года. Авторы многочисленных критических отзывов (такие, например, как А. И. Богданович, С. Печорский, Н. Коробка) восстали против религиозно- философской концепции книги. После выхода второго тома в мае 1902 года с критикой Мережковского, «силящегося представить Достоевского религиозным пророком», выступил Н. Михайловский. Вместе с тем, отвергая Мережковского - философа, иные рецензенты отдают должное его критическому дару «тонкого наблюдателя и аналитика» художественной формы и «чуткого и остроумного в своих сопоставлениях и выводах» (Северов (П. О. Морозов)) [64, С.331].

Чуть позже А. Долинин<sup>4</sup> «коренным дефектом» Мережковского - критика называет его крайнюю заинтересованность, крайний субъективизм и «опять тот же уродливо – выпуклый рационализм», который заключается в том, что при анализе философии художника Мережковский не считается с доподлинными фактами, с истинными взглядами писателя, а «тормозит, коверкает его с задней целью: построить при его помощи свою схему, доказать, что нужно ему, Мережковскому, лично» [47, С.307]. Хотя анализ чисто эстетической стороны произведения, по мнению А. Долинина, у него чаще всего удачен.

Проблемным же имя Мережковского становится по двум причинам. Во-первых, А. Долинин возводит именно к Мережковскому «три ныне самых видных направления в критике: эстетическое - понимая его как анализ художественного произведения со стороны формы, художественных приемов; психологическое – устанавливающее связи между личностью творца и его творением; философское - все они у нас в русской литературе если не прямо восходят к нему как своему родоначальнику, то, во всяком случае, находят в Мережковском одного из самых ярких своих представителей» [47, С.280], утверждая при этом, что до Мережковского в области критики господствовали два метода: публицистический и социологический. Таким образом, казалось бы, должна возникнуть проблема первенства в направлении философской критики Вл. Соловьева и Д. Мережковского. Однако, этот вопрос снимается утверждением за Мережковским положения родоначальника направления русского символизма.

Именно его статья «О причинах упадка и новых течениях в современной русской литературе» 1892 года стала первым манифестом русского символизма. В ряде работ<sup>5</sup> Мережковский охарактеризован как первый русский декадент. Хотя в свое время он, очевидно, предвидя возможные сложности в оперировании поня-

<sup>4</sup> Долинин А. – автор статьи о Д. Мережковском в книге «Русская литература XX века. 1890- 1910 годы.» под редакцией проф. С.А. Венгерова. Эта книга была написана в 1914-1918 году и помимо критических статей содержала «автобиографические справки», написанные самими писателями и поэтами специально для данного издания, что создавало ощущение прямого диалога критика и художника и передавало во многом атмосферу культурной жизни этого периода.

<sup>5</sup> А именно: «Русская наука о литературе в конце XIX- начале XX века», 1982; «Литературный процесс и русская журналистика конца XIX- начала XX века», 1982.

тиями «декадент» и «символист», на страницах журнала «Мир искусства» считал нужным объяснить, что отличает декадента от символиста. И ожидая религиозного обновления, он не мог не осуждать эстетизм, индивидуализм, безверие – то есть те черты, которые свойственны периоду упадка культуры, литературы, искусства, тем самым проводя черту, отделяющую его самого от декадентства. Как он сам писал в автобиографическом очерке для «Русской литературы XX века» (под редакцией С.А. Венгерова): «Почти в то же время (в 1884 году) под влиянием Достоевского и Бодлера начинается увлечение не декадентством, а символизмом».

В идеологическом и эстетическом становлении символизма литературная критика, созданная символистами, имела большое значение. И, как считает исследователь Д. Максимов, эта яркая и многообразная критика была подготовлена литературно-критическими выступлениями Вл. Соловьева, В. Розанова, Д. Мережковского. Причем последнего он называет и лидером символистской критики наряду с тремя поэтами – символистами: Вяч. Ивановым, А. Белым, А. Блоком. Эти поэты-символисты принадлежат к течению «младших символистов», которые при своем вхождении в литературу выступали как приверженцы философско-религиозного понимания мира в духе поздней философии Вл. Соловьева, что отличало их от «старших символистов» (В. Брюсова и К. Бальмонта), рассматривавших новое направление символизма во второй половине 1890-х годов как чисто литературное явление. Хотя, например, в «Истории русской литературы» в 4-х томах (том 4, под редакцией К. Муратовой) Д. Мережковский, А. Белый и Вяч. Иванов отнесены к разным течениям внутри символизма.

Оставляя в стороне все споры о символизме и декадентстве, а также о тонкостях различения течений в символизме, мы считаем необходимым в связи с заявленной темой остановиться на трех именах: Д. Мережковский, А. Белый и Вяч. Иванов. На том основании, что они занимают особое место внутри символизма, и именно они создали философскую теоретическую базу его как литературного и критического направления. Поэтому, утверждая право первенства в ряду имен философов-критиков религиозно-философского направления все же за Вл. Соловьевым, имя Д.

Мережковского мы поставим первым в другом ряду, а именно: философски направленной критике символистов. Говорить об этой критике в рамках работы о религиозно-философской критике рубежа XIX-XX веков представляется закономерным потому, что в основании ее лежат также идеи Вл. Соловьева, она является продолжением и развитием их, причем рассмотрение вопроса о сущности искусства, предмете и задачах литературной критики укладывается в тех же категориях, что и у последователей Соловьева - «чистых» философов Н. Бердяева, С. Булгакова, П. Флоренского и других. Вл. Соловьев глубоко почитался символистами не только как философ и поэт, но отчасти и как литературный критик. Возрождение русской религиозной философии, начавшееся под воздействием Вл. Соловьева, оказало решительное влияние на символизм в целом и на творчество таких видных его представителей, ставших теоретиками направления, как А. Белый и Вяч. Иванов.

Вяч. Иванов называл Вл. Соловьева «вдохновителем своей музыки» и «истинным образователем наших религиозных стремлений». А о влиянии Соловьева на формирование взглядов А. Белого последний сам не раз говорил. Так в статье «Апокалипсис в русской поэзии» (1905) он подробно останавливается на том впечатлении, которое произвел Вл. Соловьев на его воображение и мысли лекцией весной 1900 года «О конце всемирной истории», сравнимом с «поражением громом», после которой «ему многое открылось с той поры», и он начал ожидать предсказанный Соловьевым хаос, «разрыв фейерверка химер». О том, как Соловьев повлиял на формирование его взглядов на литературу, А. Белый писал в статье «Символизм и современное русское искусство» (1908): «Я лично во многом отправляюсь от Соловьева, во многом присоединяюсь к Мережковскому» [1, С.345]. О том, что связь с соловьевской философией не просто заимствование его образов и идей, а именно творческая встреча двух философских систем, одна из которых является питательной почвой для другой и переплавляется в индивидуальном сознании другого автора, свидетельствует та задача, которую определили А. Белый для себя в 1900 году после смерти философа. Значительно позже он дал ее формулировку в автобиографическом очерке 1928 года «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть на всех

фазах моего идейного и художественного развития». А. Белый увидел свою задачу в том, чтобы разобрать «рельеф» мысли Соловьева в «рельефе своей проблемы» и переплавить его философию в путь жизни «я», в конкретный символизм, «и этим преодолеть отвлеченные начала мысли философа в действительно положительные начала творческой культуры по линии зари» [1, С.434].

Упоминание А. Белого, что он «во многом присоединяется к Мережковскому», а также утверждение современных исследователей<sup>6</sup> о влиянии, которое оказывал Д. Мережковский на многих (Блока, Белого, Бердяева, Вяч. Иванова), с указанием на то, что «в разные годы они считали себя его учениками» [66, С.215], позволяют именно Мережковского считать положившим начало отношению к символизму как философскому течению. Он сам признавался в автобиографическом очерке, что в первом сборнике критических статей «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе» пытался объяснить учение символизма не столько со стороны эстетической, сколько со стороны религиозной.

Особое место А. Белого и Вяч. Иванова внутри символизма обусловлено тем, что они считают символизм не просто литературной школой, а «философским течением, в котором должны найти обоснование теория и практика новой культуры России» [75, С.326], поэтому цели и задачи искусства связывались теоретиками символизма (Белым и Ивановым) с мировоззренческими проблемами. К тому же они стремились и в области критики связать все идеи символизма в единое целое. «Грехом позднейшего символизма» называет А. Белый «нежелание выйти за рамки литературной школы», а также «утрированное желание отвернуться от этических, религиозных и общественных проблем». Само название статьи А. Белого «Символизм как миропонимание» (1904) свидетельствует о связи искусства и философии. «Идеологией символизма должна стать широкая идеология; принципы символизма должны нарисовать нам прочную философскую систему; символизм как мирозерцание возможен» [1, С.22],- пишет он,

---

<sup>6</sup> Это утверждение содержится в частности в современном учебнике «История русской литературы XX века. Серебряный век» в статьях авторов В. Рудич и Ю. Шерер.

развивая свою основную мысль о символизме как философской системе в статье «Проблема культуры» в 1909 году, написанной специально для сборника «Символизм».

Вяч. Иванов, также признававший символизм особой философией, находил в нем «зачатки обновленного религиозного сознания» [6, С.169]. В предисловии к сборнику статей Вяч. Иванова «Родное и вселенское» В. М. Толмачев назвал его «одним из главных посредников в установлении соответствия между символистской поэзией и религиозно ориентированной философией» [6, С.13].

Таким образом, как и у философов-критиков, представления об искусстве и литературной критике вырастают у Д. Мережковского, А. Белого и Вяч. Иванова из целостного мировосприятия – символизма как философской системы. Это позволяет нам говорить о них тоже как о «философах-критиках». Тем более что им также свойственна синтетичность таланта.

Подчеркивая своеобразие Вяч. Иванова, Н. Бердяев отмечал, что «даровитость» его «поистине изумительна и разнообразна» - «поэт и ученый, мистик и публицист, религиозный философ и критик» [2, С.285]. Эта разносторонность отмечена как характерная его черта и современными исследователями: «Крупный и своеобразный поэт, признанный лидер и важнейший теоретик символизма, религиозный философ», Вяч. Иванов «выделялся масштабом даже на фоне ослепительной плеяды своих современников от Вл. Соловьева до О. Мандельштама» [51, С.157]. Очень точно о «столкновении даров» в Вяч. Иванове как о перекрещивающихся «антиномиях нашего времени» выразился А. Белый: «Мистик, лирик, философ, филолог, профессор, новатор, утонченный скептик – в нем спорят мозаикой, где отдельный камень есть дар; сумма выглядит великолепной выставкой» [26, С.255]. Впрочем, мы склонны видеть в Вяч. Иванове скорее не «мозаичность», а «синтетичность».

Эти характеристики по своей сути могут быть отнесены к самому А. Белому. Иванов-Разумник, называя его «одним из младших богатырей декадентства», перечисляет следующие его виды деятельности: поэт, романист, критик и теоретик символизма. Значительность и многообразие Белого как критика подчеркивается и в современных оценках: один из главных идеологов сим-

волизма, много сделавший для его философии и эстетики, Белый был и ведущим критиком этого направления. Среди его произведений – философско-теоретические исследования и публицистические очерки, работы по стиховедению и поэтике, литературные мемуары, скрупулезные автобиографические изыскания.

Таким образом, на основании уже существующих мнений, высказанных и самими авторами, которые интересуют нас в связи с заявленной темой, в первую очередь Вл. Соловьевым и Н. Бердяевым, и их современниками (в частности, Э. Л. Радловым - исследователем творчества Вл. Соловьева, а также некоторыми авторами статей в книге «Русская литература начала XX века» под редакцией Венгерова, например, А. Долининым), мы можем утверждать факт существования в русской литературной критике рубежа веков такого направления, как философская критика, под которым подразумевается критика религиозно-философская. Упоминается это направление и в современных учебниках по «Истории русской литературы», оно включено в некоторые современные классификации (Е. Эткинда). И хотя, например, Э.Л. Радловым, вся русская литературная критика признается философской в принципе, начиная с Белинского и заканчивая Ивановым-Разумником, говорить о религиозно-философской критике как особом направлении изучаемого периода целесообразно с 1896 года – с появления статьи Вл. Соловьева «Поэзия Я. Полонского», в которой была сформулирована ее главная задача. Опираясь на критерий количества работ, раскрывающих сущность философского подхода к тексту и обосновывающих основные положения религиозно- философской эстетики о сущности искусства, его целях и средствах, значительности выступлений авторов, изучаемых нами, по данным вопросам, верхнюю границу периода развития данного направления можно обозначить 1920 - 1921 годами. Мы связываем ее с появлением работы Н. Бердяева «Миросозерцание Достоевского», подводящей определенный итог и его собственным исканиям, и исканиям философско-критической мысли того времени. Все последующие работы, являющиеся реализацией философского подхода к тексту, уже были менее многочисленны и не вносили практически ничего нового в теоретическом отношении, при этом они создавались и в иной историко-культурной ситуации.



Значительность и своеобразие философской критики должны быть рассмотрены в связи со временем ее наиболее активного формирования и функционирования. И время это имеет две значимые черты: во-первых, ситуация кризиса в литературной критике, связанная с утратой веры в прежние «позитивистские» концепции и теории, и возникновение горячих споров о предмете и задачах литературной критики.

Во-вторых, это время «пробуждения» «религиозно-философской потребности» найти новые идеалы и цели, которая была характерна не только для узкого круга философов-идеалистов, но и для «широкой публики».

Проблемы «нового христианства», «нового религиозного сознания», проблемы культуры обсуждались на заседаниях религиозно-философских обществ (сначала Петербургского, а потом Московского), на страницах журнала «Русская мысль» и других. Особенностью религиозно-философских исканий рубежа веков было обращение их к области искусства (литературы и литературной критики в частности), в которой они пытались найти для себя выход и разрешение всех основных проблем истории и культуры человечества «последних времен». Это явилось причиной тому, что вопросами литературной критики занялись крупнейшие философы того времени (Вл. Соловьев, В. Розанов, Н. Бердяев, С. Булгаков, Д. Мережковский). А это, в свою очередь, привело к осознанию и утверждению теснейшей связи философии, религии и искусства. Литературная критика заняла значительное место как элемент философской системы у названных авторов. Стало возможным появление определения философ – критик.

То значение, которое имели работы Вл. Соловьева, В. Розанова и Д. Мережковского для утверждения и развития философской критики, обусловило возникновение вопроса о родоначальнике направления. Однако признание самими последователями Вл. Соловьева влияния его идей на формирование их эстетических концепций и указание на это влияние исследователями нашего времени (это касается С. Булгакова, П. Флоренского, Н. Бердяева, А. Белого, Вяч. Иванова и других) оправдывает выдвижение в качестве родоначальника философской критики рубежа XIX-XX веков Вл. Соловьева с его более системной и более оформленной философией, чем у В. Розанова.

Сразу же при отборе имен философов-критиков, обнаруживается неоднородность направления. С одной стороны, Вл. Соловьев и его последователи Н. Бердяев, С. Булгаков, П. Флоренский, а с другой – В. Розанов, не имеющий прямых связей с соловьевской философией и эстетикой, разве что как оппозиция к ней, однако его критическое творчество закономерно рассматривать в рамках данного направления. Общей чертой для всех философов-критиков является то, что в своей деятельности они одновременно реализуются и как философы, и как критики, а некоторые (Соловьев, Розанов) и как художники, и как публицисты. К тому же их критика часто признается исключительно индивидуальной и субъективной, и служит она при этом для развития и подтверждения их собственных философских идей больше, чем пониманию и изучению автора.

Обоснование сущности и целей искусства в религиозно-философском аспекте, приводящее к своеобразному толкованию предмета и цели литературной критики и ее метода, тесно сближает с направлением философской критики представителей символизма А. Белого и Вяч. Иванова, которых с полным основанием можно назвать также философами-критиками, поскольку они воспринимали символизм как философское направление и разрабатывали его теорию. Начало такому пониманию символизма было положено Д. Мережковским («О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе», 1892). Поэтому его имя закономерно поставить первым в ряду символистов философов-критиков.

И здесь возможна постановка проблемы: следует ли говорить о философском течении в символизме и символистской критике или о символистском течении в философской критике?

Однако и в том и в другом случае закономерным является рассмотрение литературно-критических взглядов Д. Мережковского, А. Белого, Вяч. Иванова в связи с философской критикой рубежа веков.

## Глава III

# Определение сущности искусства и задач литературной критики философами-критиками

### Понятие «красоты» как основа эстетики Вл. Соловьева.

Вся система взглядов Вл. Соловьева, служащая первоосновой для его эстетической теории, строится вокруг двух взаимосвязанных понятий: красота и всеединство. Сущность этих понятий и их место в философской и эстетической системах Вл. Соловьева освещены в современной науке достаточно широко. Теме «всеединства» у философа и ее истоках – философии Платона посвящены работы В.Ф. Асмуса, А.И. Абрамова, А.Ф. Лосева, Н.Ф. Уткиной и ряд других. В данной работе в соответствии с ее целями и задачами выделенные понятия не подвергаются глубокому и всестороннему изучению, они рассматриваются исключительно с точки зрения отношения их к соловьевским представлениям о литературной критике и в необходимом для этого объеме.

Понятие «красоты» очень полно и глубоко Вл. Соловьев определяет в статье «Красота в природе» (1889). Признавая ее безусловно ценной самой по себе, он считает красоту прямо не зависящей от материальной основы явления и к ней не сводимой. Красота связывается им со сверхматериальным началом, с Идеей. «Идею» Вл. Соловьев определяет как то, «что достойно быть. Достойно всесовершенного или абсолютного существа, свободного от ограничений и недостатков» [14, С.97]. Источником для формирования у Вл. Соловьева его основных философских идей (о красоте, об Абсолюте, об Идеях), по мнению исследователей (В.В. Зеньковского, В.А. Кувакина, А.И. Абрамова, А.Г. Тихолаз), послужила философия Платона. Как отмечает Тихолаз, «Соловьев принадлежал к числу мыслителей, не просто принимавших важнейшие постулаты платонизма, но и прямо заявлявших о

солидарности с ними» [87, С.126]. Хотя его нельзя, по мнению исследователя, назвать просто платоником, поскольку его система совершенно оригинальна. А.Г. Тихолаз отмечает принципиальное расхождение Вл. Соловьева с учением Платона в толковании сущности и возможностей искусства. Если для Платона мир только несовершенное отражение идеальных первообразов и искусство, исходя из этого, есть создание копий, «воспроизведение призраков», то для Вл. Соловьева мир светится идеальным смыслом. Красоту в мире, по его мнению, дает «соединение света и вещества». «Сверхматериальное начало», воплощаясь в материи, преображает ее. И именно через искусство есть возможность прийти к идеальной первооснове космоса.

Поэтому утверждение Ф.М. Достоевского «красота спасет мир» Соловьев неслучайно ставит эпиграфом к работе «Красота в природе» - одному из главных его эстетических сочинений. Мысль о «преображении земли в цветущий сад» он выдвигает в качестве «общей жизненной цели человечества». Эта мысль была любимой мечтой философа, воплощение которой он искал вначале в социализме, а затем в христианстве, в чем осуществилась теснейшая связь философии Вл. Соловьева с религией. «Христианство стало привлекать Соловьева - философа именно мечтой о преобразении жизни», - говорил А. Гизетти на заседании Вольфины в 1920 году. В этом религиозно-философском контексте рассматривается Соловьевым и искусство, которое должно продолжить «художественное дело, начатое природой» [15, С.128] по воплощению красоты. Поэтому перед искусством он ставит троякую задачу:

- ☞ во-первых, прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой;
- ☞ во-вторых, одухотворение природной красоты;
- ☞ в-третьих, увековечение ее индивидуальных явлений.

В результате достижения этой цели происходит по сути превращение физической жизни в духовную.

Вл. Соловьев определяет три возможных пути совершения красоты в искусстве. Один из них - прямой или магический, когда внутренние состояния, связывающие нас с «нездешним» миром, прорываются сквозь условности и находят себе прямое вы-

ражение в прекрасных звуках и словах, как это свойственно музыке и лирике.

Другой путь – косвенный, заключающийся в усилении красоты, осуществляющемся в воспроизведении художником смысла в идеализованном виде в архитектуре, живописи, поэзии и религии.

И третий, также косвенный, – через отражение идеала от несоответствующей ему среды, типически усиленной художником для большей яркости выражения.

Поскольку в самой природе «темные силы только побеждены, а не убеждены всемирным смыслом», искусство должно творить по большому счету новое синтезированное бытие и в конечном итоге само стать новым бытием, то есть выйти за свои собственные пределы. Определяется этот процесс с помощью понятия «теургии» – «построения нового бытия».

Роль художника в этом процессе огромна. Человеку как носителю разумного сознания предстоит стать средством воздействия на природу, орудием для идеального начала. Поэтому по отношению к эмпирическому бытию художник является в полном смысле творцом – «производителем прекрасной действительности, которой до него не было» («Эстетика», 1890). Однако «сотворение прекрасной действительности» подчиняется не вольной фантазии художника, а исходит «из той вековечной глубины бытия, «где слово немеет, где царствуют звуки» [14, С.230]. Как считает Вл. Соловьев, дело поэзии не в том, чтобы предаваться произвольным фантазиям, а в том, чтобы «провидеть правду всего сущего», ибо истинно поэтическое созерцание видит абсолютное в индивидуальном явлении. Таким образом, истинный источник поэзии, как писал Вл. Соловьев в 1894 году в статье «Поэзия гр. А.К. Толстого», развивая эту важнейшую мысль своей эстетики, «не во внешних явлениях и не в субъективном уме художника, а в самобытном мире вечных идей или первообразов», так как красота внешнего мира есть только отражение самобытной и вечной красоты. Эта мысль приводит Вл. Соловьева, несмотря на то, что раньше (в «Эстетике») он утверждал деятельный характер творчества художника, к тому, что он признает последнего «избранником», который должен быть «слеп» для внешнего мира, чтобы полнее отдаваться владеющему им духу Истины, и в то же время «невольным» над своим творчеством. Со временем мысль

Вл. Соловьева об искусстве как вдохновенном пророчестве, выдвинутая им в статье «Общий смысл искусства» 1890 года, развивается у него в представление о «несвободе творчества» как о первой эстетической аксиоме («Значение поэзии в стихах А.С. Пушкина», 1899). Подтверждение этому он искал на протяжении почти 10 лет в А.С. Пушкине, Я. Полонском, Ф. Тютчеве, А. Толстом. В работе о Ф. Тютчеве (1895) он, например, писал: «Ему (Тютчеву) не приходилось искать душу мира, она сама сходилась с ним и в блеске молодой весны, в шуме ночного моря и т.д., сама намекала на свои тайны» [13, С.105]. Назвав в 1894 году в статье «Поэзия гр. А. К. Толстого» художника «звеном между миром вечных идей и миром вещественных явлений», в 1899 Соловьев окончательно формулирует представление о поэте как проводнике мира абсолютного в мир реальный. Свобода творчества, по его мнению, принадлежит «поэтическим образам, мыслям и звукам, которые сами свободно приходят в душу, готовую их принять». Поэтому поэзия требует только «неограниченной восприимчивости душевного чувства, чутко послушного высшему вдохновению» [14, С.105].

Такое служение художника красоте, стремящейся в мир, чтобы преобразовать его, является служением «цели человечества», которую Вл. Соловьев обозначил в 1894 году (в статье «Первый шаг к положительной эстетике») как «всеединство», причем «истинное или положительное»: такое всеединство, в котором единое существует не за счет всех или в ущерб им, а в пользу всех. Ложное, отрицательное единство подавляет или поглощает входящие в него элементы и само оказывается, таким образом, пустотою; истинное единство сохраняет и усиливает свои элементы, осуществляясь в них как полнота бытия. Осуществление полноты бытия мыслится им в соединении «абсолютного и эмпирического горизонтов бытия», это соединение он называет гармонией. Под «Абсолютом» Соловьев понимает (своеобразно сочетая, как отмечает А.Г. Тихолаз, Шеллинга со Спинозой) некую лично – сверхличную субстанцию, невыразимый, неопределимый, внутренне – неисчерпаемый источник и основу всякого бытия. Всеединство должно быть осуществлено в богочеловеческом процессе, то есть во встречном процессе нисхождения Абсолюта в тварь и восхождения твари к Абсолюту.

Именно отсюда возникает понятие смысла. Смысл сущего и есть его корень в Боге, его причастность к Абсолютному. Вл. Соловьев писал, что под смыслом какого-нибудь предмета разумеется именно его внутренняя связь с всеобщей истиной. Ощущение мистической причастности единству мира, возведение божественного в человеке к божественному во всем соответствует и духу трактатов Вл. Соловьева по философии любви («Смысл любви», 1892-1894). Поэтому через всю философию искусства у него проходит мысль о связи искусства с религией. Еще в «Первой речи памяти Ф. Достоевского» (1881) он писал, что «искусство, обособившееся, отделившееся от религии должно вступить с нею в новую свободную связь. Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками» [14, С.168]. Вл. Соловьев воспринимал отказ от сознания религиозной сущности искусства реалистическим «художеством» как отказ от «единственно твердой опоры и могучего рычага для своего нравственного действия в мире». Предтечей нового искусства, видящим «не только вокруг, но и далеко впереди себя» он называет Ф. М. Достоевского. «Три речи в память Достоевского» Вл. Соловьева получили в книге «Русская наука о литературе в конце XIX- начале XX века» оценку одной из первых попыток в истории русской литературной мысли представить Достоевского чистым мистиком, церковным философом, подчинившим своим религиозным идеям всю свою деятельность и творчество. Такое восприятие Вл. Соловьевым писателя закономерно в логике направления критики, которое он сам назвал философским в 1896 году. Сущность подхода к писателю Соловьев впервые определяет именно по отношению к Достоевскому: «В «Трех речах» я имею в виду только один вопрос: чему служил Достоевский, какая идея вдохновляла всю его жизнь. Окончательная оценка всей деятельности его зависит от того, как мы смотрим на одушевлявшую его идею, на то, во что он верил и любил» [14, С.166]. А в уже названной статье «Поэзия Я. Полонского» эта мысль приобретает отчетливую формулировку в качестве прямой задачи философской критики: разобрать и показать, что именно из полноты всемирного смысла, какие его элементы или проявления истины особенно захватили душу поэта и были выражены им в художественных образах и звуках. Идеинное содержание (то есть отношение произведения к Абсо-

лютной Идее) он называет «глубочайшими корнями» творчества поэта, которые должен вскрыть критик.

Что же касается до единичной и единственной в своем роде индивидуальности поэта, налагающей свою «несказанную печать» на его творчество, то ее можно только отмечать, указывая на те произведения, в которых эта индивидуальность чувствуется с наибольшей ясностью и полнотой. Соловьев считает индивидуальность «неизреченным», «несказанным», что только чувствуется, но не формулируется. Поэтому задачу критики – воспроизведение индивидуальности разбираемого автора – он называет явным недоразумением, потому что «критика есть рассуждение, а прямым выражением рассуждения не может быть то, что не выражено в общих понятиях» [15, С.329].

В связи с творчеством Достоевского философ определил впервые и задачу критики – служить всечеловеческому единению, которая согласуется с ключевым понятием его философской системы о «положительном всеединстве». Важно, по мнению Вл. Соловьева, не перенять, а «понять чужие формы, опознать и усвоить положительную сущность чужого духа и нравственно соединиться с ним во имя всемирной истины» [12, С.59]. Нравственное возрождение «не одинокого лица, а целого общества и народа» является важнейшей целью искусства, и вопрос о пользе его Вл. Соловьев решает не в утилитарном смысле слова.

В «Трех речах памяти Достоевского» он осуждает художников, которые не могут и не хотят служить «чистой красоте» и при этом чуждаются религиозного содержания искусства, стремясь рабски списать явления действительности и так же «рабски служить злобе дня». Вл. Соловьев отмечает, что стремление соединить с искусством внешнюю поучительность и полезность к ущербу его внутренней красоты превращает искусство в самую бесполезную и ненужную вещь в мире, потому что плохое художественное произведение даже при наилучшей тенденции ничему научить и никакой пользы принести не может. Поэтому «чистое искусство» более полезно, чем простое воспроизведение жизни: оно поднимает человека над землей, уводит его на «олимпийские высоты», чтобы затем возвратиться к земле с любовью и состраданием, но не с тем, чтобы «погрузиться во тьму и злобу земной жизни, а чтобы исцелить и обновить эту жизнь».



Для пересоздания земной жизни необходимо приложение «к земле неземной силы». И эта сила в логике соловьевского учения есть красота.

Значение Чернышевского Вл. Соловьев видел именно в том, что он «около 40 лет назад» сделал первый шаг к истинно положительной эстетике, к признанию того, что художественная деятельность не имеет в себе самой какого-то особого высшего предмета, а лишь по-своему, своими средствами служит «общей жизненной цели человечества».

Таким образом, «чистое искусство» у Вл. Соловьева это не искусство для искусства, а для «осуществления той полноты бытия, которая необходимо включает в себе и особый элемент искусства – красоту, но включает не как что-нибудь отдельное и самодовлеющее, а в существенной и внутренней связи со всем остальным содержанием жизни» [14, С.144]. «Чистое искусство должно быть чисто от всего низменного и ложного, но никак не от идейного содержания и жизненного значения» [12, С.140].

Понятие красоты у философа всегда тесно смыкается с понятием Добра. Для него Истина, Красота, Добро живут только в единстве («Три речи в память Достоевского»). Красота не может быть выражением зла, красота и есть форма существования «вещественного бытия в нравственном порядке», - утверждает он в статье «Общий смысл искусства» (1890). Эта мысль приводит к тому, что от самого поэта, дающего веру в значение красоты в мире, он в конечном итоге начинает требовать и нравственной оценки: «Уже и этот мир, будучи миром естественных различий, не допускает безразличного отношения к себе со стороны поэта» [14, С.253]. Человеческая жизнь, определяемая внутренним нравственным движением в ту или другую сторону – или подвигом добра, или злодеянием - от настоящего объективного поэта требует, кроме созерцания, нравственной оценки – симпатии или антипатии. Безразличия между Добром и Злом не существует в мире, и потому Зло не может принять форму красоты. Самому художнику, по мнению Вл. Соловьева, достаточно быть верным красоте, а она уже сама сделает его произведение «сообразным истине по своему внутреннему родству с ней», ведь ее свет есть вечная истина. Итак, поэзия может и должна служить делу истины и добра на земле по-своему, только своей красотой. Красота

же поэзии заключена в красоте формы. Величайшее значение в этом смысле имеет А. С. Пушкин, дающий совершенные образцы красоты. Об этом Вл. Соловьев писал еще в 1894 году (статья «Первый шаг к положительной эстетике»), утверждая, что его поэзия приносила и приносит большую пользу, потому что «совершенная красота ее формы усиливает действие того духа, который в ней воплощен, а дух этот – живой, благой и возвышенный» [14, С.140]. Совершенная слитность содержания и словесного выражения не раз подчеркивалась Вл. Соловьевым как необходимое условие истинной поэзии. «В истинно лирическом стихотворении нет вовсе содержания отдельного от формы. Стихотворение, которого содержание может быть толково и связно рассказано своими словами в прозе, или не принадлежит к чистой поэзии, или никуда не годится» [14, С.210], - пишет он в статье «О лирической поэзии по поводу последних стихотворений Фета и Я. Полонского» (1890). К этой же мысли он возвращается в одной из последних своих работ «Значение поэзии в стихах Пушкина», утверждая, что «все действительно поэтичное – значит, прекрасное – будет тем самым содержательно и полезно в лучшем смысле этого слова» [12, С.228].

Все эти положения эстетики Вл. Соловьева и объясняют его преимущественный интерес к «чистой поэзии», воспевающей любовь, красоту и природу, и его особое поклонение перед Фетом. Притягательным для него является как поэт чистой красоты и А.С. Пушкин. К лучшим опытам русского литературоведения отнесены сегодня статьи Вл. Соловьева о Тютчеве, «Судьба Пушкина», очерк о Лермонтове, «Три речи о Достоевском» [84, С.193].

Ключевое понятие соловьевской эстетики легло и в основу его своеобразной «классификации» поэтов, всей схемы русской поэзии XIX века: исходный тезис – Пушкин с его непосредственным отношением к творчеству как воплощению красоты; антитезис – Лермонтов и Баратынский, разложившие пушкинскую органичную целостность духом отрицания и рефлексии; синтез Тютчев – первый русский поэт «положительной мысли», сознательно отнесшийся к значению красоты в мире и увидевший в поэзии высшее выражение истины, к этой последней стадии относятся Фет, Полонский, А. Толстой. Статьи Вл. Соловьева о

«чистых» поэтах, как верно замечено в книге «Русская наука о литературе в конце XIX – начале XX века» представляют вариации основного эстетического положения философа о «чистой поэзии» как посреднике между миром вечных идей или первообразов и миром вещественных явлений. При этом поэзия своей прекрасной формой увеличивает «количество» красоты. Таким образом, мы можем выделить ключевое определение искусства для Вл. Соловьева: искусство есть воплощение в прекрасной форме, в образах всемирного смысла. И тем самым оно служит «пересозданию жизни» - соединению мира абсолютного и тварного мира, то есть является «теургией».

Поэтому следующая задача критики, названная Вл. Соловьевым «собственно–критической» (определенная в той же работе, что и главная задача философской критики), состоит в оценке данной поэтической деятельности по существу, то есть как прекрасного предмета, представляющего в тех или других конкретных формах правду жизни или смысл мира. Задачи, которые ставил перед критикой Вл. Соловьев, позволили исследователям утверждать, что Соловьев-критик ценил художественное произведение за идейный итог, за предмет его содержания, за близость поэта к своим собственным представлениям. При этом в методе критического анализа, декларированном им в статье о Я. Полонском, нет места ни индивидуальности художника, ни проблемам художественной формы [84, С.197].

Это, действительно, так. Но здесь проявилась абсолютная цельность мировосприятия Вл. Соловьева и его устремленность к новому искусству, в котором разрозненные стороны бытия (и человека в том числе, и человечества) сольются в едином процессе – теургическом – во имя «всеединства».

В «положительном всеединстве» реализуется гармония мира, именно поэтому оно объявляется Соловьевым «общей жизненной целью человечества». И искусство должно служить ему своими средствами, продолжая дело, начатое природой по воплощению красоты.

Этим пониманием сущности искусства обусловлена неизбежность появления философской критики на рубеже XIX-XX веков, которая, как это видно на примере ее родоначальника и ярчайшего представителя Вл. Соловьева, стремилась к объясне-

нию произведения с точки зрения религиозно-философской, то есть она вводила произведение и его автора в контекст «коренных вопросов бытия», являющихся наиболее актуальными в изучаемый период.

Хотя Е.Н. Трубецкой в свое время отметил отсутствие у соловьевской эстетики формы законченной системы [89], тем не менее философия искусства и литературной критики у Соловьева выглядит достаточно целостной и органичной. Настолько, что в ней трудно, на наш взгляд, проследить эволюцию тех или иных понятий или положений, если понимать под эволюцией изменение в процессе развития. Все основные направления эстетической мысли Вл. Соловьева сформулированы уже в «Трех речах памяти Ф. Достоевского» (1881 – 1883): о религиозном содержании искусства, о роли искусства в улучшении и пересоздании «злой жизни», об единстве истины, красоты и добра, о нравственном потенциале и нравственной цели искусства, о художнике как пророке, о главной задаче всех видов мыслительной и художественной деятельности – понять сущность чужого духа во имя «всечеловеческого единения».

Затем каждая из этих тем получала более глубокое объяснение. В статьях 1889 – 1890 годов («Красота в природе», «Общий смысл искусства», «О лирической поэзии») рассматриваются наиболее общие вопросы эстетики: понятие красоты, общий смысл искусства, раскрывается идея единства цели искусства и религии в «теургии» - построении нового бытия, мира, преображенного красотой, воссоединении Абсолюта и твари с превращением их в «положительное всеединство».

С 1894 года («Первый шаг к положительной эстетике») подробно Вл. Соловьев останавливается на вопросе о пользе искусства и его отношениях с действительностью, развивает мысль о большей полезности «чистой поэзии», уводящей человека на «олимпийские высоты», чтобы затем возвратиться к земле с любовью и состраданием, по сравнению с простым воспроизведением жизни.

В ряде статей 1895 – 1896 годов о поэтах (Ф. Тютчеве, А. Толстом, Я. Полонском) Вл. Соловьевым раскрывается мысль об истинном источнике поэзии и поэте как «звене между миром вечных идей и миром вещественных явлений».

В статьях 1897 – 1899 годов о А.С. Пушкине, Я. Полонском, Мицкевиче, Лермонтове в понятии «красота» усиливается нравственное начало. Называя важнейшей целью искусства нравственное возрождение « не одинокого лица, а целого общества и народа», от поэта, дающего веру в значение красоты в мире, он требует нравственной оценки.

Поэтому периодизация критической деятельности Вл. Соловьева, предложенная К. Мочульским, представляется нам несколько неполной и основанной на некоторых внешних признаках. Так он выделяет два периода: 1894 – 1896 годы – критик эстетического направления; 1897 – 1899 – «теоретик судьбы поэта». В этой классификации никак не учтены общеэстетические работы 1889 – 1890 годов и то, что «судьба художника» - постоянный мотив размышлений философа и в статьях о Достоевском (1881) и Тютчеве (1895) и других. Основанием для периодизации в данном случае может служить характер наиболее значимых в определенный период работ.

1. 1889 – 1894 – формулирование Вл. Соловьевым наиболее общих эстетических положений и понятий: красота, смысл искусства и так далее;

2. 1895 – 1899 – реализация общих эстетических установок и углубление их в критических работах, посвященных творчеству поэтов XIX века.

Основные положения эстетической теории Вл. Соловьева, их философские первоосновы, а также намеченные им тенденции в подходах к творчеству отдельных авторов были унаследованы и развиты другими философами – критиками, в частности, Н. Бердяевым, С. Булгаковым, П. Флоренским, С. Франком.

## Развитие основных положений эстетической теории Вл. Соловьева его последователями

Ключевым понятием, с помощью которого последователями Вл. Соловьева определялась сущность искусства, является понятие «теургии». Исследованию «теургической идеи» в русской мысли рубежа веков посвящена работа Р.А. Гальцевой, которая возводит ее истоки к неоплатоникам, «которые стали находить в

слове философа присутствие божественной воли, а потому и жизнетворческие потенции» [43, С.10]. Однако Вл. Соловьев, по мнению исследовательницы, задает теургии христианские задачи, опираясь уже на средства искусства Нового времени, и заставляет работать в этом направлении как теоретическую мысль, так и художественное воображение целого поколения «Серебряного века», основавшего русский вариант теургической. Символистской эстетики» [43, С.11]. Следует отметить, что последующие интерпретации «теургии» не абсолютно повторяют соловьевское понимание этого термина и отношения ее с искусством. Наиболее близко к Вл. Соловьеву понимал теургию Н. Бердяев. Сам вопрос о религиозном смысле творчества он считает «вопросом нашей эпохи». Бердяев предчувствует наступление творческой религиозной эпохи, когда будет созидаться новое бытие, а не ценности культуры, творческий акт будет продолжать дело творения. Причем, творчество, по его мнению, не допускается и не оправдывается религией, «творчество само религия», - утверждает Н. Бердяев в статье «Смысл творчества» (1914) [3, С.339]. Литература перестает быть уже только литературой, она хочет стать новым бытием. Искусство переливается в теургию. «Теургию» Н. Бердяев определяет не просто как продолжение творчества Бога, но как совместное с ним действие – богодействие. Он считает проблему теургии не связанной с христианским творчеством и христианской культурой, которых по существу никогда и не было. Культура только «творилась в послушании последствиям греха», и человек «в культуре своей, начиная с техники и хозяйства и кончая науками и искусствами, как бы искупал свой грех, и творчество его не было теургично» [3, С.354]. Вся история человечества, по мнению Н. Бердяева, была проникнута сознанием греха и его искуплением. В настоящее же время наступает ее конец, человеку нужны новая земля и новое небо, нужен «переход творческого акта к иному бытию». Это и есть задание творчества – «прорыв от хаотически тяжелого и уродливого мира к свободному и прекрасному космосу». Теургия творит новое бытие, «красоту как сущее», и поэтому начало теургии Н. Бердяев признает концом литературы и всякого дифференцированного искусства.

Мостом к искусству теургическому он также считает символическое искусство. Как и Вл. Соловьев, Н. Бердяев утверждает,

что творение мира не закончено в семь дней, но христианскому сознанию «еще не ведомо было творческое откровение о том, что задача человека и мира - создать небывалое, дополнить и обогатить Божье творение». И весь мировой процесс – это восьмой день творения. Процесс творения и призыв к нему человека стал возможен благодаря явлению Христа: Бог перестает быть хозяином и господином, и начинается внутренняя, совместная, интимная жизнь человека с Богом, сознательная причастность человека к Божественной природе. Управление миром, по мнению философа, становится богочеловеческим, что приводит его к отрицанию исторического христианства.

Практически в то же время, что и Н. Бердяев, много размышляет на тему «теургии» С. Булгаков. Он использует соловьевскую терминологию, разделяя бытие на «Абсолют», или «Божественное Ничто», и мир. С. Булгаков видел мир пронизанным «божественными энергиями», и в развитии этой концепции он, как и Соловьев, исходит из того утверждения, что Абсолют должен быть всеединством. Нисхождение Божества в мир, приближение его к человеку, то есть откровение, он считал основой подлинной религии. Но соловьевское понимание искусства как теургии С. Булгаков находил ошибочным. Он утверждал, что искусство жизни – это сочетание теургии и софиургии, то есть совместных усилий бога, нисходящего в мир, и человека, восходящего к богу. Под Софией он понимал мировую душу и прототип всех творений. По его мнению, Бог извлек мир из себя, а не творил его из какого-то внешнего материала. И человек также не создает какого-либо положительного нового содержания, а лишь повторяет в форме времени вечное содержание божественной природы. Перед миром стоит задача – актуализировать свой софийный характер, как писал С. Булгаков в «Свете Невечернем» (1917). Софиургия, то есть преображение мира, как подлинная красота, возможна, как он считал, в недрах Церкви, что отличало его, например, от Н. Бердяева, пришедшего к отрицанию исторического христианства и исторической церкви.

Итак, говоря о теургии, и Н. Бердяев, и С. Булгаков вносят некоторые изменения в соловьевское понимание этого термина. Н. Бердяев, признавая теургию «сотворением нового прекрасного бытия», дополнением божьего творения, утверждает совмест-

ное участие в этом процессе человека и бога, в то время как Соловьев эту роль приписывал исключительно художнику – человеку. При этом Бердяев имел в виду не только творчество как акт искусства, но и творчество как акт жизни, всего мирового процесса. С. Булгаков исходит из иного философского положения при определении теургии, чем Вл. Соловьев. Мир у него не сотворен, а извлечен Богом из себя самого, поэтому говорить о теургии в связи с творчеством человека нельзя, можно говорить только о софиургии – актуализации софийного характера мира в соответствии с его божественным прототипом.

Значительный вклад в развитие соловьевской идеи о всеединстве внес С. Франк. Место и значение его творчества в русской философии точно и лаконично определил В. Зеньковский в своей «Истории русской философии»: «По силе философского зрения Франка без колебаний можно назвать самым выдающимся русским философом вообще, - и не только среди близких ему по идеям. Я без колебаний должен сказать, что считаю систему Франка самым значительным и глубоким, что мы находим в развитии русской философии» [49, С.151]. (Эти слова писались еще при жизни философа: второй том книги Зеньковского появился в 1950 году – в год смерти Франка). Поэтому, говоря об общих философских основаниях критики изучаемого нами направления, закономерно обращение к работе С. Франка «чисто» философского характера «Предмет знания Душа человека», возникшей в 1915 – 1916 годах, то есть практически в то же время, что и «Смысл искусства» Н. Бердяева. Она, с одной стороны, отражала суть религиозно-философских исканий того времени, а с другой – вносила нечто новое и свое в решение «коренных вопросов бытия». Еще более решительно, чем Вл. Соловьев, Франк пытался обосновать единство рационального и иррационального в мире, человеке, Абсолюте. Для Франка каждый элемент бытия – это распахнутое «окно», через которое мы видим свет, идущий от Абсолюта. Каждый элемент бытия – источник света, Абсолют – сам свет, истекающий из этих частных и ограниченных источников и связующий их. Основу «трактовки сознания» у Франка составляет понимание «абсолютного бытия как всеединства». Являясь абсолютно конкретным единством всех возможных качеств



и состояний, бытие как бы пронизано бесконечно богатой системой отношений, связывающей всех со всеми.

Сознание человека признается им некоей частной системой отношений внутри абсолютного бытия, в частной ограниченной форме выражающей всю полноту всеединства. «В этом смысле душа, как конкретное единство субъективно формирующейся деятельности, материала душевной жизни и как бы извне вовлекаемых предметных содержаний есть не замкнутая в себе, отрешенная от всего иного субстанция, а как бы субъективное зеркало вселенной, или, говоря точнее, субъективное единство пропитанной стихией душевной жизни и своеобразно преломленного или сформированного объективного бытия» [18, С.87]. Таким образом, каждая душа является ограниченным «срезом» всеединства. Значимость человеческого тела оказывается связанной не с тем, что оно заключает в себе душу, а с тем, что является «точкой отсчета» для того «среза» Абсолютного бытия, который реализуется в «предметном мирке» человеческой жизни.

Особенность, отличающая понимание человека С. Франком от соловьевского (который вообще не считал отдельного человека реальностью, чем-то субстанциональным, признавая в качестве субстанции и субъекта исторического развития только человечество), заключается в том, что он ставит человеческое бытие в центр «структуры» всеединства, как его конкретную реализацию. О произведениях искусства Франк высказывается в первую очередь как об отражении человеческой жизни в ее душевном, психологическом смысле, называя «истинными учителями психологии в наше время» Достоевского и Толстого, Мопассана и Ибсена. Искусство признается им формой человеческого сознания, конкретным выражением собственно внутренней природы человека.

Очевидно, такая постановка вопроса о всеединстве, центром которого является душа человека, обусловила отсутствие интереса Франка к проблеме теургии и теургического искусства.

Поставив задачу пересоздания мира, осуществления всеединства, философская мысль неизбежно сталкивается с проблемой того, что «задание всякого творческого акта безмерно больше всякого его осуществления», как обозначил проблему в 1914 году в «Общем смысле искусства» Н. Бердяев. Поскольку задание -

теургическое, создание иного бытия, а осуществление – произведение дифференцированного искусства, культурные этические ценности, исход творчества не в мир иной, а в культуру мира этого. В связи с этим особенно острым становится вопрос об отношениях искусства и символа. Сама культура признается символической, «поскольку она полна знаками иного, потустороннего», – как утверждал Н. Бердяев еще раньше (статья «Философия свободы», 1911). Поэтому один из ключевых вопросов эстетики – отношения искусства с действительностью – решается представителями философской критики через понятие символа.

П. Флоренский дает такое определение символу: «Бытие, которое больше самого себя. Символ – это нечто являющее собой то, что не есть он сам, больше него и однако существенно через него объявляющееся. Символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, сорастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю» [17, С.287]. Понятие символа он вписывает в православное мировоззрение и называет «узлом по вопросу об Имени Божьем».

В христианском сознании коренится понятие символа и для Н. Бердяева. По его мнению, божество выходит за пределы естественного мира и может раскрыть себя только символически. Как отметил Н. Лосский, «с точки зрения Бердяева, символы суть действительная реальность, понятая в связи с ее сверхъестественным значением» [110, С.300]. Лосский рассматривает символизм Бердяева как «реальный символизм», который не ведет к подрыву христианства или иконоборству. Такие события, как рождение богочеловека от девы Марии и его смерть на кресте, Бердяев называет «символами», потому что они являются выражением существующих на земле реальных отношений между духом и «неспиритуалистическим принципом», который содержится в первичной форме в сфере самой божественной жизни.

Говоря о принципиальной, изначальной символичности искусства, Н. Бердяев в работе 1921 года «Миросозерцание Достоевского» подчеркивал, что вообще великое и подлинное искусство не может быть реалистично, оно может быть только символично, потому что оно мост между двумя мирами, «оно ознаменовывает более глубокую действительность, которая есть под-

линая реальность» [4, С.18]. Эта реальность может быть выражена только в символах. И само искусство на самом деле никогда не отражает эмпирическую действительность, оно всегда проникает в иной мир, но этот иной мир доступен искусству лишь в символическом отображении.

При этом философы, к исследованию творчества которых мы обращаемся, специально оговаривают вопрос о символизме как литературном направлении, отношение к которому было не однозначным. Хотя Вл. Соловьевым была заложена традиция отрицательного отношения к символизму («Русские символисты», 1895) как искусству бессодержательному и неоригинальному (здесь следует заметить, что речь шла о раннем этапе символизма), Н. Бердяев увидел в символизме указание «на вечную трагедию человеческого творчества, на расстояние, отделяющее художественное творчество от последней реальности сущего. Символизм в искусстве на вершинах своих лишь обостряет трагедию творчества и перебрасывает мост к новому, небывшему творчеству бытия» [3, С.450]. Итак, вопрос о символе для философов-критиков – это вопрос о соединении двух бытий: тварного и абсолютного, об отражении последнего в первом, вся действительность признается ими (в частности Бердяевым и Флоренским) символом Абсолюта. Поэтому искусство оказывается, с одной стороны, всегда символическим, так как оно только знак иного бытия, а не само иное бытие; а с другой – средство раскрытия символической сущности мира.

В соответствии с таким пониманием искусства определяется у философов-критиков особая роль художника в процессе мировой жизни.

Продолжая мысль Вл. Соловьева о пророческой сущности художника, Н. Бердяев разделял в последнем две стороны – талант и гениальность. Если последняя – обращенность к иному миру, то талант от «мира сего», это есть дар воплощения в образах «провиденного» гением, он создает ценности культуры. Природу гениальности он характеризует как святость дерзновения, а не святость послушания, потому что путь гения требует не меньшей жертвы, чем путь святости: ему так же нужно отречься от «мира». Природа гениальности, по мнению Н. Бердяева, религиозна, поскольку «в ней есть противление целостного духа челове-

ка «миру сему», есть универсальное восприятие «мира иного» и универсальный порыв к миру иному» [3, С.393].

Именно отношение к художнику как «провидцу», как носителю откровения об ином мире, определило особенность подхода последователей Вл. Соловьева к производству искусства, в котором их интересовало не само произведение как таковое, а воплощение авторского духа.

И если сам Соловьев первой задачей философской критики ставил определение идеи, захватившей поэта, то Н. Бердяева, С. Булгакова, П. Флоренского, С. Франка интересует в первую очередь личность художника, но не в биографическом или психологическом смысле, а «дух» его. С. Булгаков, обращаясь к творчеству Ф.М. Достоевского («Венец терновый. Памяти Достоевского», 1906), ставит перед собой вопрос: «В чем же душа Достоевского, где проявляется ее подлинная первоизданная стихия, не то, что он сам думал и писал о себе, но чем он действительно был?» Он считал, что ответить на вопрос, в чем тайна личности, почему нам нужен и дорог Достоевский, значит духовно познать его. Причем речь может идти только о субъективном познании. Это будет рассказ «о том, что видит в нем наше собственное внутреннее око» [5, С.300]. Познание в этом случае представляет такой интимный внутренний акт, который основывается только на духовном слиянии, на «сокровенном касании душ», к которому «рефлексивная деятельность рассудка» имеет меньшее отношение, чем непосредственное восприятие. Отношение к Достоевскому «поверхностно-публицистическое», которое проявилось даже у пронизательного Н. Михайловского, увидевшего в нем только «жестокий талант», по мнению Булгакова, послужило тому, что критиками своего времени писатель был мало понят.

Стремление С. Булгакова увидеть в произведении автора нечто большее, чем «воспроизведение изменчивой оболочки жизни», обнаружилось еще раньше в работе о А. П. Чехове (1904), в котором он увидел не «бытовика», а писателя «наибольшего философского значения», наследника и соратника Толстого, Достоевского. Поскольку большинство вещей зрелого Чехова, по мнению Булгакова, «посвящено изображению духовного мира людей, охваченных поисками правды жизни, переживающих муки этого искания».

О неизбежной и необходимой субъективности при анализе художественного творчества писал в 1921 году Н. Бердяев, обосновывая свой, уже по сути давно сложившийся, подход к производству литературы в связи с книгой о Ф.М. Достоевском. Понимая всякого великого писателя как «великое явление духа», он считает необходимым принимать его как целостное явление духа. В «целостное же явление духа» надо «интуитивно проникать, созерцать его как живой организм, вживаться в него» [4, С.11]. Нельзя, по его мнению, великое органичное явление духа «подвергать вивисекции», иначе оно умрет, и созерцать его целостность уже будет больше невозможно. Подходить же к «великому явлению духа» нужно с верующей душой, «не разлагая его подозрительностью и скепсисом». Поэтому для понимания писателя (и в частности Достоевского) необходим особый склад души, «что-то от его духа».

Во всех подходах, намеченных ко времени написания Бердяевым этой работы («предстатель за униженных и оскорбленных», «жестокий талант», «пророк нового христианства», «открыватель подпольного человека», «истинный православный и глашатай русской мессианской идеи»), что-то приоткрывалось в Достоевском, но не было «конгениальности его целостному духу». Поэтому, определяя свою задачу, Н. Бердяев писал: «Я не собираюсь писать историко-литературное исследование о Достоевском, не предполагаю дать его биографию и характеристику его личности. Менее всего моя книга является этюдом в области литературной критики – род творчества не очень мною ценимый. Я хотел бы раскрыть дух Достоевского, выявить его глубочайшее мироощущение и интуитивно воссоздать его мирозерцание» [4, С.9]. Бердяев определяет «мирозерцание писателя» как его созерцание мира, его интуитивное проникновение во внутреннее существо мира, то, что открывается творцу о мире, о жизни (то есть данное ему одному откровение). И его работа, как он уточняет, должна быть отнесена не к области психологии, а скорее к области «пневматологии».

Очень значимо замечание, сделанное Н. Бердяевым в предисловии к книге о Достоевском: «...и я написал книгу, в которой не только пытался раскрыть мирозерцание Достоевского, но и вложил очень многое от моего собственного мирозерцания» [4,

С.8]. Говоря о писателях и художественных произведениях, философы-критики в значительной степени выражают себя, свое мирозерцание, поэтому на страницах их работ рядом с оценками, данными исследуемому автору, мы найдем часто прямые высказывания, характеризующие их эстетические взгляды, и обоснование собственного критического метода. Поэтому, чтобы составить представление о сущности философского подхода к тексту, его теоретической базе, необходимо обращение к работам философов-критиков как общефилософского, общеэстетического характера, так и статьям о конкретных авторах и конкретных произведениях.

И хотя завершение периода развития философской критики рубежа XIX-XX веков мы обозначили именно названной выше работой Н. Бердяева, образцы ее мы обнаружим в 30 – 40-е годы XX века, и представлены они в ряде статей С. Франка о А.С. Пушкине. Главную задачу познания Пушкина он сформулировал совершенно в логике философской критики – познание духовного мира Пушкина. Под этим он понимал адекватное и беспристрастное «обрисование» того, что можно назвать жизненной мудростью и непониманием Пушкина на основании «ума холодных наблюдений» с безмерным богатством, рассеянным в его прозаических произведениях (письмах, дневниках, заметках и устных высказываниях), так и в поэзии [19, С.58]. Как и Вл. Соловьев, Франк считает, что мысли, выраженные в поэтическом творчестве, составляют «весьма существенное содержание этого творчества». При этом что эмпирическая жизнь поэта и его поэтическое творчество различаются, духовная личность его остается единой, и его творения так же рождаются из глубины этой личности. В основе художественного творчества лежит всегда его духовный опыт.

С. Франк продолжает и соловьевское утверждение о единстве формы и содержания. Он считает истинным предметом литературной критики не отвлеченное «содержание», тему и мысль его, но и не «чистую» внешнюю его форму, а то, что можно было бы назвать «формосодержанием», то есть целостное выражение духовного мира. Своеобразие и прелесть поэтического языка есть своеобразие и прелесть его духовного мира. Но, однако, при утверждении Франком, вслед за Вл. Соловьевым, неразрывности

формы и содержания, по-настоящему эстетическая сторона произведения ни его, ни самого Соловьева, ни других философов-критиков (Бердяева, Булгакова) не интересовала, поэтому мы не найдем у них работ, дающих глубокий анализ языка художественных произведений.

Действительно много о языке из всех них говорил только П. Флоренский, ожидавший нового языка, способного передать звуки Природы, «пифагорейскую музыку сфер». «Тогда будет «заумный вселенский язык», от сердца к сердцу речь-пение, «заумная звукоречь», без условий и договоров, льющаяся из отверстой души и прямо во встречно отверстую душу» [17, С.166]. Это должен быть не сочиненный язык, а «творимый всякий раз «переполненной грудью». Исторический язык для передачи души, ее малейшего движения, для передачи жизни мира, по его мнению, не годится, поскольку он «слишком искусственен, слишком условен». Говорить означает не повторять заученные слова и обороты, а петь – «и не что-либо определенное, но что поется, что рвется из переполненной груди всякий раз по-новому или, во всяком случае, заново открываемыми звуками, всякий раз творя все новое». Странные звуки и «глаголы» называют имена вещей более истинные, чем их повседневные имена. Каждый звук Природы – голос стихий. Но не всякий человек их слышит. «Слышащими» называет Флоренский Тютчева и особенно Фета. «Поэзия Фета, запинаясь, с неправильным синтаксисом, и порою непрозрачная в своем словесном одеянии, давно уже признана как род «за-умного языка», как воплощение за-словесной силы звука, наскоро и лишь приблизительно прикрытого словом» [17, С.168]. Поэт близок музыканту. Но он ищет слово, и его музыкальность есть музыкальность членораздельного слова, а не вообще звука. Всю трудность выражения «темного первоощущения мира» Флоренский видел именно в том, что хочется не «воспеть, а высказать несказанное». Он отмечает «невоплощаемость в слове» переживаний, мыслей и чувств как преодолимую, хотя и мучительную для художников. И доказательством этому служит Фет, которому удавалось воплощать неуловимые волнения именно в слове, что является первым образцом иного языка, иного стиха. По сути в основе нет ничего языком не сказуемого. Хотя сейчас нечто не сказуемо, но оно когда-нибудь скажется. Это произой-

дет, когда язык делается более гибким, когда с него будет содрана «застывшая кора» и обнажится «его огненная, вихревая, присно-кипящая струя».

Чтобы освободить язык, чтобы он начал жить полной жизнью, необходимо, по мнению философа, освободить индивидуальную языковую энергию. И тогда среди многого неудачного, возникнет «то», отсутствием чего болеет сегодня впечатлительная душа». Несмотря на «ущербность» современного слова, именно словом «преобразуется жизнь, и словом же жизнь усвоется духу» [17, С.252].

Это происходит и благодаря строению самого слова. Говоря о нем, Флоренский называет три соотнесенных между собой слоя: звук, понятие, идея, «внимательное пользование которыми является условием поэзии как символической». Фонема слова, на рассмотрении которой он останавливается подробно в первую очередь, независимо от смысла «настраивает известным образом душу». Вместе с морфемой она образует замкнутую устойчивую внешнюю форму, и по своей сути каждое слово уже в его сочетании «фонема плюс морфема» есть миф, «зерно мифотворчества, развертывающееся во взрослый мифический организм по мере взглядывания в это зерно» [17, С.247]. Внешняя форма развертывается в неустойчивую и незамкнутую систему, которая и есть сама жизнь слова. Семема способна беспредельно расширяться, вбирать в себя новое содержание, она живет «как и всякая душа, и жизнь ее в непрестанном становлении». На семеме строится индивидуальность речи, подчиняющейся тонкостям мысли говорящего, личности его, его способа пользования речью, его духовной потребности.

Итак, за словом П. Флоренский признает функцию построения нового бытия, так как мир, окружающий человека, мир в первую очередь вербальный, названный словом, и поэтому новые словесные образы – это новый мир, хотя в настоящее время слово еще пока не в состоянии передать полноту души художника и полноту мира. Новый язык может появиться только вместе с новым, «теургическим», искусством.

Обобщая сказанное о развитии идей Вл. Соловьева в эстетико-философских системах его последователей - Н. Бердяева, С. Булгакова, П. Флоренского, С. Франка, мы можем утверждать,



что, с одной стороны, многие понятия и положения эстетики и литературной критики были «заимствованы» ими у Вл. Соловьева, а с другой, - что это заимствование было творческим, в результате его появились новые интерпретации таких понятий, как «теургия» и «всеединство». В отличие от Вл. Соловьева, Н. Бердяев, С. Булгаков, П. Флоренский не считали искусство «теургией», то есть построением нового бытия, хотя и ожидали явления такого искусства в будущем. Булгаков вообще считал возможным говорить только о «софиургии», то есть актуализации софийного – прообразовательного – образа мира. Но как и Соловьев, названные философы-критики осознавали религиозную сущность искусства и ставили перед ним в качестве последней цели – цель «пересоздания жизни», заключающуюся в достижении гармонии между Абсолютом и тварным бытием, их окончательном соединении. У С. Франка центром всеединства становится человек – и это положение отличает его философию не только от соловьевской, но и от ближайших к нему философских систем (о которых идет речь в рамках данного исследования).

Более значительное отличие изучаемых нами философов – критиков от Вл. Соловьева обнаруживается в вопросе о главной задаче философской критики.

Хотя понимание художника как пророка было заложено в русской философской критике рубежа XIX-XX веков Вл. Соловьевым, самого его интересовал в большей степени не художник, а идея, «часть всемирного смысла», отраженная в произведении. Однако его последователи (Н. Бердяев, С. Булгаков, П. Флоренский, С. Франк), приняв мысль о пророческой природе художественного дара, обратились к духу писателя, его мирозерцанию, определенному, например, Н. Бердяевым как «его откровение о мире», то есть к вопросу: в чем особенность видения сущности мира этим автором. Так же, как их учитель, философы-критики писали не объективный портрет того или иного художника, но субъективное видение его внутреннего мира, «интуитивно воссоздаваемый» свой собственный образ его души.

Подходя по сути к автору с меркой его философской значимости, с оценкой его как «духовидца», пророка, они искали и находили в нем мысли и чувства, созвучные собственным. Неслучайно поэтому выдвинутое Н. Бердяевым условие для понимания

художника критиком – конгениальность, «что-то от его духа». Особенностью критических работ философов-критиков является постоянное присутствие автора – критика в них, которое проявляется в выражении его собственных положений общетеоретического, общефилософского характера, в обосновании метода, который он использует при анализе личности художника, поэтому работы эти служат более к раскрытию собственного «миросозерцания» критика, чем личности изучаемого им автора. Субъективность в анализе, поиск ответов на философские вопросы, стремление к самовыражению – вот черты, которые были не только характерны для критической деятельности философов-критиков, но открыто ими декларировались.

## «Humanitet» как ключевое понятие системы взглядов

### В.В. Розанова на литературу и литературную критику

Другую линию в философской критике начинает и представляет В.В. Розанов, исходящий в определении сущности искусства и задач литературной критики из принципиально иных философских установок. Более близким Вл. Соловьеву по духу, по общей религиозно-философской направленности может рассматриваться его раннее творчество, в частности «Легенда о Великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария». Но и в то время центральным понятием, на котором строится миропонимание этого философа, является «человечность». Для Розанова «я», индивидуальное «лицо», с его индивидуальными запросами, родственными отношениями в мире – «столп мира». Поэтому несколько странным выглядит утверждение А. Латыниной, что «неповторимость, индивидуальность человеческой личности (Розанов) не принимает во внимание. Человек ценен как представитель рода, звено в нескончаемой цепи организмов» [62, С.180].

На самом деле для Розанова суть «я» и заключается в том, чтобы «вечно утверждать о себе: «не вы», «не они». Суть «я»

именно в «я» [11, С.30]. Добро заключается в обособлении, «несливании» «я» с другими, Зло – в слабости и уступчивости, в том, что оно хотя бы ради гармонии мирится с другим, сливается с ним. «Тогда есть мораль, но нет лица». Исходя из этих утверждений, речи о человечестве как реальности и человеке как абстракции или превосходстве рода над частным человеком быть не может. Дорого именно индивидуальное, земное, маленькое. «Теплота мира и содержится в этих грубых: «моя зелененькая лошадь!» «мои черноглазенькие дети!» - все это подлинно, индивидуально-конкретно: тут столп мира, «пуп земли», так же мало преходящий и «испепеливающийся», как и теоремы геометрии» [10, С.420].

Это утверждение приводит к тому, что В. Розанов, как отмечает исследователь В. Ерофеев, относится к «типу» в литературе как недостатку. Именно этим определяется его отношение к Гоголю, которого, как считает философ, вся русская литература второй половины XIX века не развивала, а отрицала. «Признак нормальности» отношения к человеку он находит в Пушкине и Толстом, поскольку их герои – индивидуальности, а не типы.

«Нет ничего поразительнее той перемены, которую испытываешь, переходя от Гоголя к какому-нибудь из новых писателей, как будто с кладбища мертвецовходишь в цветущий сад, где все полно звуков и красок, сияния солнца и жизни природы», - писал Розанов в «Легенде о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского». Он считает, что, всматриваясь в черты, живые и индивидуальные, разнообразные характеры, мы только и начинаем понимать понастоящему свою историю, самих себя, всю окружающую жизнь.

Главное для Розанова в Достоевском именно защита личности, «протест против низведения человека до средства в достижении любой посторонней его природе цели, особенно до средства утилитарного прогресса» [84, С.205]. Этим отличается взгляд Розанова на писателя от взгляда Вл. Соловьева, для которого, как замечено исследователями, Ф. М. Достоевский стал «верной опорой для проповеди всемирной теократии и вселенского торжества христианской любви».

Но индивидуальное, земное, по мнению Розанова, оказывается «вне орбиты христианства». В отрицании христианства он продолжает традицию К. Леонтьева, для которого Христос – провозвестник разрушения, а не гармонии этого мира. Это отличает

В.В. Розанова от Вл. Соловьева, увидевшего в исполнении православных народных заветов Христа «прорыв к мировой гармонии, в муках и болезнях нового рождения». Такое отрицание было принято современниками неоднозначно. П. Волжский назвал В.В. Розанова «антихристом» [37, С.455], П. Струве - «безнравственным писателем и безбожной натурой» [85, С.380], Д. Мережковский увидел розановское неверие «ни в душу, ни в воскресенье, ни в Него» [69, С. 410].

Более поздние оценки «антихристианства» В. В. Розанова следуют другой тенденции – пониманию его отречения от Христа как отречения от религии смерти. М. Тареев еще на рубеже XIX-XX веков увидел особую религиозность его в способности к светлому и радостному (языческому) восприятию мира [86, С.52-73]. Поэтому, по мнению современного исследователя А. Николюкина, «религия рождения и жизни В.В. Розанова объявила войну Иисусу сладчайшему, основателю религии смерти» [74, С.84]. И действительно, христианство ассоциируется у Розанова с Голгофой (в чем он близок Н. Бердяеву): «Вообще голгофа перенесена в самый Вифлеем и вытравила в нем все радости, все легкое, все обещающее и надеющееся» [10, С. 337]. Хотя можно обнаружить некоторое противоречие в отношении В. В. Розанова к религии Христа: несколько раньше, в «Эмбрионах», он утверждал, что «Христианство – пот, муки и радость рождающей матери, крик новорожденного младенца» [11, С.292]. Тем не менее, несмотря на утверждение о родстве жизни и Христа, более подробно им рассматривается связь христианства с печалью и слезами, чем с торжеством жизни. «Печать грусти, пепельной грусти очевидна в Евангелии» [11, С.561]. И «печаль» его, по мнению В. В. Розанова, оказывается выше радости: «Одна из великих загадок мира заключается в том, что страдание идеальнее, эстетичнее счастья, грустнее, величественнее» [11, С.570]. Но приемлемо ли «лицо бесконечной грусти и бесконечной красоты» для него самого? Ответ на этот вопрос мы найдем в потрясающих описаниях массовых самоубийств на религиозной почве [11, С.460 – 541] и в утверждении, что «древнее язычество – это и есть Humanitet, чистая и исключительная человечность» [11, С.392]. «Человечность» - понятие, которое становится мерой всего в мире В. В. Розанова.

Это не случайность и не исключительное своеобразие его. Какой бы вопрос ни решался на рубеже веков философией, центром соединения, средоточения всех интересов являлся человек.

Неверие в Христа как провозвестника воскресения приводят философа к трагическому ощущению конечности мира и человека. Поэтому, возможно, оказывается так страшна смерть, хотя в страхе смерти он не одинок. Вся эпоха рубежа веков пронизана ощущением смерти и страстным желанием ее преодоления. Н. Бердяев писал: «Каждое человеческое существо кончит смертью, и все человечество кончит смертью, и вся жизнь наша наполнена частичной смертью – вот этого ужаса окончательного небытия мы не можем, не хотим и не должны вынести» [2, С. 229].

Именно в этот период возникает учение Н. Федорова о «воскрешении предков», потрясающее своей жаждой «посюстороннего бытия». «Действительным антиподом смерти он считал жизневоссоздание, воскрешение умерших» [86, С.79]. Причем, воскрешение трактуется им как одно из основных условий гармонизации Вселенной. Победа человека над смертью делает его господином вселенной, превращает в Бога.

Но В. В. Розанов, как никто, ощущал конечность мира и человека, безнадежную конечность. Особенно трагично для него физическое умирание. «Тело не должно разлагаться. Сверху никакого потолка. Небо должно быть надо мною» [10, С.195]. Читатель не может не почувствовать панического страха перед небытием как перед замкнутым пространством – может ли в таком случае идти речь о вере в бессмертие души и воскресение? Все для Розанова, очевидно, начинается и заканчивается здесь – на земле – для простого человека. Такая привязанность к «этому» миру ставит его на особое место среди философов, называемых в пределах данного исследования.

Здесь, казалось бы, и речи быть не может о «теургии» и теургических задачах литературы.

Из отношения к человеку как «я», как «лицу», единственному и неповторимому, рождается понимание В. В. Розановым литературы, которую он предлагает рассматривать как ряд индивидуальных миров. Литература перестает быть в этом смысле явлением общественным и целиком перемещается во внутреннюю жизнь отдельного человека-писателя. Глубокая привязанность к

жизни и страх смерти определили и главную задачу литературы, первый долг писателя – «отражение и запечатление жизни». Очевидно, что творчество понимается им как способ воспроизвести себя в иной системе, более прочной, чем тело человека. Но тогда, даже без термина «теургия», искусство все же выполняет функцию построения нового мира, нового бытия, в котором человек не подвержен ни времени, ни пространству, а значит – вечен; мира, где преодолевается смерть.

И писатель для В.В. Розанова – «просто человек», «со своей скорбью и со всеми радостями, с особенными мыслями. Он вовсе не материал для теории, он живая личность и богоподобный человек» [10, С.190]. И этот человек предстает перед нами как нерасторжимое единство внешних обстоятельств и потока порождаемых ими мыслей и чувств. Творчество писателя складывается из множества «нитей», соединяющихся в некий «узел», «то, чем он жил, что принес с собой на землю, что мучительно и радостно тревожило его, потому что под созданиями поэтов всегда лежат жизненные впечатления, личные думы и иногда личная судьба их творцов» [9, С.60]. Отличие же писателя от обычного человека состоит в том, что вместимость и страстность его души больше, в его способности больше вникать в вещи и любить их, «видеть их враздробь и в обобщении, и в связи, и в панораме» [10, С.210]. И здесь, на наш взгляд, очевидна перекличка с другими философами-критиками, утверждавшими дар поэта проникать в сущность вещей. Главную силу таланта Л. Толстого Розанов находит «в даре пронизать душу, видеть в ней, читать в ней» [9, С.210], и сам Толстой «необыкновенно полон как человек». И это не может быть иначе: только полнота души может дать полноту творчества. Поскольку, как утверждает В. Розанов в «Опавших листьях», «твоя литература есть ты, весь ты, со своей душой, мятежной, страстной и усталой» [9, С.454]. Интересно рассматриваются Розановым в этой связи отношения формы и содержания. Он заявляет, что интерес к форме литературного произведения как искусственному построению, исчезает и нарастает интерес к его душе. Заметим, он говорит не к «содержанию», а к «душе», стало быть, речь идет не об идейной наполненности, а о том, что рождается внутри произведения, сохраняющего «живую душу писателя». Поэтому Розанов считает наиболее адекватной формой для

выражения «души писателя» - его письма, где душа предстает в чистом виде: «Сочинения автора – это то, чем он хотел казаться. Письма его – то, что он есть» [9, С.454]. Он пошел даже дальше, считая, что «все книги должны быть такие: «не причесываясь» и «не надевая кальсон» [10, С.367]. Настоящая книга, очевидно, книга, предельно обнажающая внутренний мир пишущего, объективной же действительности, вне субъекта восприятия, не существует. Такая позиция вполне соответствует розановскому стремлению «преодолеть литературу». Слово должно было стать не одеждой мысли, не знаком ее, а, по-видимому, сутью, самой мыслью, самим переживанием, рожденным в глубинах души писателя и выплеснувшимся в новое бытие.

Итак, признание литературы рядом индивидуальных миров, писателя – «просто человеком», а слова, формы – средством выражения души писателя, приводит к постановке особых задач литературной критики.

Критика, по мнению В.В. Розанова, должна обнаружить все нити, входящие в творчество писателя-человека, и по ним идти в дух писателя и вскрывать содержание этого духа. Как на всякую душу, правильно и на дух поэта смотреть как на нечто глубоко своеобразное, замкнутое в себе: «Из иных миров он приносит с собою в жизнь нечто особенное, исключительное, оно растет в нем и развивается, лишь питаясь, как материалом, всем предыдущим, и также питая последующее. Но за усвояемым и процессом усвоения скрывается усвояющее, оно-то и есть самое главное» [10, С.190], - так определял В. Розанов сущность своего взгляда на художника в одной из ранних статей «Три момента в развитии русской критики» (1892). Он не отрицает детерминированности автора внешними условиями жизни (они тоже должны стать предметом изучения), но не они в конечном итоге являются целью познания, а тот сплав, который образуют они друг с другом и с внутренним миром автора. Поэтому ничего общего с биографическим метод В.В. Розанова не имеет. Зато в определенном смысле продолжает мысли Вл. Соловьева. Особенно это отчетливо видно в подходе к творчеству и личности Ф. Достоевского. Если Вл. Соловьев ставил вопрос – какая идея вдохновляла писателя всю его жизнь, - то спустя немногим больше десяти лет, в 1894 году Розанов, также признавая Достоевского «художником-

провидцем», спрашивает: «Какая мудрость заключена в произведениях, лежащих теперь перед читателем? В чем духовный опыт творца их? На что главным образом устремлено его внимание?» Хотя одного писателя интересует как «средство воплощения всемирного смысла», а другого – индивидуальный живой человек, общность взглядов двух философов на художника состоит в том, что именно он, художник, является объектом их критического внимания. Его произведения имеют значение только как воплощение чего-то значимого в них (идеи, владеющей им, как у Соловьева, или духовного опыта, как у Розанова).

В современных исследованиях отмечается, что «секрет художества Достоевского остался (в частности у Розанова) незатронутым». Однако здесь же уточняется, что «собственно эстетический анализ не входил в задачи философской критики» [84, С. 205]. Действительно, притом, что В.В. Розанов говорит о необходимости изучения «стиля» у писателя, мы не можем признать это требованием изучения произведения с эстетической точки зрения. Поскольку и стиль понимается Розановым как выражение внутреннего мира автора. «Кроме стиля языка есть еще стиль души человеческой и, соответственно этому, стиль целостного творчества, исходившего из этой души» [10, С.274]. Стиль, по выражению философа, есть сам автор, потому что стиль есть «особая ковка языка или характер избираемых для воплощения сюжетов, способ обработки этих сюжетов связан с духом автора и выражает этот дух».

Стиль критических работ самого В.В. Розанова подтверждает это. Свои литературные жанры он считает полным отрицанием формы. И если работа «Легенда о Великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского» «написана еще в традиционной для русской критики XIX века манере – логического рассуждения общепhilosophского характера» [84, С.206], то уже в предисловии к ней много типичных черт для В.В. Розанова 1900-х годов. Времени, когда «все его книги были отмечены импрессионизмом мысли, парадоксальностью и афористичностью выражения в конкретно-чувственном и неожиданном образе, разговорными интонациями, введением инородного материала – документа и его имитации, домашней фотографии без подписи, собственного рисунка и т. д.» [84, С. 206]. На этом основании современники В.В. Розанова



находили в его творчестве черты символизма, как, например, С. Трубецкой, считавший, что именно Розанов ввел «символизм в публицистику, заменяя мысль и рассуждения гаммами чувств, которые выражаются в странных, новоизобретенных звуках» [88, С.293].

Для того чтобы задачи, поставленные В.В. Розановым перед критикой, были решены, особенными качествами должен обладать критик. С одной стороны, он должен быть «конгениален» автору, а с другой – «любить чужой ум больше своего», он должен уметь отречься от себя и своего в литературе, поэтому талант писателя и талант критика, по мнению Розанова, несовместимы.

Сосредоточенность Розанова на «индивидуальных мирах» привела его к отрицанию возможности истории и теории литературы.

Вместе с тем он предлагает свой вариант периодизации предыдущего опыта русской литературной критики. Хотя он заявляет, что от 50-х до 90-х XIX века и современности «мы имеем мираж критики, а самой критики, ни хорошей, ни плохой вовсе не было» [10, С.184]. В. Розанов отмечает, что под критикой в России разумелось всегда «черт знает что»: так русская критика есть в то же время и русская философия, и политика, и социология. При ближайшем рассмотрении оказывается, что черты, характерные для периодов развития русской литературной критики, которые определил Розанов, не вписываются в его собственные представления о том, чем она должна заниматься.

Итак, первый период, эстетический, он связывает с именем В. Г. Белинского, который, по его мнению, гениально выполнил задачу критики на том этапе – отделить прекрасное от посредственности, но Белинский не предложил «универсальной меры прекрасного». Главный же недостаток критики первого периода Розанов видит в схематичности и отсутствии личного впечатления, поэтому Белинского нужно пережить и «долго оставаться на нем вредно», ведь «с ним мы потеряли суть реальных вещей, осязание, обаяние» [10, С.503].

Второй период, этический, Розанов связал с именем Н. Добролюбова, в котором критика соединила литературу с жизнью, заставила служить первую последней, когда изучать литературу стало означать изучать жизнь. Это положение противоречит ро-

зановскому мировосприятию, в котором общественной жизни практически нет места, поскольку настоящая жизнь – только внутри индивидуального человека.

Третий период, научный, - период Н. Страхова и Ап. Григорьева. Задачу критики этого периода Розанов увидел в том, чтобы определить историческую связь с предыдущим и отношение к последующему.

Современный этап в русской литературной критике он оценил как ее отсутствие. «Критика наша толчется на пустом месте, выясняя красоты и без того красивого или отмечает преемственную связь между вчера и сегодня, что довольно понятно и без критики» [10, С.184].

Отсутствие внимания критики к «индивидуальному миру писателя», к «его духу» и к произведению как воплощению этого «духа», его «увекочению», то есть той критики, которая бы соответствовала мировосприятию самого Розанова, и привело его к утверждению, что критики не было и пока еще нет. Таким образом, у В.В. Розанова мы можем отметить стремление подтвердить свои эстетические и философские идеи, используя не только художественные произведения, но и предыдущий опыт развития русской литературной критики.

## Особенности содержания критического суждения у философов-критиков (из опыта практической реализации основных теоретических положений)

Критическая деятельность каждого из исследуемых в данной работе философов-критиков представляет собой целостную систему, выстраивающуюся и развивающуюся в логике мирозерцания автора, а также в связи с определенными традициями и состоянием современной эстетической и литературоведческой наук, поэтому она может и должна стать предметом отдельного исследования.

В 1990-е годы в отечественной науке появился целый ряд исследований (В.А. Келдыша, Ф. Тарасова, А. Д. Терлецкого, Н.Ф. Будановой и др.), посвященных критическим работам филосо-

фов-критиков. Их особенностью является исключительное внимание к оценкам и интерпретациям философской критикой творчества Ф.М. Достоевского. Это связано, очевидно, с той особой значимостью писателя для философов-критиков, которую они не раз подчеркивали и о которой подробнее будет сказано ниже. Авторами современных исследований сделаны ценные выводы об особенностях философско-критических оценок отдельных произведений и героев Достоевского, о зависимости интерпретаций образов от той или иной философской идеи автора-критика. Анализ восприятия творчества Достоевского русскими религиозными мыслителями (Вл. Соловьевым, В.В. Розановым, Н. А. Бердяевым и др.) позволил В.А. Келдышу сделать вывод о значительности роли философов-критиков в «укрупнении масштабов постижения» [55, С.101] творчества писателя. Однако ограниченность предмета исследований, несмотря на все попытки выхода к эстетике и философии авторов-критиков, все же не позволяет говорить о специфике метода философской критики в целом, тем более что такой задачи названные исследователи и не ставили.

В рамках настоящего исследования, направленного на изучение мировоззренческого и теоретического аспектов религиозно-философской критики, впервые выявляются особенности содержания критических суждений авторов этого направления в соотношении с выдвигаемыми ими теоретическими принципами. В данной работе большое внимание уделяется критическим оценкам личности и творчества Ф.М. Достоевского с целью увидеть общее для всех философов-критиков в воплощении ряда основополагающих теоретических положений, не углубляясь в личностные отношения того или иного критика к писателю. При этом работа не претендует на полноту выявления всех особенностей творческой индивидуальности того или иного философа-критика, поэтому здесь оказываются вне поля зрения и творческая манера критиков, и форма литературно-критических статей.

Одну из главных особенностей критического суждения у критиков философского направления составляет объект исследования. В качестве такового у них выступает, о чем было сказано уже в предыдущих разделах, «идея». Под идеей понимается идея философская, которая рассматривается как ведущая не только в пределах одного произведения, но и во всем творчестве худож-

ника в целом, как его особый взгляд на мир. Выявление этой «единой» идеи зависит от всего строя мысли, мирозерцания автора-критика. На практике это приводит к тому, что каждый критик определяет собственную «ведущую» идею у писателя. Особенно ярко это позволяют увидеть критические работы о Ф.М. Достоевском. О нем писали все философы-критики, и все подходили к нему со своей «меркой».

Так Вл. Соловьев в качестве центральной выдвигает для Достоевского «христианскую идею свободного всечеловеческого единения, всемирного братства во имя Христова», идею вселенского христианства. И в свете своей теории «единства Добра, Красоты и Истины» - трех «неразлучных видов безусловной идеи», полное воплощение которой «уже есть во всем конец и цель и совершенство» [8, С.44], рассматривал тезис Достоевского «красота спасет мир». Категория «всеединства» предопределила постоянное присутствие в статьях Соловьева таких словообразований, как «всечеловечество», «всечеловеческий».

Для персоналиста Н. Бердяева в качестве основной идеи творчества Достоевского выступает идея о человеке и границах личности: «У Достоевского ничего и нет кроме человека, все раскрывается лишь в нем, все подчинено лишь ему» [2, С.55]. Темой о человеке и его судьбе, по мнению Бердяева, объясняется весь Достоевский. В соответствии с «двуплановостью» сознания самого критика рассматривается и сущность подхода писателя к человеку, при котором последний берется не в плоскостном измерении гуманизма, а в «измерении глубины», «во вновь раскрывающемся духовном мире». Эта черта сознания Бердяева проявляется и в отношении к другим писателям. Она позволяет ему рассматривать, например, А. Белого как художника «астрального плана», а Толстого, по принципу «не-принадлежности» к художникам такого типа назвать погруженным в жизнь телесно-душевную, животную, обвинить его морализм в демоничности, а самого Толстого во враждебности личности, лицу человеческому. Говоря о Вяч. Иванове, Бердяев так же подчеркивает отношение поэта к проблеме человека, отмечая, что ему она «органически чужда». Таким образом, меркой, с которой подходит к характеристике творчества писателя Н. Бердяев, является проблема человека – центральная для его собственного мирозерцания. Эта проблема

выступает у философа в двух аспектах: границы и свободы личности. С этих позиций он рассматривает в частности героев «Бесов» Достоевского, определяя трагедию Ставрогина как трагедию потери границ, перехода свободы, данной человеку как необходимое условие его богоподобности, в своеволие. Понятие о свободе Бердяев ставит в центр мирозерцания Достоевского, сокровенный пафос которого, по мнению критика, есть пафос свободы: «Свобода для него есть и антроподицея и теодицея, в ней нужно искать и оправдание человека и оправдание Бога» [2, С.136 – 137].

Несколько раньше Бердяева о свободе и ее карикатуре – своеволии в творчестве Достоевского писал С. Булгаков, рассматривая и то и другое в отношении к таким религиозным понятиям, как Бог и Сатана, как соответствующее выражение каждого из них. Второй, символический план «Бесов», по его мнению, отражает борьбу Бога с Дьяволом, «а поле битвы – сердца людей» [8, С.194]. Для православного сознания Булгакова (в его церковном варианте) главным вопросом, стоящим в «душе» Достоевского, представлялся вопрос «Христос или гадаринская бездна», выразивший трагическую борьбу совершенной веры с совершенным неверием. Подобная постановка центральной проблемы приводит критика к рассмотрению системы персонажей в таких категориях, как Добро и Зло, Бог и Сатана, Ад, Преисподня, появляются в характеристиках героев обороты и словосочетания типа «адское пламя», «адские испарения», «в нем живет легион», «отдушина из преисподней» и другие, присущие скорее церковной проповеди, чем критической статье. Это несколько обособляет критическое творчество С. Булгакова от других философов-критиков в стилистическом отношении.

В. Розанов в «Легенде о великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария» в качестве главного выдвигает вопрос о существовании Божьем, а саму «Легенду о великом инквизиторе» считает душой всего произведения «Братья Карамазовы», в которой «схоронена заветная мысль писателя, без которой не был бы написан не только этот роман, но и многие другие произведения его» [10, С.43]. Этот вопрос, очевидно, был существенным и для самого Розанова. В частности в связи с вопросом о бессмертии, жажду которого он называет самым удивитель-

тельным и несомненным чувством в человеке, и с возможностью воплощения собственного духа, индивидуальности, цельной личности в искусстве.

Волнения, страсти души, отражаемые автором в героях, – предмет исследования Розанова, отсутствие их у Гоголя было отмечено им как недостаток, как отражение «мертвенности» души самого писателя. Розанова привлекает и мир красоты Толстого, но еще больше – падение человеческой души, дисгармония жизни, выраженные Достоевским, потому что они «удовлетворяют глубочайшие потребности сердца» в страдании, которое глубже и сильнее позволяет ощутить жизнь. Важным для Розанова является и вопрос о цене человеческой жизни, частной и индивидуальной. Именно восприимчивость писателя к личному делает его родственником Розанову. «Главным и все обуславливающим» он называет у Достоевского «страдание и его связь с общим смыслом». Особенно много места философ уделяет вопросу о возможности счастья, купленного страданием «одного невинного существа» и в связи с этим о смысле истории. И сущность выступления Достоевского он видит в защите «не относительного, но абсолютного достоинства человеческой личности, – каждого данного индивидуума, который никогда и ни для чего не может быть средством» [10, С.70].

Таким образом, в процессе выявления философами-критиками главной идеи у писателя происходит наложение двух мирозерцаний: художника и критика, причем идея и основные категории, в которых она рассматривается, предопределены интересами и всем строем мыслей критика. При этом очевидным является намеренное самораскрытие критика через художника. Отсюда и общий для них всех прием – включение рассуждений общефилософского характера в структуру критической работы.

Избирая в качестве объекта исследования «идею», философы-критики прослеживают ее становление и развитие, ее реализацию в разных произведениях художника. При этом все творчество поэта или писателя берется как целое, органично связанное с биографией, и еще более с мирозерцанием. В качестве доказательств используются факты из жизни, письма, высказывания современников, самохарактеристики творца. Такой подход вполне

соответствует задаче постижения, не столько смысла конкретного произведения, сколько живого «духа» самого художника.

Идею своевольной свободы Н. Бердяев, например, прослеживает от «Записок из подполья» через все романы и как завершение – «Легенду о Великом Инквизиторе». «Открытия о человеке, сделанные Достоевским в «подполье», определяют судьбу Раскольникова, Ставрогина, Ивана Карамазова» [2, С.128]. Это связано с тем, что всех героев романов Ф. Достоевского критик считает эманациями духа писателя. «Особенность его гения была такова, что ему удалось до глубины поведать в своем творчестве о собственной судьбе, которая есть вместе с тем мировая судьба человека» [2, С. 118]. Все герои Достоевского – «он сам, его собственный путь, различные стороны его существа, его муки, его вопрошания, его страдальческий опыт» [2, С.112].

Как «предуготовительные» рассматривает В. Розанов характеры предыдущих романов по отношению к характерам, которые выведены в «Братьях Карамазовых». Он называет Ивана Карамазова только последним и самым полным выразителем того типа, который, «колеблясь то в одну, то в другую сторону, уже и ранее рисовался перед нами то как Раскольников и Свидригайлов («Преступл . и наказ.»), то как Николай Ставрогин («Бесы»), отчасти как Версилов («Подросток») [10, С.48]. Прототипа Алеши критик находит в князе Мышкине («Идиот») и отчасти в лице, от имени которого ведется рассказ в романе «Униженные и оскорбленные».

Хотя философов-критиков обвиняли в отсутствии интереса и внимания к художественной стороне произведения (о чем говорилось выше), тем не менее анализ композиции, структуры произведения, художественных приемов в их критических работах присутствует. Форму произведения они ставят в зависимость от главной идеи, выраженной в нем.

Н. Бердяев, характеризуя конструкцию романов Достоевского, определяет ее как «централизованность». «Образуется какой-то центр, центральная человеческая личность, и все вращается вокруг этой оси. Образуется вихрь страстных человеческих отношений, и все вовлечены в него» [2, С.123].

Оценивая «Бесов», С. Булгаков «узел» находит в Ставрогине, от которого идут все нити и с которым все связаны, такую связанность он считает основным композиционным принципом.

Более глубоко, чем композиция, исследуется философами-критиками основной прием писателя, и в соответствии с ним они стремятся охарактеризовать метод художника, который есть в то же время осуществление его «особого взгляда» на мир. Поэтому определить творческий метод, очевидно, означает в данном случае дать определение сущности личности творца.

Так Н. Бердяев в качестве основного выделяет, например, у Достоевского и Гоголя такой прием, как «эксперимент». «Его (Достоевского) интересовали лишь гениальные эксперименты над человеческой природой», - пишет Бердяев, замечая, что, кроме раскрытия внутренней жизни человека, его экспериментирования над собственной природой и природой человеческой вообще, кроме исследования всех возможностей и невозможностей, заложенных в человеке, в романе «Преступление и наказание» нет ничего. Что и позволяет ему назвать этот роман «опытом новой науки о человеке». Метод Достоевского, подтвержденный анализом других произведений, Бердяев называет «методом антропологических открытий», а все его романы, считает критик, есть исследование человека «художественно-экспериментальным методом», открытым самим писателем, вследствие чего произведения становятся не чем иным, как «антропологическими трактатами». Сущность «эксперимента» Бердяев видит в том, что человек-герой погружается в огненную, раскаленную атмосферу, выявляющую глубину человеческого духа. «Нас увлекают в огненный поток, и в потоке этом расплавляются и сгорают все застывшие оболочки, все устойчивые формы, все охлажденные и установившиеся бытовые уклады, мешающие откровению о человеке, о его идущих в самую глубь противоречиях. Раскрытие глубины человека всегда влечет к катастрофе, за грани и пределы благообразной жизни этого мира» [2, С.59]. В результате такого анализа Бердяев приходит к определению творчества Достоевского как мистического реализма, под которым он понимает отражение не объективно-предметной, «реальной действительности», а внутренней жизни, внутренней судьбы людей, разрешение загадки о



человеке. В этом выводе реализуется мысль о пророческом и провидческом даре художника.

В этом же направлении Н. Бердяев определяет и творчество Н.В. Гоголя и А. Белого. Художественный прием Гоголя он также называет экспериментом, заключающимся в расчленении и «распластывании» органически-целостной действительности, и благодаря этому раскрывающим существенное для России и русского человека, духовные болезни, не излечимые никакими внешними общественными реформами. Все это позволяет Бердяеву назвать метод Гоголя предпосылкой «кубизма»: он увидел в гоголевском творчестве «кубистическое расчленение живого бытия».

«Кубистом в литературе» называет Бердяев А. Белого, определяя кубистический метод как метод аналитического, а не синтетического восприятия вещей. И одновременно писатель определяется им как «единственный настоящий футурист в русской литературе», на том основании, что в нем погибает старая, кристальная красота воплощенного мира и порождается новый мир, в котором нет еще красоты, все снимается со своего старого, казавшегося вечным, места, как и у футуристов.

С. Булгаков относит творчество Достоевского, и в частности роман «Бесы», к реалистическому символизму (как его понимал Вяч. Иванов), когда символизм есть восхождение *a realibus ad realiora* - постижение высших реальностей в символах низшего мира.

По-своему определяет метод Достоевского В. Розанов, называя его психическим анализом с некоторыми особенностями: «Это есть анализ человеческой души вообще, в ее различных состояниях, стадиях, переходах, но не анализ индивидуальной, обособленной и завершившейся внутренней жизни (как у графа Л. Н. Толстого) [10, С.69].

И Бердяев, и Булгаков, и Розанов в качестве критерия используют понятия движения – статика при выявлении предмета художественного изображения. И понятия открытости – закрытости самого художника, «откровения» его в творчестве или, наоборот, загадочности. Так, по мнению Бердяева, «скрывал себя и унес с собой в могилу какую-то неразгаданную тайну» Гоголь, прикрывал себя и Вл. Соловьев. Достоевский, напротив, открыл

себя в творчестве, поэтому он менее загадочен, легче поддается разгадыванию.

Таким образом можно отметить, что анализ содержательной и художественной сторон произведения проводится философами-критиками с точки зрения и в категориях их собственного мирозерцания, и соответственно интерпретируется его смысл. Из художественных приемов, используемых писателем, они избирают для анализа те, которые, на их взгляд, ведут к выражению основной философской идеи, раскрываемой автором на протяжении всего его творчества. При этом и «основная идея» детерминирована скорее интересами и размышлениями критика как философа, чем «духом» самого писателя, хотя на открытии, интуитивного познании этого последнего они особенно настаивали. Из всего многообразия средств создания художественных образов философы-критики выделяли и рассматривали только те, которые, по их мнению, приоткрывали что-то в личности творца, в его мирозерцании. Таким образом, интерпретируя художественные творения, критики религиозно-философского направления стремились на практике разрешить две основные задачи: познать «идею» и познать духовную личность творца.

Важнейшим аспектом при анализе творчества и личности художника является у философов-критиков, кроме интерпретации, оценка, которая разворачивается в нескольких направлениях.

Одно из них – оценка значимости писателя, а точнее его основной идеи, для критика и его поколения, роли художника в становлении их мирозерцания, близости или чуждости его современным духовным исканиям, духовному состоянию «человечества».

По Вл. Соловьеву, значение Достоевского заключалось в первую очередь в том, что он представлялся ему «предтечей нового религиозного искусства», что он видел не только вокруг себя, но и далеко впереди себя.

С. Булгаков, Н. Бердяев, В. Розанов выражают свое отношение, например, к Достоевскому прямым присоединением к его пути.

Н. Бердяев, назвав свое поколение «духовными детьми Достоевского», высказал мысль о том, что современное «катастрофическое мироощущение» привито именно им. По его мнению, в

русской мысли и в русской литературе начинается эра «достоевщины», потому что именно Достоевский «бесконечно много дает для выработки этого нового сознания» [2, С.201]. По признаку «близости» оценивается творчество Л. Н. Толстого, которого Бердяев ставит значительно ниже Достоевского, поскольку Толстой, по оценке философа-критика, был почти бесплоден для творческой религиозной мысли, хотя влияние Толстого больше бросается в глаза, его легче сделать своим учителем. Для Бердяева он слишком рационалистичен и монистичен. Именно поэтому критик считает, что «наиболее сложная и тонкая русская метафизическая мысль протекает в русле, проложенном Достоевским» [2, С.217].

После «всех усложнений нашей психики и нашего мышления» Бердяев утверждает и необходимость пересмотра взгляда на Гоголя. Странное и загадочное творчество этого писателя, по мнению философа-критика, было недоступно «литературным староверам», под которыми он подразумевает В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. Добролюбова и их эпигонов. Только после духовного кризиса, потрясшего «основы традиционного интеллигентского мышления» [2, С.78], по-новому раскрывается творчество великих писателей, в то время как предыдущим поколением критиков был просмотрен «внутренний смысл великой русской литературы», они не в силах были оценить ее художественного откровения.

Из современных писателей наиболее близким «духу» Бердяева является А. Белый, которого он считает продолжателем Гоголя и Достоевского.

Оценка значения писателя для современного сознания включает как необходимый элемент выявление его отношения к современным течениям, направлениям и именам в литературе, музыке, живописи.

Так значимость Гоголя, по мнению Бердяева, заключается в том, что он как художник предвосхитил новейшие аналитические течения в искусстве, обнаружившиеся в связи с его кризисом, в том, что предварял А. Белого и Пикассо.

Как ключ к пониманию творчества Пикассо, демонического, по определению С. Булгакова, рассматривает Булгаков творчество Достоевского, в частности образ Ставрогина.

«Встраивая» А. Белого в современную культуру, Н. Бердяев сопоставляет его со Скрябиным в музыке по признаку тяготения к теософии и оккультизму, что связано с наступлением новой космической эпохи.

В творчестве же Вяч. Иванова, признанного Бердяевым далеким от чувства наступления новой мировой эпохи, чувства катастрофического, он находит влияние Р. Вагнера, связь с которым выражается в вере в возможность соборной религиозной культуры. В поисках теургии, которую, по мнению Бердяева, Иванов мыслит в пределах искусства, в пределах культуры, в очарованиях форм, нисходящих к этому миру, он далек от Скрябина, искавшего «в иступленно-творческом порыве не нового искусства, не новой культуры, а новой земли и нового неба» [2, С.291].

При оценке личности и творчества писателя Бердяев, как и другие философы-критики, включает его в некий ряд имен, определенный самим критиком по необходимому ему признаку. Так по выраженности глубины проблемы человека Достоевский сравнивается Бердяевым с Данте и Шекспиром. Причем эти имена оказываются значимыми не сами по себе, они представлены как целые эпохи в истории становления проблемы человека. Так Данте у философа-критика – гениальный выразитель мироощущения средневекового человека, когда человек воспринимается как органическая часть объективного миропорядка, божественного космоса, как член иерархической системы: небо – человек – ад. Шекспир – гений Возрождения, величайший психолог гуманистического искусства, раскрывший впервые сложный и многообразный человеческий душевный мир, мир человеческих страстей, внимательный к душевному миру человека, а не к духовному.

Иная эпоха, иной возраст человека ознаменован для Бердяева явлением Достоевского, открывшего измерение глубины в человеке. «Бездна разверзлась в глубине самого человека, и там снова открылся Бог и дьявол, небо и ад» [2, С.127]. Творчество Достоевского поэтому есть встреча с последней глубиной человеческого духа. Н. Бердяев при характеристике творчества Достоевского неоднократно подчеркивал, что он выражает сознание человека, «вступившего уже в иной, в более зрелый духовный возраст». Именно с этой позиции «духовной зрелости человечества» философ-критик и рассматривает историю мировой литературы, в ко-

торой главным для него являются указания на этапы становления человеческого духа, человеческого ума в смысле способности мыслить.

Свои принципы «построения рядов», в которых происходит сравнение писателей, есть у В. Розанова.

Так, значение Толстого и Достоевского он видит в том, что они в разгар увлечения внешними реформами, в минуту отрицания всего внутреннего, религиозного, мистического в жизни и в человеке, отвергли, как совершенно незначущее, все внешнее – и обратились к внутреннему и религиозному. В этом оба писателя противостоят Тургеневу, который всегда отвечал текущим стремлениям времени. И поэтому, по мнению Розанова, Тургенев, когда достиг европейской известности и у него уже не осталось времени стремиться еще к чему-нибудь, вдруг увидел, «что достиг чего-то самого малого: все же значительное и ценное от него ускользнуло» [10, С.75]. Очевидно, по Розанову, в писателе важна способность идти в противоположную сторону, говорить то, что противоречит всему, что хочет общество и что оно думает. И не только идти самому, но и увлечь силой своей мысли, влиянием личности и само общество. «И общество, сперва удивленное и негодующее, но и очарованное их словом, вначале по одиночке и потом массами, точно поволоклось ими в противоположную сторону, чем куда шло; в жизни его совершился перелом, и мы стоим теперь на совершенно иных путях, нежели те, на каких стояли еще так недавно» [10, С.75]. Взяв за критерий значимости способность писателя увлечь за собой в противоположную общему движению сторону, утверждая при этом первостепенную роль личности, которая является сама в себе замкнутой, и не от «духа времени», а скорее наоборот – «дух времени» от нее, Розанов не различает, а напротив, сближает Толстого и Достоевского. Он находит однородность романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» с романом Л.Н. Толстого «Анна Каренина» по духу, по заключенному в них смыслу, определяя этот смысл как сочетание душевного анализа, философских идей и борьбы религиозных стремлений с сомнением.

Таким образом, в критической оценке мы можем увидеть ее отчетливую направленность на определение значения «идеи» писателя для критика как представителя своего поколения. Писа-

тель оценивается с точки зрения его связанности с «духом времени», в котором живет критик, при этом оказывается неважной временная отнесенность или принадлежность писателя. На первый план выходит его отношение к идеям, мироощущению, уровню сознания «нового времени», которое и есть время критика, ключевыми при этом становятся для оценки философов-критиков фигуры Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Оказывается не только возможным, но и необходимым пересмотр отношения к некоторым писателям, в частности к Н.В. Гоголю, А.С. Пушкину, «перетолкование» их произведений в религиозно-философском аспекте. Вся история русской и мировой литературы начинает рассматриваться как история становления «нового мирозерцания», нового «зрелого» сознания человечества. Важным оказывается выявление связей писателя в культуре, искусстве, вследствие чего он «встраивается» в определенные ряды по тому или иному признаку, значимому для критика. Причем все признаки по своему содержанию относятся к разрешению вопроса о сущности современного мироощущения, признания его катастрофичности, переломности и соответственно роли того или иного писателя в выражении его или подготовке к нему, откровения о нем.

Закономерным для такой оценки является и «присоединение» или «отстранение» критика в его отношениях к идеям, духу писателя, обозначение связей между ними, благодаря чему «открывается» не только писатель, но и даже в большей степени сам критик.

Этот аспект критической оценки является реализацией теоретического положения философов-критиков о необходимости духовного родства, или «конгениальности», критика и критикуемого автора, а также служит решению задачи постижения духа писателя, его интуитивному познания, которое и есть, как оказывается на практике, установление некоторых отношений между писателем и критиком, писателем и временем критика.

Значимость писателя для философов-критиков во многом определяется также его общественным, или социально-историческим, значением.

Вл. Соловьев, давая оценку «общему смыслу всей деятельности Достоевского» или «значению Достоевского как обществен-

ного деятеля», в качестве главного у писателя отметил постановку и разрешение им двойного вопроса: о высшем идеале общества и о настоящем пути к его достижению. Опередив намного господствовавшее направление общественной мысли, Достоевский, как считает критик, смог указать, куда ведет это направление. Общественное значение романов «Преступление и наказание», «Бесы», по мнению Соловьева, в том и заключается, что в них предсказываются важные общественные явления, которые осуждаются во имя высшей религиозной истины. Однако здесь общественный идеал, найденный Соловьевым у писателя, вполне соотносится с его собственной идеей государственной теократии и видится ему в «церкви». «Церковь, как положительный общественный идеал, как основа и цель всех наших мыслей и дел, и всенародный подвиг, как прямой путь для осуществления этого идеала, - вот последнее слово, до которого дошел Достоевский и которое озарило всю его деятельность пророческим светом» [8, С.40]. Именно «пророческое», увиденное Соловьевым в творчестве Достоевского в отношении изображаемых им социальных явлений, стало ключевым в оценке писателя и другими философами-критиками. Понятие «пророческого» превратилось у них даже в своеобразный критерий при характеристике социально-исторического значения художников. По нему определяется «новизна» писателя и близость современности. По этому признаку различает Соловьев Гончарова, Толстого и Достоевского. Хотя первые два и названы среди «наших лучших романистов», они иного склада, чем Достоевский, они не «пророки», поскольку они «воспроизводят русское общество в его бытовых, давно существующих, а частью отживших формах» [8, С.35]. Поэтому только значимость Достоевского оценивается в таких понятиях, как «пророчество», «предугадал», «провидел», «предвестник» и так далее.

В этом же русле широко разворачивает характеристику общественной значимости Достоевского Н. Бердяев. Особенно подробно он рассматривает «откровение» о социализме, скрытое, по его мнению, в романах писателя. Как целую философию истории и «глубочайшие пророчества о судьбе человечества» он рассматривает «Легенду о Великом Инквизиторе» и находит дух Великого Инквизитора везде, где есть опека над людьми, кажущаяся за-

бота о их счастье и довольстве, соединенная на самом деле с презрением к ним, с неверием в их высшее происхождение и высшее предназначение. Путем Великого Инквизитора представляется Бердяеву «позитивная религия человечества, социализм, желающий построить безбожную вавилонскую башню и забывающий о религиозной свободе и о религиозном смысле» [2, С.26]. Возможность Достоевского «видеть» и «знать» предопределена тем, что он пребывает в духовном и «оттуда все узнает». Он пророчествует не только о пути, на который встает человечество, но и «знает» и «пророчествует» о том, что революция начинается в «духовной подпочве». «Он прозревает ее пути и ее плоды» [2, С.114].

По этому критерию «не проходит» для Н. Бердяева Л. Толстой, пребывающий в душевно- телесном, он не может знать, что совершается в самой глубине, не предвидит последствий революционного процесса. «В Толстом нет ничего пророческого, он ничего не предчувствовал и не предсказывал» [2, С.97], он обращен к кристаллизованному прошлому. Поэтому значение его не в «пророчестве», а в «морализме».

Существенной чертой философско-критической оценки является рассмотрение творчества писателя в его отношении к России, ее истории, выраженности в нем русского духа, а русский дух видится им связанным с революцией. Так, по мнению Н. Бердяева, у Гоголя и Достоевского были художественные прозрения о России и русских людях, превышающие их время. «По-разному раскрывалась им Россия, художественные методы их противоположны, но и у того и у другого было поистине что-то пророческое о России, что-то проникающее в самое существо, в самые тайники природы русского человека» [2, С.77]. С этой точки зрения оказывается неинтересен для Бердяева Л. Толстой, поскольку Россия, раскрывавшаяся в его искусстве, в русской революции разлагается и умирает. Однако в русской революции раскрылся Толстой моральных оценок, «обнаружилось толстовство как характерное для русских мировоззрение и мировоззрение». По мнению Бердяева, писатель уловил и выразил особенности морального склада большей части русской интеллигенции, поэтому русская революция «являет собой своеобразное торжество толстовства». В ней проявился и русский толстовский морализм, и



русская аморальность. Как утверждает Бердяев, Толстой сам, вероятно, ужаснулся бы воплощению своих моральных оценок, но он «слишком много из того, что сейчас происходит, хотел» [2, С.99], более того, он сам вызывал тех духов, которые владеют революцией, и сам был ими одержим. Это и позволило Бердяеву назвать его «злым гением России, соблазнителем ее», именно он мешал нарождению и развитию в России нравственно ответственной личности, «мешал подбору личных качеств». «Толстовская мораль обезоружила Россию и отдала ее в руки врага» [2, С.100]. Противостоянием ему должны были стать откровения Достоевского. Его значение Бердяев видит и в том, что Достоевский обнаружил, что русская революция – феномен метафизический и религиозный, а не социальный и политический. Он национальный русский гений, поскольку на нем можно изучать природу русского мышления, ее положительные и отрицательные полюса – апокалиптичность и нигилизм.

Своя роль в раскрытии «русского духа» принадлежит и Гоголю. Ему, по мнению Бердяева, дано было увидеть в России только безобразные и нечеловеческие чудовища. «Его великому и неправдоподобному художеству дано было открыть отрицательные стороны русского народа, его темных духов, все то, что в нем было нечеловеческого, искажающего образ и подобие Божие» [2, С.79]. Самое мрачное и безнадежное в русской революции – гоголевское в ней.

Как русский, в котором есть русская природа, русская стихия, в ком «русский хаос шевелится», рассматривается Н. Бердяевым и А. Белый. Этот принцип «русскости» Бердяев использует и для характеристики творчества Вяч. Иванова, но здесь по принципу отрицания признака: «он производит впечатление не русского по духу», «слишком светский для России», поскольку «духу его чуждо исступленное правдоискательство, русская жажда жертвы всеми оболочками, совлечения всякой формы» [2, С.289].

С. Булгаков, определяя религиозный смысл «Бесов», утверждает, что Достоевский ощущал через свой собственный дух трагедию борьбы совершенной веры с совершенным неверием, которая происходит в русской душе, «в духовном организме Рос-

сии, в которой святая Русь борется с царством карамазовщины» [8, С.199].

«Всемирно-историческим публицистом», интересы которого были вне своего дня, «зов которого был обращен к векам и народам, взор – устремлен в вечность» [10, С.197], называет В.В. Розанов Достоевского, определяя его значение. В его лице, по мнению критика, нашла свое выражение и «правда народная», «он был ее Аароном, и речь его потому звучала так твердо, что он чувствовал за собою несметные народные толпы» [10, С.200].

А оценивая, например, значение Пушкина, Розанов видит его в частности в том, что с него начинается русский настоящий патриотизм как уважение русского к душе своей. «Пушкин открыл русскую душу – вот его заслуга» [10, С.277]. Гоголю он отводит роль создания «неутешного зрелища себя», за это «Россия должна быть бесконечно благодарна ему».

Таким образом, философами-критиками оценивается значение писателей в их отношении к «русскому»: к России, русской истории, русской душе, определяется место и роль в выражении их с выделением какого-то индивидуального признака, подчеркивающего особенность «вклада» писателя. Именно в оценке творчества писателей с точки зрения их социально-исторического значения наиболее полно раскрывается понимание философской критикой художественного дарования как пророческого, а творца как пророка.

Итак, теоретическое утверждение о задаче критики – исследовании «духа писателя», интуитивном его постижении, требующем «конгениальности» критика с критикуемым автором, у философов-критиков реализуется на практике в выявлении «центральной» (философской, религиозной) проблемы или идеи в творчестве художника. При этом «идея», становящаяся объектом исследования критика, является результатом «встречи» двух мирозерцаний: автора и критика, и категории, в которых она рассматривается, принадлежат философской, религиозной и эстетической системе критика. Эта «идея» представляется философам-критикам становящейся и проникающей все произведения писателя, организующей их структуру и систему персонажей, где каждый герой так или иначе служит ее выражению или подготавливает ее полное раскрытие.

Для философов-критиков оказывается важным в связи с основной идеей определить метод писателя, дать сущностную его характеристику, в результате чего происходит «встраивание» его в культуру, в общее направление ее движения. Вместе с тем метод есть не внешнее по отношению к «духу» писателя, а самое прямое его выражение: метод понимается здесь как способ восприятия действительности, как особенный взгляд художника на мир и человека. В этом смысле сближаются, а, точнее, не различаются, метод восприятия действительности и ее художественное отображение. Они оказываются единым процессом, детерминированным способностью художника «видеть» ту или иную сторону действительности.

Особенности «взгляда» писателя обуславливают его значение, с одной стороны, для поколения критика в плане выражения его духа, мирозерцания его эпохи, влияния на формирование сознания нового времени, а с другой – социально-исторического значение, под которым можно понимать выражение и оценку некоторых общественно-политических идей и направлений в художественных образах.

В первом случае выясняется «отношение» писателя ко времени критика, его связь с духовным состоянием человечества, которое Н. Бердяев назвал «более зрелым духовным возрастом». В связи с этим даются и новые оценки значимости тех или иных писателей, до понимания которых, если воспользоваться выражением Д. Мережковского, «человечество доросло».

В социально-историческом плане философами-критиками рассматриваются в частности два вопроса: смысл социализма как идеи устройства «всеобщего счастья» в его религиозном аспекте и судьба России как следствие особенностей русской души, русского сознания, заключающего в себе потенцию революции, опять же с точки зрения ее религиозного смысла. Важно для них и то, как эти вопросы раскрываются в творчестве того или иного писателя, как он внутренне с ними связан, как связана с ними его основная идея.

Именно в этих двух направлениях оценки «общего смысла творчества» писателя решается философами-критиками вопрос о пророческой или непророческой сущности того или другого ху-

дожника, о его «духовном возрасте», способности «откровения» и степени национальности гения.

Таким образом, критические работы философов-критиков являются собой яркий пример открытия в писателе «своего», характеристики его ценности исключительно с точки зрения современного критику времени и его духа в аспекте философском и религиозном.

Итак, существует ряд признаков, позволяющих говорить о философской критике как особом направлении. Особенность этого направления была предопределена тем, что создавалась эта критика не просто критиками, а теми, кого более правильно называть философами-критиками, поскольку их собственно критическая деятельность и обоснование понятий сущности искусства и задач литературной критики происходило из общефилософской установки, определялось целостным мировосприятием и являлось его продолжением. Это касается таких критиков, как Вл. Соловьев, Н. Бердяев, П. Флоренский, С. Булгаков, С. Франк, В. Розанов. Общей чертой для них является то, что и в работах общеэстетического плана, и статьях, посвященных творчеству или личности отдельного художника, они стремятся к выражению собственных эстетико-философских теорий.

Основное течение, начало которому было положено творчеством Вл. Соловьева, обосновавшего впервые и задачи философской критики, самым тесным образом связывало искусство с религией. Эта связь проявлялась прежде всего в единстве их цели, названной Вл. Соловьевым «теургией», то есть построением нового бытия, в котором оно, разделенное ныне на Абсолют и тварное бытие, воссоединится и превратится в «положительное всеединство» - мир, преображенный красотой (которая есть не что иное, как проявление Абсолюта). И П. Флоренский, и Н. Бердяев, и С. Булгаков, будучи учениками и последователями Вл. Соловьева, рассматривали реальную действительность не иначе как в связи с Божественной сущностью, а конечная цель искусства виделась им в воссоединении человека и Бога, а дальше – совместное их творчество создаст новое бытие. Ключевым здесь является также понятие «теургии». Хотя трактуется оно самим Соловьевым и его последователями несколько различно. Соловьев считал всякое искусство теургией, так как оно творит «новую прекрас-

ную действительность». Н. Бердяев и С. Булгаков склонялись к тому, что на современном этапе теургия невозможна, это означало бы конец дифференцированного искусства и всего исторического процесса.

Утверждая первостепенность отношения всего в мире к Истине, к Абсолюту, по сравнению со всеми другими отношениями, Соловьев называет в качестве главной, «прямой», задачи философской критики – раскрыть идею художественного произведения, отношение его к всеобщей истине. Показать, что именно из Всемирного смысла «захватило душу поэта» и было выражено им в образах.

Определяя природу художника как связующего звена между миром Идей и миром вещественных явлений, как пророка, Соловьев намечает тенденцию в изучении личности творца, «души» его, хотя и «душа» Соловьева интересовала только в связи с отношением к всеобщей истине, при абсолютном отсутствии интереса к его индивидуальности, которую философ признает непознаваемой.

Для последователей Соловьева определяющей стала эта вторая задача – постичь «дух» художника, воплощенный и в его произведениях, и во всей его жизни. «Интуитивно познать его». Следует отметить, что философы-критики искали в каждом поэте и писателе, к которому обращались, религиозное или философское значение, искали его «миросозерцание», его «откровение о мире», а центром, «углом зрения», служили их собственные взгляды. Они и не отрицали субъективности своих оценок, считая, что познание и может быть только субъективным, основанным на «конгениальности» критика с критикуемым автором, «имеющего в себе что-то от духа последнего».

Своеобразие В. Розанова заключается в том, что он, акцентируя внимание также на второй задаче, избирая в качестве предмета исследования душу художника, рассматривает ее как единственную и неповторимую в своей индивидуальности форму бытия, со всеми ее переживаниями, впечатлениями, страданиями и радостью.

Признавая значение формы и рассматривая ее в единстве с содержанием, философы-критики, начиная с Вл. Соловьева, утверждавшего за формой роль в увеличении красоты в мире, тем

не менее практически не уделяли внимания эстетической стороне произведения. В наименьшей степени это может быть отнесено на счет П. Флоренского, много занимавшегося вопросами языка, символа, но и он, обращаясь к анализу языковой стороны произведения, искал «свое», а именно знаки «иного языка», «речипения», свидетельствующие о превращении слова в бытие, а стало быть приближении «теургической» эпохи искусства.

О необходимости изучения стиля художественного произведения говорил и В. Розанов, однако он понимал под «стилем» выражение «стиля души» его создателя, поэтому для него стиль тоже средство познания. А форму произведения он вообще отрицает как нечто искусственное и инородное по отношению к «душе автора», служащее не к прояснению, а, напротив, к «сокрытию» истинной сущности художника.

Итак, внимание к личности творца, точнее к его душе или духу, под которыми понимается, очевидно, его «миросозерцание» (в религиозном и философском аспектах); субъективность и интуитивность познания ее (личности); отражение собственного мировосприятия, а поэтому постоянное присутствие автора в его работах – вот основные черты, которыми определяется сущность философского подхода к тексту на рубеже XIX-XX веков.

## Глава IV.

# Философско-религиозное течение в символистской критике

Критическую деятельность Д. Мережковского, А. Белого и Вяч. Иванова позволяют рассматривать в связи с философской критикой рубежа XIX-XX веков те особенности их мировосприятия, которые берут свое начало в осознании ими символизма как философской системы, и формулируемые на этой основе представления о сущности искусства и задачах литературной критики. Также важно учесть и влияние Вл. Соловьева, в котором они сами признавались. Здесь даже можно поставить вопрос: следует говорить в данном случае о символистском течении в философской критике или религиозно-философском в символистской критике?

## Обоснование субъективно-художественного метода литературной критики Д. Мережковским

Оценивая характер творчества Д. Мережковского, А. Белый отмечает: «А ведь поэзию, мистику, критику, историю - все превратил Мережковский в ореол вокруг какого-то нового отношения к религии - теургического, в котором безраздельно слиты религия, мистика и поэзия. Все остальное - история, культура, наука, философия - только подготавливает человечество к новой жизни. Теперь приближается эта жизнь, упраздняется чистое искусство, историческая церковь, государство, наука, история» [1, С.377].

«Новая жизнь» состоит в ожидаемом им соединении «двух в третьем» - соединении неба и земли, духа и плоти, определенное Вл. Соловьевым как «положительное всеединство». У Д. Мережковского оно выражается в примирении христианства и язычест-

ва, что характеризует его как человека «нового религиозного сознания».

Принятие христианства в его светлом, «воскресающем» варианте отличает Мережковского от В. Розанова, которого он назвал в одной из работ о нем «антихристом». Он считал, что «самое чистое, совершенное христианство так же доверчиво к жизни, бесстрашно к смерти, так же умеет делать преходящее непреходящим, как совершенное эллинизмо» [7, С.22]. Соединение христианства и язычества в результате дает новую религию – некое «Третье», не являющееся уже ни первым, ни вторым.

Духовная драма Д. Мережковского, по мнению исследователя В. Рудич, заключалась для него в том, что «он был мучеником дуализма» [146, С.219]. Еще в манифесте 1893 года «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» Д. Мережковский выдвигает требование «мистического содержания» литературы, которому и подчиняет все свое дальнейшее творчество. Неспособность разрешения внутреннего душевного конфликта породила упрек Д. Мережковскому в насилии идеи над реалией, в схематичности, симметричности, геометричности его философствований. Этот же упрек был отнесен и на счет его критических работ. А. Долинин писал, что в критике он тот же больной «болезнью культуры», тот же двоящийся. Сущность центрального «пункта», к которому, как считает Долинин, тяготеет философия Д. Мережковского, - как соединить правду земную и правду небесную, культуру и религию, а основа – трагизм непримиренности плоти и духа. С этой схемой «плоть – дух: язычество – христианство» он и подходит к изучению произведений литературы. Причем Толстой и Достоевский, например, «важны для Д. Мережковского не сами по себе, а как воплощение двух противоположных правд: ветхозаветной и христовой, земной и небесной. Толстой – тайновидец плоти, Достоевский - тайновидец Духа» [59, С.319]. Он представляет всю науку, всю философию, всю историю, все человечество расколовшимися на две равные части, и каждая часть находит свое выражение в одном из них: Толстом или Достоевском.

Как отмечают исследователи более позднего времени, использование вершинных явлений «как иллюстрации к богословскому трактату» не могло не воспротивиться Д. Мережков-



ского критику. Упреки он попытался предотвратить рассуждениями об извечной связи искусства с религией [102, С.149]. Положительные оценки книга Д. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» после появления первых же глав, напечатанных в 1900 году в «Мире искусств», вызвала у критиков, метод которых близок методу Д. Мережковского, в частности В. Розанова и Л. Шестова. Первый заявил в восторженном письме в редакцию, что многое «из этого классического образца критики должно будет войти в хрестоматию», хотя и заметил, что концепция Д. Мережковского возникла «без складочки русской души». А Л. Шестов говорил о новых главах как удаче психологической критики, хотя тоже отмечал «заданность мысли автора».

А еще до книги «Л. Толстой и Достоевский» в 1899 году появилась статья «Пушкин», которая имела большое значение. Во-первых, она ценна для изучения мирозерцания Д. Мережковского, поскольку «в ней, как в одном узле, связаны все нити его мыслей, идущие в разные стороны, и в прошлое и будущее его философии, высказаны почти все основные его взгляды» [148, С.315]. А во-вторых, здесь дана первая логическая попытка в отыскании синтеза. Именно в Пушкине Д. Мережковский видит предтечу мирового синтеза. Однако Пушкина он же называет первым, кто выразил вечную противоположность культуры и первобытного человека. В пушкинском творчестве представлено столкновение двух начал: языческой свободной личности и христианского смиренного отказа от собственной личности. В очерке «Пушкин» Д. Мережковский пытается перенести на историю литературы свое религиозно-философское, находящееся под воздействием Ницше, понимание истории развития человечества как взаимодействия «язычества» и «нового мистицизма» [148].

Тем же желанием показать «вечный и всемирный» смысл творчества писателя пронизана большая статья Д. Мережковского 1903 года «Судьба Гоголя», являющаяся противовесом истолкованию писателя лишь в категориях социально-исторических. А. Долинин в свое время оценил эту работу как поиск новых доводов для своего синтеза, и что Мережковский «хочет уверить себя и других, что его царство Третьего Завета необходимо, что в нем единственное спасение для человечества» [59, С.327]. Он спускается с «последних высот отвлеченности» к реальной действи-

тельности и с нею пробует связать новое Царство. В реальности он будет иметь дело прежде всего с Гоголем, чью судьбу и писания Мережковский берет как орудие борьбы, с одной стороны, с историческим христианством, а с другой – с позитивизмом, пошлостью, «царством мещанства», которое отрицает дух и является «гоголевским чертом».

Вслед за Розановым Мережковский утверждает, что Гоголь боролся с собой, а не с «печальной действительностью». Сосредоточенность Мережковского на рассмотрении «духовной драмы создателя «Мертвых душ», пережившего трагедию «религиозной борьбы» человека со злом, исследователями нашего времени отмечается как основная черта работы о Гоголе [102, С.202]. В отличие от гармоничной природы пушкинской личности Гоголю, по мнению Мережковского, свойственно «неравновесие» тела и духа, «борьба двух первоначальных начал – язычества и христианства». Подобно Толстому и Достоевскому, Гоголь страдал болезнью «нашего религиозного раздвоения», следствием этого была трещина, расколовшая его мир. Мережковский осуждает как истинную реакцию, как уступку черту те страницы «Выбранных мест из переписки с друзьями», где Гоголь доходит до оправдания крепостного права и Домостроя. Но мистические устремления автора были близки Мережковскому, и поэтому он утверждает, что именно это произведение Гоголя дает новое понимание литературной критики как вечного и всемирного религиозного сознания.

По мнению современных исследователей [102, С.202], уклон в религиозную публицистику ощущается еще сильнее, чем в работе о Толстом и Достоевском. Это ставила в вину автору «Судьбы Гоголя» и тогдашняя критика [99]: А. Измайлов говорит о заданности и предвзятости его религиозно-мистических построений. Однако критика «Нового пути» (Т. Романский), напротив, видит в этой работе «струю нового и яркого света», которую «пролил» Мережковский на творчество Гоголя, «объяснив его со стороны религиозной». Поиск Третьего, прозрение «Лица Единого», осознание, что «многообразие образов, их красота – только бесконечность личин до времени укрытого Лица» [1, С.380], привело к пониманию Мережковским творчества как «бессмертия великой идеи», «бессмертные образы мировой поэзии служат

для человечества как бы просветами, громадными окнами в бесконечное звездное небо» [7, С.393]. Творчество есть не что иное, как пророчество, несознательное проникновение в Вечное. Поэтому глубину некоторых чувств и образов смогут понять только будущие поколения, «доросшие» до такого понимания. Это отношение к искусству можно, очевидно, рассматривать как своеобразную интерпретацию соловьевского учения об Абсолюте, мире идей, из которого поэзия черпает свои образы. Оно углубляется понятием «символа».

Художественное произведение есть, по мнению Мережковского, символ - отражение идеальной человеческой культуры. Именно символичность, намек на существование некой тайны, которую предчувствуют современные люди, стоящие «лицом к лицу с несказанным мраком», раньше скрытым наукой и метафизикой. «То, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами» [7, С.538].

Для него не существовало вопроса - жизнь для искусства или искусство для жизни, поскольку «поэзия - не случайная надстройка, не внешний придаток, - а самое дыхание, сердце жизни» [5, С.531], истинная поэзия основана на вере в божественное начало мира. По его мнению, вся литература современности охвачена предчувствием божественного идеализма, неутолимой потребностью нового религиозного или философского примирения с Непознаваемым. Таким образом, он определял символизм не только и не столько как новое направление в литературе, а как его неизбежную направленность.

В соответствии с пониманием литературы как откровения о великой идее, о Божественном начале мира, определяется и роль художника, поэта не только в процессе творчества, но и во всей мировой жизни. Как и у Вл. Соловьева, истинный поэт по Мережковскому достигает красоты и служит ей бескорыстно, красота же проявляет себя в творчестве в частности тогда, когда в человеке художник видит «образ и подобие Божье на земле». Поэт оказывается «посвященным», тем, кто удостоен был, как в одном из Платоновских мифов, заглянуть за грань физического мира: «Некоторым (речь идет о странствующих душах) удастся приблизиться к тому месту, откуда видна область Идей; они с жадно-

стью заглядывают туда, и немногие отдельные лучи света глубоко западают в них. Потом, когда эти души воплощаются, все лучшее, что есть в человеческом сердце, волнует их и влечет, как отражение вечного света, как смутное воспоминание иного мира» [7, С.436]. Поэтому поэт «носит в своей груди не только прошлое, но и неизвестное будущее всего человечества» [7, С.393].

Такое отношение к литературе и сущности художника обуславливает и особое отношение к литературной критике, ее специфике и целям.

Мережковский в своих статьях предлагает не только подходы к художественному произведению, но и терминологически определяет - «субъективная критика», противопоставляя ее критике объективной и научной. Определение связано с основным характером цели автора - также субъективным: во-первых, показать за книгой живую душу писателя - «своеобразную, единственную, никогда более не повторяющуюся форму бытия», во-вторых, изобразить действие этой души на всю внутреннюю жизнь критика как представителя известного поколения. Первая цель обнаруживает прямую связь с целью, задаваемой критике В. Розановым - открыть индивидуальную, частную душу художника - человека. Во второй цели и отношении к литературе как «просвету в звездное небо» Мережковский сближается с Вл. Соловьевым. Если Соловьев утверждал возможность определения Вечной Идеи, которую раскрывает произведение, то Мережковский признает возможность каждого следующего поколения открыть только часть тайны: «Как бы ни были усовершенствованы способы исследования - анализ, критика, вкус - всей глубины звездного неба исчерпать невозможно: будущее поколение снова подойдет к просвету и откроет в гениальном произведении новые миры, новые созвездия» [7, С.393].

Значительная роль отводится Мережковским и личности критика. Только его искренняя «любовь делает возможным проникновение в душу поэта». Однако от критика не требуется растворения в авторе (как это было у Розанова) с целью поиска глубинных основ его творчества, а напротив, глубина, неисчерпаемость художника раскрывается только тогда, когда критик, иной, чем автор, «представитель своего поколения», открывает нечто свое в его творении, чего, может быть, не подозревал даже сам автор.

«Субъективный критик должен считать свою задачу исполненной, если ему удастся найти неожиданное в знакомом, свое в чужом, новое в старом», ибо «каждое поколение требует объяснения великих писателей прошлого в своем свете, в своем духе, под своим углом зрения» [7, С.353]. И именно это обеспечивает, по мнению Мережковского, неисчерпаемость, беспредельность самой субъективной критики.

Субъективный метод критики он не считает собственным изобретением, его образцы он находит в критических работах Сен-Бева, Гердера, Брандеса, Карлейля, Белинского, где критик превращается в самостоятельного поэта. Такую критику он назвал новым, почти неведомым до наших времен и все более развивающимся родом художественного творчества, в котором «для критика мир искусства играет ту же роль, как для художника мир действительный» [7, С.530]. Критика превращается в поэзию поэзии. Об этом он говорил еще в 1893 году.

Естественно, язык ее должен быть тоже художественным: «Впечатление от прекрасного можно передать только прекрасным языком, а не уродливым, бездушным «волапюком» газетно-журнальных отчетов», - писал Мережковский в статье «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе». Таким образом, возникает полное определение метода - «субъективно - художественный».

Итак, стремление Мережковского к гармонии в мире, синтезу двух начал: земного и небесного - языческого и христианского в Третьем – «новом бытии», нашло свое отражение и в отношении его к литературной критике. Признав художественный образ открытием иного мира, прозрением божественной природы всего сущего, а художника средством этого открытия, он определил двоякую цель литературной критики: с одной стороны, увидеть своеобразную «душу писателя», а с другой - увидеть в произведении Вечное, а потому неисчерпаемое в своем многообразии, ценное для бесконечного числа последующих поколений. Такое синтезирующее исследование требует совершенной художественной формы, поскольку является не приложением, не производным от художественного произведения и его автора, а самостоятельным художественным произведением, особым родом творчества, поэтому этот метод Д. Мережковский определил как

субъективно-художественный и предсказывал ему бесконечную жизнь и развитие.

Однако «бесконечность» субъективной критики была поставлена под сомнение уже в 1915 году. После выхода в свет книги Д. С. Мережковского «Некрасов и Тютчев» в «Северных записках» появились две статьи с общим заголовком «Д. С. Мережковский – критик». Первая статья Б. М. Эйхенбаума определяла особенности субъективного метода Мережковского, главная черта которого - «рассудочность, облеченная в импрессионистическую форму». Общий вывод, который делает Эйхенбаум: Мережковский как исследователь литературы и как ее «тайновидец» - это то, что требует сейчас серьезного, принципиального отпора. Эйхенбаум, увидел в творчестве Мережковского только импрессионизм, который, по его мнению, и в искусстве, и в критике отжил свое время. При этом он оставил без внимания другие работы критика. Точно так же, как автор другой статьи – Ю. Никольский, указавший на более чем вольное обращение Мережковского с фактами.

За «произвольность истолкования» Мережковским жизни и творчества «еще одного великого писателя (речь идет о статье 1903 года «Судьба Гоголя») все во ту же славу его синтетического идеала» практически в то же самое время упрекал философа-критика А. Долинин. Эта черта, очевидно, остается у критика Мережковского неизменной, хотя само мировосприятие его, по мнению Б. Грифцова, после 1905 года меняется. Как пишет Б. Грифцов в 1911 году, «надежды на второе пришествие не сбылись. Усталостью пронизаны все позднейшие книги Мережковского. Пушкин, Толстой и Достоевский обманули» [57, С.127]. Возможно, это позволило А. Долинину утверждать, что задача, «психологическая, сугубо личная» - как найти выход из «подполья», «чем преодолеть одиночество», - которая, как виделось Долинину, стояла перед Мережковским во всех его творениях, была им не решена. И в этом, очевидно, состоит трагедия Мережковского.

## «Преобразование жизни искусством» в философии символизма А. Белого и Вяч. Иванова

Как и у философов-критиков «теургического» течения, у А. Белого и Вяч. Иванова искусство в его последних целях оказывается непосредственно связанным с религией.

Уже в самом начале творческого пути Белого влекли не «узкохудожественные», а «сверххудожественные» цели, находящиеся за пределами искусства как такового, «на путях пророческих» и «жизнетворческих», о чем он многократно возвещал в статьях «аргонавтического периода» - «О теургии» (1903), «Символизм как миропонимание» (1904), «Апокалипсис в русской поэзии» (1905) и других. Об этом периоде довольно подробно говорит исследователь А.В. Лавров, который возводит «мифотворчество» аргонавтов (А. Белого, Элиса, С. Соловьева), создавших в 1903 году кружок аргонавтов, к двум источникам: Ф. Ницше и Вл. Соловьеву. При этом он считает, что Ницше брался «аргонавтами» не в реальном содержании его философско-эстетических воззрений, а как противостояние традиционному мироощущению и общепринятым системам ценностей, как выражение конфликта со своим веком, попытка выхода за пределы дозволенного и возможного. «Ницше был для «аргонавтов» знаком того, что «позитивистские» устои отрицаемой им жизни переживают кризис и что мир стоит на грани обновления и преобразования» [97, С.141].

А Вл. Соловьев, возвестивший о конце «всемирной истории», предстоящей катастрофе, сокрушительной для существующего мира зла, за которой последует «мистерия окончательного гармонического соединения земного и небесного начал», заставил, по мнению Лаврова, поверить аргонавтов в истинность их мистических зовов и породил тематику «аргонавтических медитаций». Сам А. Белый, давая автобиографическую справку для «Русской литературы XX века» (под редакцией проф. Венгерова), отмечал, что его религиозно- мистическое настроение особенно крепнет в 1900, 1901, 1902 годах. Примерно в это же время (1896 – 1903) происходит тесное сближение А. Белого с семьей М. С. Соловьева, благодаря которому он выходит из круга только философско-мистических интересов и начинает изучать классическую литера-

туру и памятники литературы. И тогда же формируется его понимание символизма не как литературной школы, а как нового мировоззрения, гармоничного сочетания религии, жизненного пути, искусства. Особенно значительным в этот период было влияние на А. Белого Ницше, Достоевского, Ибсена и, все усиливающееся, влияние Вл. Соловьева. В то же время А. Белый подчеркивает: «Мережковский в своей книге «Л. Толстой и Достоевский» «выразил и оформил мое собственное устремление к религиозному будущему» [31, С.154].

Важная задача искусства была сформулирована А. Белым в одной из ранних программных статей «Символизм как миропонимание» (1904). Искусство должно стать путем к религиозному познанию, должно учить видеть Вечное. Назначение образов - «не вызывать чувство красоты», а развить в человеке способность самому видеть в явлениях жизни их прообразовательный смысл. Содержанием искусства он считает «познание идей», под которыми подразумевает вслед за Вл. Соловьевым «платоновы идеи» и определяет идею как «степень объективации Воли», а Воля – «глубочайшее начало бытия». По своей сути это соловьевский Абсолют. Вместо терминов Абсолют и тварное бытие, А. Белый для обозначения разделенности мира использует понятия: подлинная жизнь (мир Идей) и жизнь видимая (природа). Поэтому новое искусство менее искусство. Оно имеет значение, по А. Белому, лишь как знамение, предтеча грядущего универсального, теургического творчества. Подготовив человечество к будущему, это искусство должно будет исчезнуть. Годом позже, в 1905, в статье «Апокалипсис в русской поэзии», А. Белый в качестве цели поэзии выдвигает цель – найти лик Музы, выразив в этом лике мировое единство вселенской истины.

В 1908 – 1909 годах А. Белый, по его собственному признанию, много занимается философией. В этот период у него «крепнет очерк системы «Философия символизма», и тогда же он формулирует «последнюю цель» искусства – пересоздание жизни, «пересоздание природы нашей личности».

«Искусство, образуя с религией и этикой однородную группу ценностей, все же ближе к религии, чем к этике, поэтому в глубине целей, выдвигаемых им, и таятся религиозные цели. Эти цели- преобразование человечества», - писал А. Белый в статье



«Смысл поэзии» (1909). Сущность нового искусства символизма, по его мнению, в том и состоит, чтобы преображать действительность. Сама жизнь становится для него одной из категорий творчества и поэтому должна быть подчинена ему, должна быть творчески пересоздана. Человек представляется ему «мраморной глыбой», ожидающей превращения в статуи Аполлона, Диониса и Венеры, пока он еще символ их, но в глубине души он прекраснее всех форм искусства, и там уже совершается пресуществление. Современные исследователи [73] вслед за критиками начала века (в частности Ивановым-Разумником) отмечают 1909 год как время выхода А. Белого из душевного кризиса (который начинается примерно с 1904 года и выражается в «угасании мистических надежд», «разуверении» в возможности их претворения в действительность). В это время в мироощущении А. Белого стали обозначаться существенные перемены – от пессимизма и «само-сожжения» к исканию нового идеала, нового «пути жизни», к эпохе «второй зари». Или, как назвал это Иванов-Разумник, после 1909 года А. Белый «вышел на теософский путь» [67, С.200].

Эта мысль находит свое подтверждение в том, что к 1911 году (статья «Священные цвета») тема «преображения человечества» связывается у Белого с Христом. Христос для него – «воплощенная Вечность», и его должно воплощать. Здесь появляется новое понимание соловьевского термина «теургия». Белым теургия понимается теперь как воплощение Христа в человеке и человека во Христе, путь человечества – «пройти сквозь формы мира сего, уйти туда, где все безумны во Христе». Конец мира поэтому не что иное, как конец мира в формах времени и пространства, то есть конечности и ограниченности. «Конец» под влиянием Вл. Соловьева ожидается Белым как «начало» - возникновение «новой земли» и «нового неба». И в этом переходе искусство должно сыграть свою значительную роль.

Продолжение мысли о связи религии и искусства мы находим у Вяч. Иванова. В признании близости религии и искусства Вяч. Иванов был неизменен: «Истинное символическое искусство прикасается к области религии, поскольку религия есть прежде всего чувство связи всего сущего и смысла всяческой жизни» [6, С.143]. По его мнению, атрофия органов религиозной восприимчивости ведет к атрофии восприимчивости художест-

венной. И это не случайно, поскольку, по мысли Вяч. Иванова, искусство берет свое начало из обряда. «Несомненно, что, творимое на праздничную потребу, искусство веками сохраняет не только многие внешние черты, но и богомыслие обряда» [6, С.219].

В философии Вяч. Иванова Абсолют и тварное бытие раскрываются как реальность и более реальная реальность. Он предлагает художникам лозунг (в статье «Эстетика и исповедание») «*a realibus ad realiora*», то есть от видимой реальности и через нее к более реальной реальности тех же вещей, внутренней и сокровенной, потому что действительность, по Иванову, несовершенное зеркало иной действительности. И хотя искусство есть одна из форм действия высших реальностей на низшие, тем не менее Вяч. Иванов не считает достойным называть «нормальную деятельность художника» теургией, как и А. Белый, считавший искусство подготовкой к ней, а саму «теургию» относил за пределы и искусства, и философии, и религии как конечный результат мирового процесса. «Та действенность искусства, о которой была речь, еще не есть «теургия», то есть действие, отмеченное печатью божественного Имени», - пишет Вяч. Иванов в «Границах искусства» в 1913 году, то есть почти в то же время (и даже чуть раньше, чем, например, Н. Бердяев – «Смысл искусства», 1914), что и философы-критики. Пока можно говорить, по его мнению, о «теургическом принципе», под которым он понимает открытие, «прозрение и благовествование сокровенной воли сущностей», выявление красоты в вещах. Он считает искусство зеркалом зеркал, «зеркалом, наведенным на зеркала раздробленных сознаний», восстанавливающим изначальную правду отраженного. Таким образом, за искусством Вяч. Ивановым утверждается истинность восприятия действительности, поэтому оно – совершенное знание человека и знание мира.

Символизм Вяч. Иванов считает таким искусством, в котором поэзия вспоминает о своих исконных задачах и средствах. А именно: принять откровение богов и передать его через поэтический язык (который есть язык богов) людям. Новое искусство символизма призвано прозревать сущности вещей, раскрывать в них «знамения иной действительности», разоблачать сознанию вещи как символы. Любую «вещь» реального мира Вяч. Иванов

рассматривает в качестве символа – отражения иной действительности.

Несколько иная интерпретация символа дается А. Белым. Символ он делает средством пересоздания жизни и определяет его как образ, взятый из природы и преобразованный творчеством, образ, соединяющий в себе переживания художника и черты, взятые из природы («Проблема культуры», 1909). Вопрос о символе на рубеже XIX-XX веков возникает из осознания сложности отношений искусства и действительности. Однако, если философы-критики (Н. Бердяев, П. Флоренский) рассматривали символ в связи с невозможностью реализации искусством (и культурой в целом) теургической задачи, то А. Белый связал символ вообще с «возможностями» искусства. Еще в статье 1902 года «Формы искусства» он подчеркивал: с одной стороны, действительность является для искусства как бы пищей, без которой невозможно его существование, с другой – искусство не может передать всю полноту действительности, поэтому разлагает ее, изображая то в пространственных, то во временных формах. Разложение, анализ окружающей действительности при всем стремлении искусства к синтезу неизбежен, поскольку вытекает из невозможности передать посредством внешних приемов всю полноту и разнообразие всех элементов окружающей действительности. Однако в статье 1910 года «Смысл искусства» Белый снимает это противоречие, признавая, что смысл искусства и состоит именно в творчестве связей между переживанием и предметом того или иного внешнего опыта, в переработке действительности при переводе ее на язык искусства, где она становится символом.

Понимая символизм как воспоминание народной душой ее корней, Вяч. Иванов рассматривает символ как достояние народа, и «слово, ставшее символом, опять было понято как общевразумительный символ соборного единомыслия» [6, С.70]. В символах, по его мнению, была найдена вселенская правда. Символ ожил и заговорил о «неличных, о изначальных тайнах», и это было «приникновением» к душе народной, древней, исконной «стихии вещего сонного сознания», заглушенной шумом просветительных эпох. И как истинный стих «предустановлен стихией языка», так, по Иванову, истинный поэтический образ предопределен психеей народа.

Говоря о символизме, Вяч. Иванов выделяет два типа в зависимости от отношения их к символу: идеалистический и реалистический – и признает истинным последний. Для реалистического символизма символ является целью художественного раскрытия (поскольку всякая вещь символ), для идеалистического символ только средство художественной изобразительности, «условный знак, которым обмениваются заговорщики индивидуализма». Вера Вяч. Иванова в символизм основана на том, что он видит в нем «зачатки нового религиозного сознания» и возможность всенародного искусства, возрождения мифа [6, С.169].

И независимо от отношения художественного произведения к символизму как литературной школе, каждое произведение может быть рассмотрено с точки зрения символизма. Он считает, что художественное произведение вообще невозможно рассматривать иначе, чем с точки зрения символизма как целостной системы, потому что является ли произведение символическим, зависит от восприятия читающего. При отсутствии слушателей – символистов, по Иванову, нет поэтов и писателей – символистов. Критика должна отправляться именно от рассмотрения художественного символа, открывать в нем символику мистических реальностей и указывать на закономерность развития мифа из такого символа.

А. Белый также обосновывает сущность критики и вообще любого восприятия художественного произведения в связи с пониманием символической природы творчества. Она состоит в осмыслении символа. В статье «Смысл искусства» А. Белый уподобляет художественный образ горе, склоны которой покрыты виноградником идей, а у склона «возделывают вино новое». Каждая эпоха, нация, индивидуальность могут по-своему осмыслить образ-символ, «претворить виноград в собственное вино», поэтому именно символическое произведение искусства подобно «колодцу, из которого не вычерпаешь воды живой». В этом утверждении очевидна связь А. Белого с Д. Мережковским и его мыслью о неисчерпаемости звездного неба.

Пока религиозная сущность не проявилась во всей своей полноте, то есть пока оно не подошло к решению основной задачи – теургической, об его истинном смысле не может говорить ни одна эстетика. Поэтому самое главное, что должна делать совре-

менная эстетика, - анализировать его формы. Искусство рассматривается при этом А. Белым не как «застывшая самодовлеющая форма», а как комплекты известных методологических приемов, приводящие к той или иной форме, к той или иной школе. Истинные суждения о литературе, по его мнению, должны вытекать из изучения самих процессов творчества, а в основу будущей эстетики должны лечь законы творческих процессов, соединенные с законами воплощения этих процессов в форму, то есть с законами литературной техники.

Тем более что для Белого именно слово является средством создания нового мира. Миры внутри человека и вне человека незримы, бессмысленны, враждебны до тех пор, пока не оформлены словом: «В слове и только в слове воссоздаю я для себя окружающее меня извне и изнутри, ибо я слово и только слово», - писал Белый в период вступления на новый путь в 1910 году в статье «Магия слов». Слово – понятное соединение двух сущностей: доступного зрению пространства и глухозвучащего внутри чувства (времени). В поэтической речи совокупность слов дает логически неопределимый образ. Главная задача поэзии в том и состоит, чтобы «творить новые образы, вливать их сверкающее великолепие в души людей, дабы великолепием этим покрыть мир».

Все это обусловило новые отношения формы и содержания. Форма признается Белым неотделимой от содержания. Образы литературы символичны, так как они есть «соединение формы, приема с поющим переживанием души, соединение образа с невообразимым, соединение слова с плотью» [1, С.348]. Поэтому он считал, что литература не может и не должна, выражая идеи, сводиться к прямому их высказыванию, в этом случае она вырождается в голую тенденцию. Смысл переживаемого художественного образа отражается в читателе только тогда, когда этот образ воплощен в «ряде технических приемов». Этот «ряд технических приемов» в совокупности с раскрываемой идеей создает впечатление, заставляет восторгаться художественным произведением, и оно (произведение) прекрасно только благодаря чему-то неуловимому в нем. «Вся прелесть, все очарование искусства в «завлекающей нас дымке, опоясывающей вершины творчества», - отмечал Белый в «Смысле искусства».

Как и А. Белый, Вяч. Иванов придавал большое значение форме художественного произведения. Он считает, что все искусство стоит под знаком «как» - как художник видит вещи. Благодаря художественному «как» мы можем понять, «что» он видел в мире, и интересен будет именно этот индивидуальный образ известных вещей. Для Вяч. Иванова форма не украшение речи, а сама жизнь и душа произведения. Форма оказывается целью в том смысле, что именно в ней осуществляется потенция материи. Оформление и есть освобождение красоты, которая «в дольном мире есть затускненный природной средой, но все же светоносный отблеск сверхчувственного сияния красоты небесной» [6].

Вяч. Иванов ожидал возвращения слову его изначального значения. Он считал поэтический язык «гиератическим стихом заклинаний и прорицаний». Истинным стихом он называет такой, чье действие на душу невозможно вызвать другими звуками. Вяч. Иванов утверждал за поэтическим языком божественное происхождение, называя его «языком богов». Поэтому в форме претворяется все самое задушевное и несказанное, именно форма «обогащает душу полнее и жизненнее, чем какое бы то ни было содержание». Значит, изучение текста, по Вяч. Иванову, предполагает изучение его формы, которая в свою очередь приведет к самому важному открытию – души художника.

Эта мысль находит свое выражение и у А. Белого, утверждавшего, что, изучая «индивидуальность художника формы», мы изучаем «несказанную глубину творящей души», поскольку расположение материала, стиль, ритм, средства изобразительности подобраны художником неслучайно: в соединении этих элементов отразилась сущность творческих процессов. Переживание художника свободно располагает «материал звуков, красок и слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание» («Символизм», 1908). В характере слов и способе их расположения раскрывается отношение автора к собственным поэтическим образам. «Стиль поэта или писателя является бессловесным аккомпанементом к словесному выражению поэтических образов», - писал А. Белый в «Формах искусства» в 1902 году. А в 1909 году, в то же время, когда он формулирует понятие символа, Белый объявляет художника – «создателем символов», в которых он «воссоздает полноту жизни или полноту смерти», осуществляя

при этом творческую деятельность души, насыщая образ видимости собственным переживанием. Поэтому «подлинная природа», по мнению Белого, в творческом «я».

Признавая связь формы художественного произведения с его творцом, с его душой (которая у философов-критиков была обозначена, но не получила широкого освещения и практически не отразилась в их исследованиях или приобрела своеобразное воплощение, как например, у В. Розанова, которое сложно назвать анализом собственно формы), А. Белый и Вяч. Иванов в определении сущности художника следуют за философами-критиками.

Поэт у Вяч. Иванова – жрец, хранитель мистического дара прозревать высшее инобытие и вместе с тем устроитель жизни. Поэт, по мнению Вяч. Иванова, обладает «ясновидением вещей», он «разоблачает реальную тайну природы, всецело живой и всецело основанной на сокровенных соответствиях, на созвучиях того, что мертвенному неведению нашему мнится разделенным между собой и несогласным, в природе звучит для слышащих многоустое вечное слово» [6, С.151].

Следуя теургическому принципу, художник должен «облегчать вещам выявление красоты», его задача в том, чтобы «уточнить» слух и слышать «что говорят вещи»; «изошрить» зрение и «видеть разум явлений». Его дух должен быть открытым, и тогда он станет носителем божественного откровения. При этом, чтобы «сознательно управлять земными воплощениями религиозной идеи», художник должен верить в реальность воплощаемого. Иванов разделяет в художнике две стороны: гений и талант. Гений является глазом, обращенным к иной действительности, он ясновидение возможного, но одного гения недостаточно, чтобы возникло творчество, нужен талант воплощения. Талант философ рассматривает как воспоминание об «Едином Мастере», сам Бог – художник, именно он управляет творчеством человека, и оно только тогда успешно подчинено его замыслу, «когда направляющий его руку центр сознания не в нем, как личности, а где-то вне его» [6, С.75]. Исходя из того, что познание – воспоминание (а искусство – одно из средств познания – воспоминания мира), определяется еще одна функция художника – быть органом народного воспоминания. «Через него народ вспоминает свою древнюю душу и восстанавливает спящие в ней веками возможно-

сти. Он изобретает новое – и обретает древнее» [6, С.141]. Кроме этого, он является носителем внутреннего слова, органом мировой души. Для того, чтобы творческий акт состоялся, художник должен «нисходить из сфер, куда он проникает восхождением, как духовный человек» [6, С.200]. Художник, как человек, должен побывать в высшей сфере и потом, вступив на «низшие ступени реальности», показать их нам подлинно существующими. Таким образом, оказывается, что на реальные предметы и явления художник смотрит сверху, с «высшей ступени сознания», и этим обеспечивается изображению «мельчайших подробностей малых реальностей» большая важность и значимость, чем «если бы они были изображены тем, кто бы сам был запутан в серые сети их паутинных чар» [6, С.207].

Кроме того, перед современным художником, считает Иванов вслед за Вл. Соловьевым, стоит задача принять участие в «мистическом делании», стать «религиозным устройтеlem жизни» и «мифотворцем», вспомнив свое исконное, древнее назначение.

Как проповедник будущего, «роковой символ того, что нас ждет впереди», выступает художник и у А. Белого, его внутреннее «я» и есть устремление и путь к будущему. Это закономерно вытекает из представления Белого о том, что художник, в отличие от большинства, понимает, что окружающая природа всего лишь эмблема подлинности, а подлинно только творчество.

Однако понимая форму художественного произведения как выражение души его творца, а поэтический язык как язык богов, Вяч. Иванов и А. Белый считали необходимым вести разговор о «технических приемах».

Правила искусства как техники Иванов называл «внешним каноном». Этот внешний канон один, потому что «объемлет общие и естественные основоположения, проистекающие из самой природы данного искусства», - писал он в 1913 году в «Границах искусства». Но для каждого нового произведения этот канон свободно устанавливается художником.

Соответственно задачей критики здесь является наблюдение над тем, не нарушил ли сам художник в пределах судимого творения поставленные себе самому технические нормы его осуществления. Важно и наблюдение критика над исполнением требо-



вания верности материала художественного произведения себе, то есть чтобы он «как бы выражал согласие на принятие придаваемых ему (произведению) художником форм», то есть, как образно выражается Иванов, чтобы ваятель из дерева не подражал в своей технике ваятелю из мрамора, а обрабатывал дерево особыми приемами, сообразными с растительной тканью древесных волокон» [6, С.204].

Помимо задач литературной критики, касающихся непосредственно анализа художественного произведения, «символисты-философы» (на наш взгляд, их закономерно так назвать в связи с общей установкой символизма как философского направления) А. Белый и Вяч. Иванов признавали необходимость создания единой историко-эстетической концепции. До ее появления, по мнению Иванова, единственно честной областью будет оставаться критика, отражающая, то есть говорящая, чем является критикуемый в сознании критикующего. Хотя методы объективной критики существуют, но их надо обнаружить. Обнаружены они, очевидно, могут быть только в пределах некой системы. Поэтому «современную огромную задачу» критики А. Белый определяет так: «Найти теоретический смысл движений в искусстве последних десятилетий, подвести им итог». Изучение литературного процесса необходимо для того, чтобы найти связь между новым и вечным. Поскольку смысл новых движений заключается, по его мнению, столько же в выработке оригинальных приемов, сколько в освещении и углублении понимания всего прошлого в искусстве.

Прежде, чем говорить об отдельном произведении, А. Белый считает необходимым для критики подвести общие вопросы искусства к «желанному рубежу», то есть разработать методологию эстетики и логику искусства, которых еще нет.

Человека, который может и должен заниматься изучением искусства, А. Белый неслучайно называет теоретиком искусства, к нему предъявляется требование быть специалистом, и не только в пределах одной формы искусства, иначе он поставит свою форму во главу угла, что приведет в свою очередь к однобокой классификации форм искусства.

Говоря о том, что должен знать теоретик, он отмечает в то же время невозможность «правильного взгляда на сущность искус-

ства». Эти знания и умения в полном объеме имеют четыре составляющих. Во-первых, ему (теоретику) необходимо знать все метафизические, религиозные, научные взгляды на искусство. Во-вторых, уметь критически к ним отнестись. В-третьих, исчислить все возможные способы располагать феномены искусства (методология). В-четвертых, быть специалистом во всех областях искусства – все это, конечно, не под силу одному человеку. Поэтому удел любого исследования, по его мнению, - «дилетантизм», или область личных суждений «Мне это нравится... Мне это не нравится». Отсюда единственно разумное требование, которое может быть выдвинуто к теоретику – осторожность в суждениях об искусстве при выдвижении собственной концепции.

А. Белый, пытаясь осмыслить литературные явления в историко-культурном контексте, считал возможным принципом их классификации либо деление на школы, либо по силе таланта. Важным является знание «credo» писателя. И если ограниченное «credo» ослабляет могучий талант, Белый вменяет в обязанность критике «бороться с «credo» за него самого». Критика в этом смысле понимается как действенный инструмент освобождения таланта из-под влияния школы, тенденции.

Таким образом, А. Белый, выдвигая требования к литературной критике, определяет ее задачи на трех уровнях. Во-первых, уровень концептуальный, то есть он обязывает эстетику выработать единую концепцию искусства и соответственно методологию исследования. Во-вторых, уровень собственно практический. Здесь Белый определяет подход к отдельному художественному произведению и ставит перед критикой цель – познать «неисчерпаемый в своей глубине символ», каковым является художественный образ, то есть познать преображенную творчеством видимую природу. Для этого необходимо изучить форму произведения (его стиль, ритм и так далее). А в результате изучения стиля должно произойти и открытие «душевных глубин художника». Задача третьего уровня связана с общественным значением и ответственностью критики за литературу перед обществом – выявить «credo» писателя и его талант, а при необходимости бороться с «credo» за талант.

Итак, предчувствуя наступление нового этапа в развитии литературы и литературной критики, теоретики символизма А. Бе-

лый и Вяч. Иванов осознавали необходимость выработки единой концепции теории и истории искусства.

Главную роль в создании такой концепции они отводят на данном этапе символизму, рассматривая его как миропонимание. И, опираясь на символистскую эстетику, предлагают рассматривать любое произведение искусства с точки зрения символизма и как символическое. При этом они утверждают изначальную символичность произведений искусства, которая может проявляться или не проявляться в зависимости от воспринимающего (читателя или критика). Соответственно одна из задач критики состоит в открытии «мистической реальности текста».

Утверждая неисчерпаемость символа, символисты вслед за Д. Мережковским, приходят к признанию возможности новых открытий для каждого поколения, нации, индивидуальности. При невозможности на современном этапе изучить произведение в полном объеме (с точки зрения религиозной, метафизической, научной и т. д.) оказывается необходимым каждый новый взгляд на художественное произведение, так как он служит обогащению и углублению смысла. Даже при обреченности на дилетантизм любого исследования должны быть выработаны определенные критерии оценки и способы действий.

В первую очередь это наблюдение над работой художника, то есть анализ формы художественного произведения, которая признается неотделимой от содержания произведения и от «духовной жизни» творца: с одной стороны, наблюдение критики над соблюдением норм и законов литературной техники, а с другой – над верностью художника своему таланту. А. Белый выдвигает и принципы классификации литературных произведений и писателей: по школам и по силе таланта.

Неизбежным, как и для философов-критиков оказывается обращение к внутреннему миру художника, который стоит за каждым произведением и глубину которого предстоит постичь критику через изучение всех формальных элементов: стиля, ритма, звука, расположения материала и т. д.

Таким образом, критика оказывается частью целостного мировосприятия и становится необходимой для продолжения жизни произведения и его творца.

Философская критика, выдвинувшая собственное понимание искусства и литературной критики, не только заняла важное место в культуре Серебряного века, но и оказала влияние на формирование критики других направлений. В большей степени это касается критики символистской. На их связь указывает ряд качеств, определенных нами в первой главе в качестве критериев для выделения философской критики как особого направления.

При широте таланта, реализующегося в различных сферах духовной деятельности – и философской, и художественной, и критической – общим стержнем для критиков-символистов, о которых идет речь в рамках данной работы – Д. Мережковского, А. Белого, Вяч. Иванова, как и для названных философов-критиков, является философская глубина в подходе к любому вопросу, а также обусловленность эстетических концепций системой философских взглядов. Само понимание целей и задач искусства связывается ими с мировоззренческими проблемами. Они выдвигают положение о символизме как миропонимании, целостной философской системе. Каждое произведение в связи с этим они предлагают рассматривать с точки зрения символизма.

В рамках нового миропонимания А. Белый определяет современную задачу для литературной критики, а именно найти теоретический смысл движений в искусстве последних десятилетий, подвести им итог, подчеркивая тем самым осознание наступления нового этапа в развитии литературы и критики. Целью осмысления должен стать поиск связи между новым и вечным.

Опираясь на Вл. Соловьева, А. Белый и Вяч. Иванов развивают представление о религиозной сущности искусства, утверждая, что «искусство не имеет никакого собственного смысла кроме религиозного» (А. Белый). Вообще влияние философов-критиков, в особенности Вл. Соловьева, а также Д. Мережковского, теоретики символизма воспринимали вполне осознанно, считая их «отправной точкой для собственных размышлений».

Общим и главным для них является понятие «теургии», выдвинутое Вл. Соловьевым, хотя именно в этом вопросе можно увидеть расхождение с первоисточником. Если Вл. Соловьев воспринимал как теургию искусство, выполняющее задачу «достроения» недостроенного Богом, А. Белый и Вяч. Иванов не склонны (как и некоторые другие последователи Соловьева) счи-

тать современное искусство «действием, отмеченным печатью Божественного Имени», оно только подготовка к будущему. И его задача, по мнению А. Белого, в том и состоит, чтобы учить видеть Вечное. Ведь в искусстве сегодня открывается божественная сущность мира, «более реальная реальность», как называет ее Вяч. Иванов. Последняя же цель искусства – «пересоздание жизни» - станет достижимой тогда, когда на самом деле оно перестанет быть собственно искусством, когда и оно, и религия, и философия, выйдя за установленные пределы, соединятся в «творчестве жизни».

Искусство настоящего, являясь предтечей, сталкивается неизбежно с проблемой отношения к действительности. Призванное прозревать сущности вещей, раскрывать в них знамения иной действительности, оно не в состоянии передать всю полноту действительности, и потому обречено на ее разложение и представление то во временных, то в пространственных формах.

Это противоречие разрешается через понятие символа – центральное понятие символизма, в определении которого А. Белый и Вяч. Иванов также идут за философами (Вл. Соловьевым, Д. Мережковским, П. Флоренским), считавшими символ прозрением идеального мира в образах действительности. А. Белый уточняет это определение, называя символ «образом, взятым из природы и преобразованным творчеством». Таким образом, утверждается символичность любого художественного произведения, но раскроется ли его символический смысл, зависит от воспринимающего. Как символическое, произведение неисчерпаемо, оно ново для каждой эпохи, нации, индивидуальности. Эта мысль становится развитием мысли Д. Мережковского о «неисчерпаемости звездного неба», являющейся выражением одного из важнейших положений философской критики, требующей от современных исследований нового взгляда на уже известное – «найти новое в знакомом», «свое в чужом».

Признавая принципиальную символичность искусства, А. Белый и Вяч. Иванов отличали ее от символизма – литературного направления. Они, как теоретики символизма, называли последний «кристаллизацией принципов современного искусства последних десятилетий», систематизацией заявлений гениев прошлого о значении художественного творчества. Символизм при-

знается ими системой, предлагающей наиболее адекватное понимание искусства.

Особая роль при таком понимании отводится художнику, который объявляется «проповедником будущего», чья творческая деятельность состоит в насыщении образа видимости собственным переживанием, в сотворении символов.

Так же, как художник Вл. Соловьева, обладающий двойкой функцией: проводника по отношению к бытию идеальному и творца по отношению к бытию реальному, художник символистский, имея способности к «ясновидению вещей», должен «облегчать вещам выявление красоты», следуя замыслу Бога-художника. В этом и состоит сущность таланта как воспоминания об Едином Мастере (Вяч. Иванов). И в то же время он обладает способностью к созданию «завлекающей дымки, опоясывающей вершины творчества», составляющей все очарование искусства, которое возникает из совокупности «ряда технических приемов» и смысла. Стиль поэта или писателя А. Белый называет выражением его души, потому что именно переживание художника располагает особенным образом «материал звуков, красок и слов».

Этим положением обусловлена задача критики – изучать форму художественного произведения, понимая при этом, что любое исследование текста – это исследование в первую очередь внутреннего мира его творца. Именно символистам ставится в заслугу возобновление изучения поэтики как факта, способствующего развитию литературной критики.

Вниманием к форме, которая осознается неотделимой от содержания, предопределено отношение к слову, признаваемому символистами вслед за П. Флоренским средством пересоздания мира, воссоздания его в формах, доступных человеческому сознанию. Прекрасные образы, созданные поэзией, должны своим великолепием покрыть мир. По своей сущности поэтический язык – язык богов, хотя воздействует на душу посредством технических приемов. Их и следует изучать, то есть изучать, «как» художник видит вещи, чтобы понять, «что» он видит в мире.

При изучении «как» перед критикой встает важная задача – наблюдение над точностью следования художника техническим нормам осуществления замысла, или «внешнему канону» (Вяч. Иванов). А так же над верностью материала художественного

произведения себе, то есть сообразностью материала и приемов его воплощения.

А. Белый ставит перед критикой еще и задачу действенного характера – бороться за талант писателя с его «credo», если «credo» ослабляет талант.

Но для того, чтобы настоящая критика состоялась, необходима, по мнению Белого, методология эстетики и логика искусства. Задачу их разработки он возлагает на теоретика искусства, который является специалистом во всех его областях, знает все возможные взгляды на искусство, умеет критически к ним отнестись. В связи со сложностью выдвигаемых требований, уделом современных исследований он считает область личных суждений.

Хотя, вероятно, возможным вариантом методологии эстетики предполагается А. Белым символизм как миропонимание. Многие положения символизма в сфере искусства, как это явствует из вышесказанного, имеют своим источником философскую критику. Таким образом, значение последней воспринимается не только в связи со своеобразным подходом к пониманию произведений искусства, но и как потенциальная основа для критики будущего.

При всей общности ряда положений философской критики и критики символистской, в том ее объеме и с тем кругом имен, который обозначен в данной работе, считать последнюю течением внутри философско-религиозной критики, на наш взгляд, достаточных оснований нет.

Принципиальным отличием символистов-философов от философов-критиков является сознательное самоопределение первых как символистов и разработка ими символизма как целостной и общей философской системы. Давая несколько различные интерпретации тем или иным понятиям, и А. Белый и Вяч. Иванов в основах своих остаются на единых позициях.

Второй важной чертой, отличающей философское течение в символистской критике, является ее стремление к отысканию неких объективных критериев оценки, методологии, которая бы сделала литературную критику разделом науки, а не рядом субъективных опытов (как это можно наблюдать у философов-критиков).

И третье отличие – обоснование А. Белым и Вяч. Ивановым подхода к художественному произведению как художественной форме, при определении формы в качестве цели. А отсюда признание формы, и только формы, выражением «глубины творящей души».

Поэтому, очевидно, следует признать А. Белого и Вяч. Иванова критиками философского течения в символистской критике, которые явились и основателями, и теоретиками его, и практиками. Д. Мережковский, на наш взгляд, должен быть отнесен к явлению «промежуточному». С одной стороны, от него берет начало (с работы «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе») русский символизм именно в его религиозном аспекте; а с другой – в своей практике (в частности в книге «Л. Толстой и Ф. М. Достоевский») по всем признакам он относится к философам-критикам.



## Заключение

На рубеже XIX-XX веков в русской литературной критике отчетливо обозначились религиозно-философские тенденции. Они реализовались, с одной стороны, в религиозно-философской критике, которую мы вполне обоснованно можем считать особым направлением, с другой – в философски ориентированной символистской критике. Оба эти явления мы считаем возможным обозначить одним термином – «философская критика», а представителей их – «философами-критиками».

Философская критика, являясь порождением Серебряного века, не только становилась участницей культурной жизни своего времени, но и пыталась осмыслить литературный процесс. Определение философами-критиками сущности искусства и задач литературной критики, а также критические оценки, данные ими тем или иным авторам и произведениям, позволяют глубже проникнуть в специфику культурной ситуации Серебряного века, в ее дух. Этой критике присущи и основные черты породившей ее эпохи: космичность, стремление к осмыслению любой проблемы в контексте «коренных вопросов бытия», результатом которого стало включение литературы и критики во всеобщий процесс философского самоопределения русской культуры на рубеже XIX-XX веков.

Философы – критики рассматривали искусство как раздел философии и элемент религиозной жизни. Основой для такого понимания является «новое религиозное сознание», которое, стремясь к синтезу разделенного бытия через объединение язычества и христианства, а в конечном итоге объединения земли и неба, твари и абсолюта, вовлекало искусство в решение «жизнестроительных» задач. Преображение жизни определяется философами-критиками, начиная с Вл. Соловьева, с помощью понятия «теургия», обозначенного последним как продолжение дела, начатого природой по воплощению красоты. Хотя именно этот термин был предметом разногласий.

Несмотря на то, что все последователи Вл. Соловьева (и Н. Бердяев, и С. Булгаков, и Д. Мережковский, и А. Белый, и Вяч. Иванов) сходятся в устремлении к построению нового бытия, они не склонны считать, как Соловьев, искусство теургией. Искусство настоящего в принципе не может быть ею, потому что когда оно перейдет действительно к творчеству жизни, оно неизбежно исчезнет как утративший свое значение элемент дифференцированной культуры.

Невозможность для искусства на современном этапе перейти искусству непосредственно к творчеству жизни, ограниченность его средств подводит философов – критиков к постановке и обсуждению проблемы отношения искусства и действительности, решение которой они связывали с понятием символа. Символичность вообще объявляется ими основой этого мира. Символичен каждый элемент тварного бытия, так как независимо от нашего восприятия и нашей способности видеть это, он несет в себе знак бытия Абсолютного. Символично искусство, поскольку в нем «творяются знаки нового бытия».

При таком понимании сущности искусства и его теургической цели совершенно особым оказывается подход к изучению произведения литературы. Поскольку литературная критика, как и литература, часть философской системы, то ей отводится важная роль соответственно с поставленной целью соединения двух бытий, «общей жизненной цели человечества» (Вл. Соловьев) она должна служить своими средствами. Ее главную задачу впервые определил Вл. Соловьев – разобрать и показать, что именно из полноты всемирного смысла захватило душу поэта и было выражено им в художественном произведении. Эта задача была расширена и уточнена его последователями-символистами. Кроме Вечного, они (в частности Д. Мережковский, А. Белый, Вяч. Иванов) призывают увидеть и «новое», «свое», расценивая его как новые проявления того же Вечного. Это приводит их к мысли о неисчерпаемости художественного произведения.

Сложность и значимость роли художника для философов-критиков состоит в том, что он – звено между двумя мирами: Абсолютным и тварным. Этим обусловлены его основные качества – он должен быть чутким, открытым для проникновения в него образам, мыслям, звукам, готовым принять их. И здесь он несво-

боден как пророк. По сути, он с самого начала несет в себе воспоминание об ином мире. Однако, помимо этой роли, Вл. Соловьевым в духе его «теургии» отводится художнику еще и роль «творца новой прекрасной действительности», которой в пределах природы до него не было.

Эта двойная роль художника – пророка и собственно творца – предопределяет и особый интерес к нему критики и ее задачу: увидеть за художественным произведением душу его автора, однажды явившуюся и никогда более неповторимую форму бытия. И речь здесь идет не столько об изучении биографии писателя, сколько о духе его, о его внутреннем мире.

Проявлением этого мира становится для философов – критиков форма произведения, а точнее стиль его. В этом свете отношения формы и содержания предстают по-новому. Форма воспринимается как освобождение через творчество Идеи, или красоты, заключенной в материи, обнаружение соответствующих контуров образа, заданных высшим смыслом, и явление их миру.

В особом акте творчества, в качестве какового представители направления рассматривали деятельность критика, последнему принадлежит важное место. Он должен обладать таким качеством, которое очень точно обозначил как «конгениальность» В. Розанов, и здесь подразумевается не только духовное родство с критикуемым автором, но и равенство таланта. Но на этот счет существовали разные мнения: если Розанов требовал отречения от себя, то Мережковский утверждал необходимость индивидуальности критика, открывающего в качестве представителя своего поколения нечто новое в художественном произведении, о чем, возможно, не подозревал сам автор. При этом критик оказывается своего рода поэтом, творцом, для которого материалом служит уже не мир действительный, а мир литературы.

Итак, подводя итоги, мы можем совершенно четко выделить наиболее общие положения философской критики, касающиеся понимания искусства и литературной критики.

Во-первых, искусство признается тесно связанным с философией и религией, причем последняя объявляется его истинной сущностью.

Во-вторых, центральным понятием в определении цели искусства является понятие «теургия», которая понимается как пе-

реустройство жизни, соединение бытия реального с бытием идеальным, благодаря чему должна быть преодолена трагическая конечность и ограниченность человеческой жизни.

В-третьих, до достижения гармонии искусство, культура и вся реальная действительность оказываются символическими, то есть несущими в себе знаки иного мира и открывающими связи двух миров посредством художественных образов.

В-четвертых, художник творит образы, создавая прекрасное и вечное, способствуя тем самым переустройству жизни, воплощению красоты, память о которой он принес с собой на землю. Поэтому он является еще и пророком, связанным с Абсолютом и способным увидеть его в реальных вещах этого мира.

В-пятых, в связи с предыдущими положениями по-новому воспринимаются отношения формы и содержания, они предстают в неразрывном единстве, и форма является самой сутью, самым содержанием, выражением истинной сущности творящей души.

Эти положения определили и основные задачи литературной критики:

1. Изучить художественное произведение в связи с его идейным содержанием, то есть в его отношении к миру Идей. Увидеть, какую часть из всемирного смысла оно воплощает.
2. Изучить душу художника, стоящую за произведением, как носительницу частицы Всемирной идеи, и одновременно, воплощение неповторимой формы бытия.

Работы философов-критиков дают образцы позиций, образцы живого переживания писателя или поэта в «космосе» мировоззрения автора – критика - всей целостности его духовной, а иногда и биографической, жизни. Важно заметить, что здесь идет речь не об изучении только личности писателя (и, конечно, не только в биографическом аспекте), речь о необходимости, и даже неизбежности, выхода в сферу религиозно-философских взглядов того или иного художника.

Благодаря философскому подходу к тексту художественного произведения снимается «вечный» вопрос литературы «ублажать или поучать?» И эстетическое наслаждение, и этические нормы – элементы целостного воздействия книги и ее автора на читателя. Ценнейшим результатом этого воздействия может и должно стать

осознание себя как целостного мира, самоопределение в духовном плане, нахождение для себя точек опоры в культурном бытии.

Художественный текст, если мы примем утверждение Д. С. Мережковского о том, что произведении искусства – это просвет в бесконечное звездное небо, для нас перестанет быть только объектом изучения и станет местом встречи поколений, возможностью новых открытий, новых откровений. Философская критика дает нам понять, что нет конечного, раз и навсегда определенного, «правильного» взгляда, что любое художественное произведение переживается каждым читателем индивидуально в соответствии со складывающимся его внутренним образом бытия.

# Литература

## Раздел 1

1. Белый А. Символизм как миропонимание. - М.: Республика, 1994. - 528 с.
2. Бердяев Н. О русских классиках. - М.: Высшая школа, 1993. - 368 с.
3. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. - М.: Правда, 1989. - 607 с.
4. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Сочинения: В 2 т. - М.: Искусство, 1994.- Т.2. - 542с.
5. Булгаков С. Два града: Исследование о природе общественных идеалов. - Спб.: РХГИ, 1997.- 340с.
6. Иванов Вяч. Родное и вселенское. - М.: Республика, 1994. - 428 с.
7. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Ф. Достоевский. Вечные спутники. - М.: Республика, 1995. - 618 с.
8. О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881 –1931 годов: Сборник статей. - М.: Книга, 1990. - 429 с.
9. Розанов В.В. О писательстве и писателях. - М.: Республика, 1995.- 734 с.
10. Розанов В.В. Мысли о литературе. - М.: Современник, 1989. - 607 с.
11. Розанов В. В. Люди лунного света. - М.: Дружба народов, 1990. - 304 с.
12. Соловьев В.С. Литературная критика. - М.: Современник, 1990. - 442 с.
13. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. - М.: Искусство, 1991. - 594 с.
14. Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. - М.: Книга, 1990. - 613 с.
15. Флоренский П.А. «Золото в лазури» А. Белого// Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. - М.: Мысль, 1994. – Т. 4.- С.695-701.
16. Флоренский П.А. У водоразделов мысли: Сборник статей. – Новосибирск: Изд. Новосиб. ун-та, 1991. - 184 с.
17. Флоренский П.А. Гамлет// Литературная учеба. – М., 1989.- №5.- С. 137-152.
18. Франк С.Л. Предмет знания Душа человека. - Спб.: Наука, 1995. - 656 с.
19. Франк С. Л. Этюды о Пушкине. – Париж: Имка- Пресс, 1987. -126 с.

## Раздел 2

20. Абрамов А.И. Оценка философии Платона в русской идеалистической философии// Платон и его эпоха. - М.: Наука, 1979. - С.211-237.
21. Асмус В.Ф. Теоретическая философия Соловьева// Философские науки. – М., 1982.- №2.- С.142-149.
22. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: Сборник. - М.: Прогресс, 1993. - 368 с.
23. Беллетрист М-гн// О критике и критиках. - М., 1909. - С. 36.
24. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений Д. И. Фонвизина. Издание второе. Ю. Милославский, или русские в 1612 году. Сочинения Загоскина. Издание пятое// Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. - М.: Художественная литература, 1976. - Т.2. - С.93-109.

25. Белый А. Отцы и дети русского символизма// Pro et contra. В. Розанов в оценке русских мыслителей. - Спб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1995. - С. 74-77.
26. Белый А. В. Иванов// Русская литература XX века/ Под ред. Проф. Венгерова С. А. – М.:XXI в. - Согласие, 2000.- Кн. 2.- С. 249-280.
27. Белый А. Автобиографическая справка// Русская литература XX века/ Под ред. Проф. Венгерова С. А. - М.: XXI в. - Согласие, 2000. – Кн. 2.- С.154.
28. Бердяев Н. Христос и мир// Pro et contra.В. Розанов в оценке русских мыслителей. - Спб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1995. - С. 25-40.
29. Бердяев Н.О “Вечно бабьем” в русской душе// Pro et contra. В. Розанов в оценке русских мыслителей. - Спб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1995. - С.41-51.
30. Бердяев Н.А.: Pro et contra. Антология: В 2 т. - Спб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1994. - Т. 1. - 573 с.
31. Бонецкая Н.К. Русская софиология и антропософия// Вопросы философии.- М., 1995.- №7.- С. 79-98
32. Борев Ю.Б. Методология анализа художественного произведения (вместо введения)// Методология анализа литературного произведения. - М.: Наука, 1988. - С. 3-33.
33. Буданова Н.Ф. Творчество и спасение (Ставрогин в интерпретации Н. Бердяева)// Достоевский: Материалы и исследования. – Спб.: Наука, 1994.- С.145-155.
34. Буренин В.П. Критические очерки. Литературное юродство и кликушество// Pro et contra. В. Розанов в оценке русских мыслителей. - Спб.: Русский христианский гуманитарный институт,1995. - С. 303-313.
35. Венцлова Т.П. Флоренский// История русской литературы. Серебряный век/ Под ред. Ж. Нива, И. Серман, В. Страды, Е. Эткинда. - М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995. - С. 209-214.
36. Викторovich В. Вл. Соловьев о Достоевском// Литературная учеба. – М., 1989.- №5.- С.132-134.
37. Волжский П. Мистический пантеизм В.В. Розанова// Pro et contra. В. Розанов в оценке русских мыслителей. - Спб.: Русский христианский гуманитарный институт,1995. - С. 418-455.
38. Володина Н.В. О типологии литературной критики XIX века// Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения: В 2 т. – М.: Наследие, 1997.- Т. 1.- С. 269-277.
39. Волынский А.К. Фетишизм мелочей// Pro et contra. В. Розанов в оценке русских мыслителей. - Спб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1995. - С.240-250.
40. Гайденко П.П. Человек и человечество в учении Вл. Соловьева// Вопросы философии. - М., 1994.- №6.- С. 47-55.
41. Гайденко П.П. Искушение диалектикой: пантеистические и гностические мотивы у Гегеля и В. С. Соловьева// Вопросы философии. – М., 1998.- №4.-С.75-94.
42. Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия серебряного века. - М.: Прогресс-Традиция, 2001. - 472 с.
43. Гальцева Р.А. Очерки русской утопической мысли XX века. - М.: Наука, 1991. - 208 с
44. Гальцева Р.А. Николай Бердяев- философ творчества и теоретик культуры// Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. Сочинения: В 2 т. – Т.1.- М., 1994. -С.7-36.
45. Грифцов Б.А. Три мыслителя. - М., 1911. – 131 с.

46. Депретто К. Литературная критика и история литературы в России конца XIX- начала XX века// История русской литературы. Серебряный век/ Под ред. Ж. Нива, И.Серман, В. Страды, Е.Эткинда. - М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995. - С. 242 –258.
47. Долинин А.Д. Мережковский// Русская литература XX века. 1890-1910./ Под ред. Проф. Венгерова С. А. - М.: XXI в. - согласие, 2000.- Т.1. - С. 279- 331.
48. Ермолаев М. Загадки Мережковского// Мережковский Д. Л. Толстой и Ф. Достоевский. Вечные спутники. - М.: Республика, 1995. - 593 с.
49. Зеньковский В. История русской философии: В 2 т. – Париж: Имка –Пресс, 1989. - Т.1. – 470 с. Т.2.- 478 с.
50. Ильин И.А. Творчество Мережковского// Ильин И.А. Одинокий художник. Статьи. Речи. Лекции. - М.: Искусство, 1993. – 347 с.
51. История русской литературы. Серебряный век/ Под ред. Ж. Нива, И.Серман, В. Страды, Е.Эткинда. - М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995. -704 с.
52. Исупов К.Г. Романтик свободы. (Русская история глазами персоналиста)// Бердяев Н. О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993. - С.7-22.
53. Казаркин А.П. Литературно-критическая оценка. – Томск: Изд. Том. ун-та, 1987.- 240 с.
54. Келдыш В.А. На рубеже художественных эпох. (О русской литературе конца XIX – начала XX веков)// Вопросы литературы. – М., 1993.- Вып. 2.- С. 92-105
55. Келдыш В.А. Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи// Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX- начала XX веков. - М.: Наследие, 1992.- С.76-116.
56. Коган Л.А. Философия Н.Ф. Федорова// Вопросы философии. - М.,1990.-№11. - С. 74-85.
57. Коновалов В.Н. «Философская критика» как термин литературоведения// Ученые записки Казанского государственного университета. – Казань: Изд. Казанского гос. ун-та, 1995. - Т. 131. - С. 102-108.
58. Корокотина А.М. Проблемы методологии советской литературной критики в 20-е годы. – Томск: Изд. Том. ун-та, 1986. – 230 с.
59. Кулешов В.И. История русской критики XVIII- начала XX веков. - М.: Просвещение, 1984. - 528 с.
60. Кулешов В.И. История русской критики XVIII-XIX веков. - М.: Просвещение, 1978. - 527 с.
61. Лавров А.В. Мифотворчество «аргонавтов»// Миф – фольклор – литература: Сборник статей. - Л.: Наука, 1978. - С.137-171
62. Латынина А. “Во мне происходит разложение литературы” (В. В. Розанов и его место в литературной борьбе эпохи)// Вопросы литературы. – М., 1975. – Вып. 2.- С. 169-207.
63. Летопись литературных событий// Русская литература конца XIX –начала XX века. 1901-1907/ Под ред. Б.А. Бялика, Е.Б. Тагера, В.Р. Щербины. - М.: Наука,1971. - С. 389-686.
64. Литературный процесс и русская журналистика конца XIX –начала XX века, 1890-1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. - М.: Наука, 1982. - 372 с.
65. Лосев А.Ф. Вл. Соловьев и его время. - М.: Прогресс, 1990. - 680 с.
66. Лосев А.Ф. Жизненный путь Вл. Соловьева// А.Ф. Лосев. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. - М.: Советский писатель, 1990. - С. 102-202.
67. Лосский Н.О. История русской философии. - М.: Высшая школа, 1991. - 559 с.



68. Манн Ю. Русская философская эстетика. 1820-1830-е годы. - М.: Искусство, 1969. - 303 с.
69. Мережковский Д. Розанов (об «Уединенном») // Pro et contra. В. Розанов в оценке русских мыслителей. - Спб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1995. - С.408-417.
70. Милль К. Положительная критика//О критике и критиках. - М.,1909. - С. 109-121.
71. Мочульский К. Вл. Соловьев. Жизнь и учение. – Париж: Имка –Пресс, 1936. - 243 с.
72. Мочульский К. Вл. Соловьев. Жизнь и учение// Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. - М.: Республика, 1995. - С. 63-216.
73. Недзвецкий В.А. Русская литературная критика XVIII – XIX веков. Курс лекций. - М.: Изд. Моск. ун-та, 1994. -182с.
74. Николукин А. Последняя книга В.В. Розанова// Литературное обозрение. – М.,1990.- №1.- С. 83-88.
75. Норвежский О. // О критике и критиках. - М.,1909. - С. 41-44.
76. Носов А. Раскол в либералах: из истории идейно-эстетической борьбы в русской критике 1890-х годов// Вопросы литературы. – М., 1987.- Вып. 5.- С.105-126.
77. О критике и критиках. - М., 1909. – 190 с.
78. Петербургское Религиозно-философское общество (1907-19171)// Вопросы философии. – М., 1993.- №6.- С. 119-159.
79. Pro et contra. В. Розанов в оценке русских мыслителей: В 2 т. - Спб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1995. - Т. 1.- 512 с. Т.2.- 499 с.
80. Прозоров В.В. О принципах периодизации истории литературной критики// Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения: В 2 т. – М.: Наследие, 1997. – Т.1. – С.79-96
81. Пятигорский А.М. Философия или литературная критика// Пятигорский А.М. Избранные труды. - М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. - С. 256-263
82. Рудич В. Мережковский// История русской литературы. Серебряный век/ Под ред. Ж. Нива, И.Серман, В. Страды, Е.Эткинда. - М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995. - С. 214-225.
83. Русская литература XX века. 1890-1910 гг./ Под ред. Проф. Венгерова С. А.: В 2 кн. - М.: XXI в. – Согласие,2000. – Кн. 1.- 510 с.; Кн.2. – 470 с.
84. Русская наука о литературе в конце XIX начале XX века. - М.: Наука, 1982. - 397 с.
85. Струве П. Большой писатель с органическим пороком// Pro et contra. В. Розанов в оценке русских мыслителей. - Спб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1995. - С. 379-387.
86. Тареев М.М. В.В. Розанов// Pro et contra. В. Розанов в оценке русских мыслителей. - Спб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1995. – С. 52-73.
87. Тихолаз А.Г. Платон в философии всеединства Владимира Соловьева// Философская и социологическая мысль. – Киев,1991.- №7.- С.116-158.
88. Трубецкой С.Н. Чувствительный и хладнокровный// Pro et contra. В. Розанов в оценке русских мыслителей. - Спб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1995. - С. 293-302.
89. Трубецкой Е.Н. Мирозерцание Вл. Соловьева. Сочинения: В 2 т. - М.: Медиум, 1995. – Т. 1.- 606 с.; Т.2. – 624 с.
90. Флоровский Г. Пути русского богословия. – Париж: Имка- Пресс, 1988. - 604 с.
91. Чуковский К.И. Открытое письмо Розанову// Pro et contra. В. Розанов в оценке русских мыслителей. - Спб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1995. - С. 131-173.

92. Шерер Ю. Религиозно-философские искания в России в начале XX века// История русской литературы. Серебряный век/ Под ред. Ж. Нива, И. Серман, В. Страды, Е. Эткинда. - М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995. - С. 180-209.
93. Эстетическая мысль России//История эстетической мысли: В 6 т. - М.,1987.- Т.4.- С.220-349.
94. Эткинд Е. Единство серебряного века// Звезда. – Л., 1989.- №12.- С. 185-194.
95. Эткинд Е. К. Чуковский// История русской литературы. Серебряный век/ Под ред. Ж. Нива, И. Серман, В. Страды, Е. Эткинда. - М.: Изд. группа «Прогресс» - «Литера», 1995. - С.258-265.

## Содержание

Введение.....	3
Глава I. Понятие о философской критике.....	6
Философская критика как тип литературной критики.....	6
«Философская критика» в историко-литературном аспекте.....	10
Глава II. Религиозно-философское направление в русской литературной критике рубежа XIX-XX веков.....	15
Религиозно-философская критика как порождение философских и методологических исканий своего времени.....	15
Философы-критики: к обоснованию круга имен.....	20
Глава III. Определение сущности искусства и задач литературной критики философами-критиками.....	36
Понятие «красоты» как основа эстетики Вл. Соловьева.....	36
Развитие основных положений эстетической теории Вл.Соловьева его последователями.....	46
«Humanitet» как ключевое понятие системы взглядов В.В. Розанова на литературу и литературную критику.....	59
Особенности содержания критического суждения у философов-критиков (из опыта практической реализации основных теоретических положений).....	67
Глава IV. Философско-религиозное течение в символистской критике.....	88
Обоснование субъективно-художественного метода литературной критики Д.С. Мережковским.....	88
«Преображение жизни искусством» в философии символизма А. Белого и Вяч. Иванова.....	96
Заключение.....	114
Литература.....	119

Обласова Т.В.

Русская литературная критика рубежа XIX-XX веков:  
религиозно-философское направление

\*

---

Объем 6 п.л.

Тираж 1000 экз.

Цена свободная

АОУ ТОГИРРО