

ТИПОЛОГИЯ И КОМПАРАТИВИСТИКА / TYPOLOGY AND COMPARATIVISTICS

С. Валюлис

*Литовский эдукологический университет,
Вильнюс, Литва
svaliulis1@gmail.com*

ИДЕИ А. ШОПЕНГАУЭРА В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

Философское сочинение А. Шопенгауэра *«Мир как воля и представление»* (1819) способствовало радикальным изменениям в западном философском сознании. Однако субъективно-метафизический взгляд на мир, учение об иррациональной воле, отрицание смысла истории и индивидуальной жизни не принесли философу вначале ожидаемой славы. Его «деструктивная» философия долго оставалась невостребованной. И только после поражения французской революции 1848 года к Шопенгауэру приходит необыкновенная популярность.

В России интерес к философии Шопенгауэра возник почти одновременно с интересом в Европе к его *«философии жизни»*. Первая волна «русского шопенгауэрианства» – 60-70 годы XIX века – связана прежде всего с творческим осмыслением пессимистической *«философии жизни»* Шопенгауэра. Вначале пессимизм немецкого философа приобретает «статус общего места» в художественном сознании И.Тургенева, А. Фета, Л. Толстого. Однако русские писатели творчески воспринимают Шопенгауэра, в конечном итоге, отказываясь от нравственного идеала философа.

Начиная с конца 1880-ых годов, философия Шопенгауэра становится общекультурным фактом, его читают, по выражению критика А. Вольнского, все – «от телеграфиста до гимназиста». Благодаря переводческой деятельности А. Фета и той культурной струе, которая опосредованно приносила шопенгауэрианские идеи в русскую культуру (русские переводы немецких исследователей К. Фишера, Й. Фолькельта о Шопенгауэре, его личности и творчестве; французский символизм, эстетика Вагнера, философия Э. Гартмана, Ницше), популярность автора *«Мира как воли и представления»* значительно возросла. Для второй волны «русского шопенгауэрианства», появляющегося примерно в начале

1890-х г.г., характерно, что идеи философа, органически сливаясь с мотивами «скорбной поэзии», формируют существенные черты философии и эстетики русского модернизма, прежде всего символизма.

Цель статьи – проанализировать рецепцию философских идей А. Шопенгауэра русскими символистами, установить его влияние на формирование миропонимания и эстетических концепций символистов.

Рубеж XIX–XX веков – время кризиса, неустойчивости всех форм жизни и сознания, время сомнений и поисков новых форм, в том числе и художественных, отвечающих духовной ситуации времени. В 1916 году А. Белый написал цикл статей «*На перевале*», включающий три раздела: *Кризис жизни. Кризис мысли. Кризис искусства*. Кризис мысли – явление общеевропейское, он был связан с кризисом философской мысли и этики. Ницшеанский лозунг – *Бог умер* – зафиксировал кризис религиозной веры, нравственные христианские ценности утратили силу – место *добра* заняло *зло*, которое эстетизируется. Всё это рождало настроение отчаяния, уныния, сомнения, пессимизма, так как поддерживалось и кризисом жизни (революции, войны, технический прогресс). «Закат» Европы и перерождение культуры в цивилизацию провозгласил О. Шпенглер.

Искусство также переживает кризис, прежде всего это касалось реализма, возникает потребность в радикальном изменении художественной системы, которая могла бы преобразить жизнь и природу человека. Уже в философии А. Шопенгауэра оформляется поддержанное и развитое затем Ф. Ницше представление о мире как *эстетическом феномене*.

Иррационализм и интуитивизм создали философский контекст для нового художественного явления, получившего название модернизма. Художественная система конца XIX–начала XX веков в России получила название: литература Серебряного века. Серебряный век – самый «европейский» в истории русской литературы. Появляется, как и на Западе, «особый тип писателя, у которого философские штудии и художественное творчество составляют живое единство, так что философия эстетизируется, а литература пропитывается концептуальным мышлением» [Зверев 1992: 34]. На русской почве это характерно прежде всего для творчества писателей-символистов. Символизм, пересекающийся с *декадентством* и *импрессионизмом*, зародился во Франции в конце 60-х – начале 70-х годов в поэзии П. Верлена, Ж. Гюисманса,

А. Рембо, С. Малларме и др. Термин *символизм* ввёл в своё манифесте Ж. Мореас («Манифест символизма», 1886). Символизм распространился как общеевропейское культурное явление, охватив философию, литературу, музыку, живопись, театр.

Русский символизм, усваивая философские и эстетические теории западного символизма, создаёт свою эстетическую программу. С самого начала русский символизм, прошедший две основные фазы своего развития: индивидуалистически-«декадентскую» в 90-ые годы, в творчестве *старших символистов* (Д. Мережковский, В. Брюсов, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, З. Гиппиус и др.), и фазу возрожденчески-символистскую в поэзии *младших символистов* (А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов и др.), – складывался и в теории, и в эстетической практике как нечто большее, чем литература. Это сближало творчество «старших» и «младших».

Философия и эстетика символизма складывались в оппозиции к «точным» знаниям, рационализму, всем рационалистическим философским системам. К. Бальмонт отрицает рационализм в творчестве. Он называет поэтов, «которые ищут содержания вне себя и воспроизводят Природу так, как её видят – конкретно, в разорванном частичном состоянии, не воссоздавая сложного единства её, не угадывая мирового характера всех её явлений» [Бальмонт 1904: 63], – **рабами отживших теорем**. Для таких поэтов закрыта «великая область отвлечения, область мировой символизации всего сущего» [Бальмонт 1904: 70]. Это доступно символистам, так они уходят в сферу идеальности. У них особое философское сознание – интуитивное – оно является основой их художественной впечатлительности, которая, по мнению Бальмонта, не подчиняется видимому. «Поэты-символисты, – пишет он, – пересоздавая вещественность сложной своей впечатлительностью, властвуют над миром и проникают в его мистерии <...>. Они всегда овяны дуновением, идущим из области запредельного» [там же, 94].

По мнению А. Белого, философия и наука слишком отделяли истину от жизни, и потому реальная конкретная жизнь представляла в сознании людей крайне бессвязной, хаотичной, лишённой смысла, а логическая истина – слишком абстрактной и внечеловеческой [Белый 1994: 220–221]. Обращаясь к «философии жизни» А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, а также к философии Вл. Соловьёва, символисты выстраивали свои концепции осмысления мира и личности, признавая значимость иррациональной глубины человека.

К философии Шопенгауэра тяготели оба поколения символистов. Объём и характер усвоения его идей был различен. В своей статье 1903 года А. Белый уделяет внимание тому этапу развития символизма, который проходил под знаком Шопенгауэра: его книга *«Мир как воля и представление»* утверждала абсолютный индивидуализм, он видел в искусстве единственный способ справиться с одиночеством. *«Шопенгауэр – вершина, на которую восходят встающие над сонностью жизни»* [Белый 1994: 245]. Белый считает немецкого философа основателем «символического» метода, так как он отделил форму познания созерцательного, интуитивного от «познания мыслящего», отдав предпочтение первой форме. *«Был вскрыт источник сверкающих сущностей – и побледили воздушные замки»* [там же, 244]. Вслед за Шеллингом Шопенгауэр соединяет философское мышление с художественным и достигает подлинного их синтеза. Сущность мира, по Шопенгауэру, заключается в тождестве представления и воли. Человек не удовлетворяется представлениями, ему свойственно стремление познать сущность, стоящую за ними («*вещь в себе*»), однако разумное знание неспособно познать эту сущность, так как она не тождественна разуму. И тогда, обращаясь к самому себе, человек обращается к внутренним способностям, основанным на непосредственном проявлении воли. Так совершается отказ от разума в пользу воли, способной к познанию вечных идей. Белый соглашается с Шопенгауэром, что познание, совершающееся в процессе символизации, – высшая ступень, однако считает, что определение начала бытия как воли (*Мировая воля*, по Шопенгауэру) неудачно, т.к. происходит смешение личной воли с волей мира, а следовательно, гипертрофия личной воли ведёт к уничтожению антиномии между волей и представлением в личном начале человека. И Ф. Сологуб также, не соглашаясь с Шопенгауэром, утверждает, что акт отречения от человеческой личности нарушает выдвинутый философом идеал органической целостности. По убеждению поэта, *«правый путь сознания только один – к самоутверждению в свободном развитии того, что есть во мне»* [Сологуб 2001: 525].

Если отвлечься от частных (важность для Белого концепции музыки Шопенгауэра и её «ницшеанский» генезис для А. Блока, «верленовский» для В. Брюсова и К. Бальмонта, создание мифа о смерти-невесте у Ф. Сологуба), то можно отметить несколько существенных моментов, характерных для всех русских символистов.

В период становления символизма, переставая в большинстве случаев быть философией жизни и становясь «предметом» искусства, шопенгауэрианская философия, особенно его пессимистическая оценка реальности как мира зла, формировала некоторые стороны панэстетического мироощущения символистов, выразившегося в целой системе неприятий и в компенсирующей их тяге к неземным, трансцендентным ценностям: вечным идеям Платона, априорным истинам Канта, Мировой воле Шопенгауэра, Мировой душе Вл. Соловьёва, духу музыки Ницше.

Пессимизм Шопенгауэра был, по выражению А. Белого, «*ножом, отрезающим от марева благополучий конца века*», от «*оптимизма позитивистических квартирок*», и в этом смысле не только противоположением «*удушающему позитивизму*», но и одним из тех начал, которые подготавливали к ощущению рубежа веков, предощущением «*зорь*» и эзотерических чайний начала века [Белый 1989: 197, 188].

Старшие символисты воспринимали символизм в большей степени как литературное явление, потому тяготели к французскому символизму, многое из него переводили. По В. Брюсову, «*цель символизма – рядом сопоставлений как бы загипнотизировать читателя*» [Брюсов 1975: 178]. Сама поэзия трактуется им как «*тайнопись неизречённого*», как самовыражение поэта, который через «*недосказанность*», «*утаённость*» смысла творит идеальные миры, уходя от реального, земного. В статье «*О искусстве*» (1899) Брюсов фактически излагает эстетическую теорию Шопенгауэра, не прибегая к прямому цитированию: он говорит о субъективизме поэта, о свободе творчества, о автономности искусства от морали и жизни, взяв за исходный пункт своих размышлений философский постулат Шопенгауэра: «*Мир есть моё представление*». Субъективизм Шопенгауэра, отрицание им роли рационального познания в процессе творчества становятся отправной точкой в понимании русскими символистами сущности искусства и его целей. Цель искусства, по их мнению, – раскрыть душу художника, единственную и неповторимую, выразить её сокровенную сущность, её содержание, которое меняется с каждым мгновением и не зависит от видимой реальности. Ф. Сологуб уверен, что поэзия – «*преображённый Мною мир, мир Моей души*» [Сологуб 2001: 508]; поэт говорит «*здесьнему, случайному миру нет*» и выстраивает «*мир иной, со святынями, «которых нет»* [там же, 521].

Ещё более категоричен Бальмонт, утверждая, что поэзия «*находит свое содержание не во внешнем мире, а в бездонном колодце*

человеческого «я»» [Бальмонт 1904: 64]. В «душевной глубине» поэта всё преобразовывается и перерабатывается философским сознанием, в результате внешние факты *«предстают перед нами как тени, вызванные магом»* (там же, 88). На уходе от действительности и творении собственного мира настаивает и Брюсов, отмечая, что *«все свои произведения художник находит в самом себе»* [Брюсов 1975: 49].

В основу эстетики старших символистов легло представление о мире как «эстетическом феномене», которое обосновывалось в философии Шопенгауэра: красота – это объективация воли на ступенях её познаваемости, отсюда, красота человека – высшая ступень [Шопенгауэр 1993: 323–333]. Красота, по мнению символистов, превосходит все другие ценностные критерии – мораль, долг, пользу и т.д., она способна охватить всё разнообразие мира и тем самым примирить человека с бытием. И «старшие» символисты, и «младшие», исходя из антиномичной основы бытия, противопоставляя мир «дольный» (земной) миру «горнему» (высшему), определяли красоту как принадлежащую миру абсолютных высших духовных сущностей. Именно «горний» (высший) мир является источником мистической красоты, красоты, спасающей мир: Красота – *«надежда мира»* (Мережковский), *«неземная красота»* (Брюсов), *«высшая красота»* (Бальмонт), красота Вечной женственности (Блок, Белый). В «страшном» мире эмпирии земное зло эстетически оправдывается: *«мёртвый идол красоты»* (Брюсов), *«злая красота»* (Гиппиус), *«проклятая красота»* (Бальмонт). Но зло, в отличие от Шопенгауэра, не воспринимается ими онтологически, так как оно, согласно философии Вл. Соловьёва, значимо для них лишь как стадия становления мира в *«слиянии земной души со светом неземным»*. Не случайно для символистов характерен путь восхождения к красоте «горнего» и её нисхождение в мир «дольный» (земной).

Символисты и «старшие», и «младшие» уделяли внимание философии творчества, соотносимой с теорией познания, они хотели гносеологически обосновать природу искусства. Ведь в их представлениях – как бы различны они ни были – творчество ставилось выше познания. Это был исходный принцип, объединяющий позитивиста Брюсова и неокантианца в гносеологии А. Белого. Оба они исходили из шопенгауэрианского понимания искусства как *способа созерцания вещей независимо от закона основания* [Шопенгауэр 1993, I: 31]. Согласно философу, *воля для нас вещь в себе, а идея – непосредственная объективация воли на извест-*

ной ступени. Отделив идею от *вещи в себе*, Шопенгауэр различает познание, подчинённое закону основания, а также *идеальное познание, которое вырывается из служения воле*. Как бы освобождаясь от закона основания, индивидум, теряясь в созерцании, становится *чистым познающим субъектом*, способным подняться над прозаической действительностью, и путём *вдохновенного угадывания* (интуиции) решить загадку искусства. Гений в искусстве, освобождаясь в познании от служения воле, является незаинтересованным (свободным) наблюдателем, а потому, согласно Шопенгауэру, становится *ясным оком мироздания* [Шопенгауэр 1993, II: 401–405].

В статье «*Ключи тайн*» (1904) Брюсов утверждает, что ключами тайн владел Шопенгауэр, только, по мнению поэта, у философа его эстетика слишком связана с его метафизикой (Фету это не мешало, он понял смысл «вечных идей» и их роль в постижении искусства). Но Брюсов всё же уловил суть **чистого созерцания**: «*Искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства – это приотворённые двери в Вечность*» [Брюсов 1975: 91]. Идея мистической сущности искусства восходит к Шопенгауэру, его идеи искусства-откровения, его решение «*загадки искусства*» кажется Брюсову наиболее убедительным, хотя и нуждается в освобождении от метафизических пут [Брюсов 1975: 91].

И Белый был согласен, что именно интуитивное мышление лежит в основании искусства как высшего типа духовного освоения мира. Он неоднократно подчёркивал роль философии Шопенгауэра в развитии собственного самосознания, даже когда не соглашался с его идеями. В статье «*Проблемы культуры*» (1909) Белый, в согласии с Шопенгауэром, утверждает «*примат творчества над логическим познанием, возможность в художественном творчестве преобразовать образы действительности*» [Белый 1994: 22].

Однако в отличие от Шопенгауэра он настаивает на том, что искусство не свободно от действительности, т.к. «*символ есть образ, взятый из природы и преобразованный творчеством*» [там же, 22]. Сама действительность у неокантианца Белого символична. У Вяч. Иванова творчество символиста есть уловление связей, соотношений «*дольнего*» (земного) и «*горнего*» (иногo, высшего) миров, в конечном итоге – их единство и целостность как воплощение целостного мироздания. И это не только единство формы и содержания, но единство некоего высшего, Божественного проекта. Шопенгауэр «прочитывается» Ивановым сквозь учение Вл.

Соловьёва о «всеединстве», о «божественном всеединстве сущего», по его выражению [Иванов 1994: 28].

Подобно Шопенгауэру, старшие символисты ограничиваются литературой как автономной, свободной областью творческой деятельности. Интуитивизм Шопенгауэра лежит в основе символистского понимания искусства. Бальмонт, например, исключает из творческого процесса размышление (*Но я не размышляю над стихом*), поэт действует спонтанно, стихийно и тогда перед ним возникают поразительные сочетания. Искусство «внезапной строки» (*Рождается внезапная строка, / За ней встает немедленно другая...*) представлено Бальмонтом в стихотворении «*Как я пишу стихи*». Творчество для поэта – свободная словесная игра: «*эти слова светятся, когда мгновение, давшее им рождение, давно уже отзвучало*» [Бальмонт 1904: 3].

Символисты разрабатывают поэтику символа, который у них не мистичен (как у Мережковского или В. Иванова), но неисчерпаем в своей глубине, он «*окно в Бесконечность*» (по Сологубу). Для Бальмонта символ – образ, передающий неуловимое, запечатлевающий миг вечности в поэзии, для Брюсова – «*перспектива бесконечного развёртывания смыслов*».

Младшие символисты, вступившие в литературу в 1900-ые годы, были противниками декадентского индивидуализма, формировавшегося под влиянием пессимизма и субъективизма философии Шопенгауэра. Они отстаивали идею творчества как служения высшему началу. Белый, Блок, Вяч. Иванов называли себя *соловьёвцами*, выдвигая программу активного социального творчества, преобразования мира, реальности в художественном акте. Для них художник не только творец образов, но и демиург, создающий миры; новое искусство в основе своей религиозно, это теургия – магия, с помощью которой можно изменить ход событий. Высшая цель искусства – «*новое жизнестроительство*» (Белый), «*Религиозное устройство мира*» (Иванов). Кроме того, поэт воспринимался ими как посредник между двумя мирами, спасающий красоту земную, приобщая её к вечности. Младшие символисты, в сущности, переосмыслили эстетическую концепцию Шопенгауэра, усвоив философию «всеединства» Соловьёва, его учение о Богочеловечестве, его теорию эсхатологии. В поэзии Блока, Белого трансформируется идеальный образ «всеединства»: Софии Премудрой, Души мира. Она вмещает полноту «*добра, истины, красоты*» и принадлежит одновременно эмпирии и миру Абсолюта. Соловьёв считает, что эволюционное

развитие устранил разлад (дуализм) мира, нисхождение Софии в мир земной тварности будет способствовать «положительному всеединству» [Соловьёв 1989, II: 112–120].

Наиболее последовательным шопенгауэрианцем среди русских поэтов-символистов был Фёдор Сологуб. Двоемирие, характерное для символистской концепции бытия, находит у Сологуба особенно мрачное, пессимистическое выражение. Как и все символисты, он исходит из антиномичной основы бытия. Смысл дуализма К. Бальмонта, З. Гиппиус, А. Блока, В. Иванова раскрывается через противопоставление «страшного» мира эмпирии миру Абсолюта, где царят гармония, добро и красота. Сологуб же, как и Шопенгауэр, убеждён в неизменности основ бытия, трагического по своей сути, ибо зло укоренено и в самом противоречивом порядке природы, и в духовной, нравственной сфере. Зло онтологично – жизнью правит бесосновная, слепая, злая Мировая воля, поэтому одинокий человек не может противостоять метафизическому злу. Сологуб, подобно Шопенгауэру, определяя человека как существо *волящее*, всё же видит единственный выход для снятия всех бытийственных противоречий только в смерти. Он пишет: «<...> *есть только один человек, один только Я во всей вселенной, волящий, действующий, страдающий, горящий на неугасимом огне и от неистовства ужасной и безобразной жизни спасающийся в прохладных и отрадных объятиях вечной утешительности – смерти*» [Сологуб 2001: 496].

Ф. Сологуб исходит из принципа двоемирия, однако оба онтологические слоя («*дольнее*» и «*горнее*») оказываются «*в совершенной тождественности*» [Сологуб 1991: 155] объединёнными в третьем онтологическом слое – внешне ненаблюдаемой реальности воли творящего субъекта. Творящий субъект – не что иное, как «*Я, единственный и вечный, создавший всё, пребывающий во всём*» [Сологуб 1991, II: 155]. Я мыслится равновеликим внешней Божественной сущности мироздания. Сологуб в своей «философии жизни» идёт дальше Шопенгауэра. От субъективизма движется к солипсизму, утверждая, что «*все и во всем – только Я, и только Я, и нет иного, и не было и не будет*» [Сологуб 1991: 148]. Сологуб, утверждая онтологический трагизм мира, отрицает земную красоту («*мёртвая красота жизни*»), но не верит и в возможность торжества мистической красоты, как другие символисты. Привлекательна только красота смерти, ибо она избавляет от страданий и сводит красоту и безобразие в «*роковое тождество*». Однако только искусство создаёт истинную красоту, так утверждал и

Шопенгауэр. По Сологубу, только поэт в порыве вдохновения способен найти оправдание злему бытию и «человеку-дьяволу» в красоте. Это – «красота творимая и вечно поэтому живая» [Сологуб 1991: 195]. Поэт-творец способен, отмечает Сологуб, осуществить «невозможную мечту» (чудо) и создать образ истинного бытия: «<...> над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном» [Сологуб 1991: 202].

Свободное движение воображения поэта без конкретной цели лежит в основе сологубовской концепции творчества-игры (*Я влюблен в мою игру, / Я, играя, сам сгораю*), но в отличие от концепции Баломонта, «игра» Сологуба служит выражению его отношения к бытию: лирического и иронического. Лирика, отрицая реальность, творит свой собственный мир, а сологубовская ирония, в отличие от других символистов (А. Блока, А. Белого и др.), является отрицанием любой возможности на надежду гармонии в мире. Так замыкается круг, и Сологуб не преодолевает пессимизма шопенгауэрианской философии.

Подводя итог, можно отметить, что русские символисты, за исключением Сологуба, обращались не к пессимистической «философии жизни» Шопенгауэра, а к его гносеологии, в контексте которой они обосновывали своё понимание природы творчества и красоты.

Рецепция его философских идей носила творческий характер. Феномен Шопенгауэра на рубеже XIX–XX веков заключается не в апологетике его идей, а в том, что, опираясь и отталкиваясь от них, русские символисты создавали собственные эстетические концепции. От отрицания ценностей жизни философом они ищут спасения в искусстве как способе преобразования мира.

Идеи Шопенгауэра синтезируются в сознании русских символистов с русской религиозной мыслью, прежде всего с философией Владимира Соловьёва.

ЛИТЕРАТУРА

- Бальмонт К. Д., 1904, *Горные вершины*. – Сборник статей. – Книга первая. – Москва: Гриф.
- Белый А., 1989, *На рубеже двух столетий*. – Москва: Художественная литература.
- Белый А., 1990, *Начало века*. – Москва: Художественная литература.
- Белый А., 1994, *Символизм как миропонимание*. – Москва: Республика.

- Брюсов В., 1975, *Собрание сочинений*: В 7-и т.т.– Т. 6. – Москва: Художественная литература.
- Зверев А., 1992, XX век как литературная эпоха. // *Вопросы литературы*. – Вып. 2. – С. 24–42.
- Иванов Вяч., 1994, *Родное и вселенское*. – Москва: Республика.
- Соловьёв Вл., 1989, *Сочинения*: В 2-х т.т. – Т. II. – Москва: Мысль.
- Сологуб Ф., 1991, *Творимая легенда*: В 2-х книгах – кн. II. – Москва: Художественная литература. – С. 143–214.
- Сологуб Ф., 2001, *Закрытие стен*. Статьи. // *Собрание сочинений*: В 6-ти т.т. – Т. 2. – Москва: НПК «Интелвак». – С. 488–571.
- Шопенгауэр А., 1993, *Мир как воля и представление*: В 2-х т.т. – Москва: Наука.

Schopenhauer's Ideas in the Aesthetical Search of the Russian Symbolists

Summary

The article "Schopenhauer's ideas in aesthetical searching of the Russian symbolists" analyzes the impact of Arthur Schopenhauer's philosophical ideas such as irrationalism and intuitivism made on the formation of the aesthetical concepts of the Russian symbolists. It has been emphasized that the symbolists, with the exception of Fyodor Sologub, treated A. Schopenhauer not just as "a philosopher of life" but rather turned to his gnoseology, the context of which served as a foundation for their understanding of the nature of creation and the role of an individual in the creative process. It has been established that the reception of A. Schopenhauer's philosophy was distinguished by its creative nature. On the basis of A. Schopenhauer's philosophical ideas, the Russian symbolists created their own aesthetical concepts. They regarded art as a means of transforming the world.

The consciousness of the Russian symbolists merged A. Schopenhauer's ideas with the Russian religious idea, with Vladimir Solovyov's philosophy in the first place.

Keywords: *Konstantin Balmont, Andrey Bely, Valery Bryusov, Vyacheslav Ivanov, Fyodor Sologub, Arthur Schopenhauer, freedom of creation, intuitive cognition, philosophy of creation, art as game, a creating individual.*