

Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Ивановский государственный энергетический университет
имени В.И.Ленина»

СОЛОВЬЕВСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
ПЕРИОДИЧЕСКИЙ СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Выпуск 12

Иваново 2006

УДК 1Ф

Редакционная коллегия:

М.В.Максимов (главный редактор); А.П.Козырев (зам. главного редактора, Москва); М.И.Ненашев (зам. главного редактора, Киров); А.В.Брагин; И.И.Евлампиев (Санкт-Петербург), К.Л.Ерофеева; О.Б.Куликова (отв. секретарь); Л.М.Максимова; В.В.Михайлов (Москва); В.И.Моисеев (Москва); С.Б.Роцинский (Москва), В.В.Сербиненко (Москва)

Издание осуществлено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 06-03-14078 г)

Адрес редакции: 153003, г. Иваново, ул. Рабфаковская, 34,
ИГЭУ, кафедра философии

Тел. (0932) 38-57-56

E-mail: maximov@philosophy.ispu.ru

ISBN 5-89482-404-4

© М.В.Максимов, составление, 2006

© Авторы статей, 2006

© Ивановский государственный энергетический университет, 2006

СОДЕРЖАНИЕ

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА В.С. СОЛОВЬЕВА И ПОИСК СИНТЕЗА ИСКУССТВ В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Иванова Е.В. Владимир Соловьев и формирование русской религиозно-философской эстетики.....	5
Ерофеева К.Л. К вопросу о судьбе искусства (по поводу статьи В.Соловьева «Общий смысл искусства»).....	60
Зорина Л.Н. Идея всеединства в философской эстетике Вл. Соловьева.....	71
Ершова Л.С. К вопросу об эстетике природы В.С. Соловьева.....	82
Матсар Майе. Соотношение эстетического и художественного в положительной эстетике В.С. Соловьева...	89
Едошина И.А. Об онтологических основаниях смены художественных парадигм на рубеже XIX – XX веков (Вл. Соловьев, о. Павел Флоренский).....	100
Азизян И.А. О диалоге искусств Серебряного века.....	112
Чистякова Э.И. Проблема искусства в творчестве русских символистов.....	138
Шукуров Д.Л. Владимир Соловьев и русский авангард начала XX века (основные аспекты проблемы).....	152
Мусинова Н.Е. Символизм и акмеизм: проблема художественной формы в аспекте целостности (всеединства).....	163
Дзущева Н.В. Вл. Соловьев и постсимволизм.....	189
Крохина Н.П. Н.А. Бердяев о новой духовности: софийная (богочеловеческая) тема в работах 30–40-х гг.).....	205
Новоселов О.Н. Теургический подвиг Вл. Соловьева: Жизнь, отданная за преображение мира красотой Софии.....	212
Корнблат Д.Д. Преображение Платона в эротической философии Владимира Соловьева.....	223

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Материалы к библиографии В.С. Соловьева (1995–1997 гг.). Сост. М.В. Максимов, Л.М. Максимова.....	243
Эстетика В.С. Соловьева: Избранная библиография Сост. М.В. Максимов.....	262

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Соловьевский семинар. Информация о научной деятельности.....	270
Информационное письмо о работе Соловьевского семинара в 2006 г.....	276
НАШИ АВТОРЫ	281

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА В.С. СОЛОВЬЕВА И ПОИСК СИНТЕЗА ИСКУССТВ В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Е.В. ИВАНОВА

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
Москва

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ И ФОРМИРОВАНИЕ РУССКОЙ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Разговор о русской религиозно-философской эстетике затрудняется тем, что сам факт существования русской философии не принадлежит к числу общепризнанных. Зарождение русской философии произошло сравнительно поздно, в середине (а по мнению других, считающих родоначальником русской философии Вл. Соловьева и в конце) XIX века, когда западноевропейская традиция имела за своими плечами несколько столетий существования, когда определился круг задач философии как сферы человеческой духовной деятельности. В этих условиях русская философия не пошла по пути ученичества, пытаясь хотя бы кратко повторить весь проделанный западноевропейской философией путь в темпе «ускоренного развития», но, примыкая к готовым традициям философских школ и учений в решении основополагающих философских вопросов, выдвигала и решала собственные, продиктованные потребностями «русского логоса» проблемы. Это обстоятельство и позволяет некоторым публицистам отрицать факт существования русской философии как таковой.

Об особенности русской философии А.Ф. Лосев писал: «В XIX столетии Россия произвела на свет целый ряд глубочайших мыслителей, которых по гениальности можно поставить рядом со светилами европейской философии. Однако никто из них не оставил после себя цельной, замкнутой философской системы, охватывающей своими логическими построениями всю проблему жизни и ее смысла. Поэтому тот, кто ценит в философии прежде всего систему, логическую отделанность, ясность диа-

лектики – одним словом, научность, может без мучительных раздумий оставить русскую философию без внимания»¹.

Но наряду с тенденцией отрицания русской философии есть и диаметрально противоположная тенденция – расширять круг русских философов, включая в их число литераторов и поэтов. Наиболее законченное выражение такая точка зрения нашла в отклике В.В. Розанова на смерть рано ушедшего из жизни литератора Федора Шперка. «Мы, русские, – писал В.В. Розанов по поводу сочинений Шперка, – имеем две формы выражения философских интересов: официальную, по службе, то есть должностную. Это – «философия» наших университетских кафедр. И мы имеем как бы философское сектанство: темные, бродящие философские искания, которые, давно начавшись, продолжают до настоящих минут. В обеих формах своих «философия» наша движется без всякого взаимодействия; они почти не знают друг друга, явно друг друга игнорируя»².

Казеннокоштная университетская философия, по Розанову, считает, что у нас «все от варяг быша», и «выражает нужду кафедры, свидетельствует о знаниях автора и, так сказать, составляет «литературное прибавление» к устному магистерскому или докторскому экзамену, более документальное и прочное, а следовательно, официально более веское»³.

Вторая, официально не признанная ветвь, названная Розановым «философским сектанством», «в психологической части <...> интересуется «коготком», который «увяз» и заставляет «всю птичку пропасть»; в логической – она в самом деле пытается запутанности человеческой мысли; в метафизической – пытается тайны бытия. <...> Эта философия тесно связана с нашей литературой, тогда как первая связана исключительно с учебными нуждами, с задачами преподавания старинной педагогической дисциплины»⁴.

Русская религиозно-философская мысль XX века сформировалась в русле этого «философского сектанства» и заняла особое место в истории русской культуры и в духовной жизни России прежде всего благодаря непривычному соединению в ней двух начал, к этому времени прочно разделившихся не только в рамках той университетской философии, о которой писал Розанов, но и в европейской традиции – начал религии и философии.

Философия, даже идеалистическая, как область умозрения скорее противопоставлялась религии, поскольку представляла собой рациональный способ осмысления мира в противоположность сверхрациональному, дающемуся человеку верой (*solo fide*).

Но именно это соединение философии и религии в русской мысли XX века Н.О. Лосский осознавал как основополагающее: «Главная задача философии заключается в том, чтобы разработать теорию о мире как едином целом, которая бы опиралась на все многообразие опыта. Религиозный опыт дает нам наиболее важные данные для решения этой задачи. Только благодаря ему мы можем придать нашему мирозерцанию окончательную завершенность и раскрыть сокровеннейший смысл вселенского существования. Философия, принимающая во внимание этот опыт, неизбежно становится *религиозной*. <...> Ряд русских мыслителей посвятил свою жизнь разработке всеобъемлющего христианского мировоззрения. В этом состоит наиболее характерная черта русской философии»⁵. И более того, «все развитие русской философии нацелено на истолкование мира в духе христианства...»⁶.

Связь философии и религии стала ключевым моментом для развития русской философии и понимания основных задач, которые она ставила и решала. Более того, именно религия оказалась в центре философских исканий целой плеяды русских философов.

Другой особенностью русской религиозно-философской мысли был ее *онтологизм*; по слову А.Ф. Лосева, это была «философия не абстрактных форм, а жизненных явлений бытия...»⁷. Поскольку эти «жизненные явления бытия» с необычайной яркостью запечатлела русская классическая литература, неудивительно, что она часто использовалась в качестве предмета истолкования религиозными философами. Критик Волжский (псевдоним А.С. Глинки) писал в этой связи: «Небогатая оригинальными философскими системами, русская литература тем не менее очень богата философией, своеобразной, яркой и сочной. Русская художественная литература – вот истинная русская философия, самобытная, блестящая философия в красках слова, сияющая радугой мыслей, облеченная в плоть и кровь живых образов художественного творчества. Всегда отзывчивая к на-

стоящему, преходящему, временному, русская художественная литература в то же время всегда была сильна мыслью о вечном, непреходящем; почти всегда в глубине ее шла неустанная работа над самыми важными, не умирающими и значительными проблемами человеческого духа; с проклятыми вопросами она почти никогда не расставалась»⁸. Таким образом, питающие религиозную философию источники лежали не столько в сфере Священного писания, патристики либо богословия, гораздо чаще отправной точкой здесь становилось творчество Достоевского, Толстого, Тургенева, Чехова. Особое место в ряду этих писателей принадлежало Достоевскому, на что неоднократно обращалось внимание. Например, Вяч. Иванов в одном из своих выступлений в Московском религиозно-философском обществе заявлял: «Если Дельфийский оракул говорил: «познай самого себя», то какая-то тайная сила говорит нам: познай Достоевского, а через него и самого себя. Пушкин тоже дал нам величайший завет, но все же, что подлежит, собственно, истолкованию – это именно, конечно, Достоевский, а не Пушкин, потому что в Пушкине все это слишком имплицитно, все то, что он знал и предугадал о России, а в Достоевском это уже разъяснено, как в некоей русской библии, так что нам остается ее только читать и понимать»⁹. В ответном слове С.Н. Булгаков поддержал это мнение: «...Достоевский остается для нас неразгаданным, и мы разгадаем его вместе со своим собственным ростом. Совершенно убежден, что я лично не отойду от Достоевского и всю жизнь буду развивать то понимание, к которому я если не физически, не в смысле эпохи, то духовно принадлежу, и всегда может быть это буду делать и на этом настаивать»¹⁰.

Необходимо отметить еще один важный факт – русская религиозно-философская мысль изначально развивалась в полном отрыве от богословия, развивавшегося в стенах духовных академий. Отчасти причина коренилась в традиционной самозамкнутости русского богословия, осознававшегося некоторыми его представителями. Сошлюсь на мнение профессора Московской Духовной академии А.И. Введенского, высказанное им в самом начале XX века: «...Когда оглядываешься на прошлое богословской науки, вчитываешься в ее историю, то убеждаешься, что в общем составе нашей русской мысли наука богословская до самой по-

следней поры представляет как бы *regnum in regno* – совершенно обособленную и замкнутую область. Богословы-специалисты обыкновенно работают не в виду запросов общественной мысли, но по внутреннему требованию своих собственных изысканий. Одна тонкость вызывает в их исследованиях другую. Одна специальная справка отсылает к другой. Камень за камнем возводится вековое, монументальное и стойкое здание, с удивительно иногда выработкою рисунка в деталях. Но в этом здании для того, кто впервые вступает в него извне, пустынно, неуютно, – не говоря уже о риске заблудиться в его бесконечных лабиринтах. И весьма естественно поэтому, что люди, чуждые специального богословского образования, входят в это здание нечасто и неохотно, а если и входят, – то остаются в нем недолго и скоро покидают неприветливое жилище со слишком угрюмыми обитателями и слишком холодной атмосферой»¹¹.

Именно в силу отсутствия «специально богословского образования» русские религиозные философы в большинстве своем не заглядывали за стены академии (исключением здесь станет один о. Павел Флоренский), а если и заглядывали, подобно Владимиру Соловьеву, то, как правило, ненадолго¹². Спорадические попытки установления контакта между философами и богословами кончались обычно крахом, который лишний раз подчеркивал внутреннюю неготовность обеих традиций к поискам взаимопонимания.

В итоге русское дореволюционное богословие остается неосвоенным пространством, *terra incognita* зачастую даже для тех, кто, казалось бы, должен им интересоваться. Например, Г. Флоровский в своей книге «Пути русского богословия» (1939) начиная с XX века в центр рассмотрения истории богословия поставил сочинения и высказывания на религиозные темы Д.С. Мережковского, Н.А. Бердяева, В.В. Розанова, Вяч. Иванова, хотя никто из перечисленных здесь авторов не имел никакого отношения к богословию и его путям. Смещение исторических акцентов произошло в данном случае потому, что в начале XX века профессиональное богословие составляло касту, отрезанную от общей культуры, и в силу этого перечисленные здесь литераторы и философы для определенной части интеллигенции заменили богословие, а иногда и церковь, что могло бы составить

тему особого разговора. На самом деле их творчество гораздо правильнее рассматривать как область религиозной философии, исследующей коренные вопросы бытия, среди которых одно из центральным мест занимала религия. Даже одно из главных дореволюционных сочинений о. Павла Флоренского «Столп и утверждение Истины» (1914), первый, сокращенный вариант которого «О Духовной Истине» защищался им как магистерская диссертация в Московской Духовной академии в 1912 году, с богословской точки зрения имело более чем скромные претензии. Как писал Флоренский в предисловии, значение ее «исключительно подготовительное, для оглашенных, пока у них не будет прямого питания из рук Матери, – значение как бы огласительных слов во дворе церковном»¹³.

Для русской религиозно-философской мысли XX века роль гоголевской шинели, из которой «все вышли», несомненно, сыграла философия Владимира Соловьева (1853 – 1900), с которого по существу начинается и религиозный ренессанс. Авторитет Соловьева сыграл огромную роль в возрождении религиозного мировоззрения в культуре XX века, и прямо или косвенно все последующие идеалистические течения берут свои истоки в нем либо развиваются во взаимодействии с его эстетикой и философией.

Путь Соловьева как философа начинался с критики русских последователей философии позитивизма, можно сказать, этой последней вспышки русского западничества. Начиная с 60-х годов XIX века материализм и позитивизм полностью подчинили себе так называемую прогрессивную часть интеллигенции, идейными вождями которой были Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Писарев. Позитивизм получил настолько широкое распространение, что проникал уже в среду интеллигенции, тяготеющей к славянофильству, остававшейся последним оплотом формулы «православие, самодержавие, народность», а следовательно – и последним прибежищем религии в образованной части общества. «Может быть, для будущих времен интересно будет сообщение, – вспоминал В.В. Розанов, – что в 80-х годах минувшего столетия Россия и русское общество пережило столь разительного глубокий атеизм, что люди даже типа Достоевского, Рачинского и (извините) Розанова предполагали друг у друга атеизм, но

скрываемый: до того казалось невозможным «верить», «не статочным» – верить!!»¹⁴.

Философия Владимира Соловьева стала поворотным моментом в отношении к религии. Речь шла не о том, что он, занимаясь философией, сохранял веру в Бога и был человеком набожным. Соловьевская постановка вопроса о значении религии для человечества носила универсальный характер: он считал ее единственно необходимым фундаментом всей человеческой деятельности и утверждал, что, как только религия перестала быть центром, подчиняющим себе все стороны жизни, человечество потеряло истинные духовные ориентиры. Подлинная цель исторического процесса, по Соловьеву, должна заключаться в возвращении к этим ориентирам, в религиозном преобразении человечества, в стремлении каждого стать подобным Христу, т.е. Богочеловеком.

В докторской диссертации «Критика отвлеченных начал» (1880) Соловьев критиковал современную философию и, прежде всего, позитивизм за отсутствие живой связи между отдельными идеями и общим смыслом человеческой деятельности. В этом он видел и причину кризиса современной культуры. Та философия, которую создавал Соловьев, получила название «философии всеединства», поскольку главная ее задача заключалась в обретении новых универсальных духовных основ жизни. Важнейшую роль в этом должно было играть искусство: «Задача искусства в полноте своей, как свободной теургии, состоит, по моему определению, в том, чтобы пересоздать существующую действительность, на место данных внешних отношений между божественным, человеческим и природным элементами установить в общем и частностях, во всем и каждом, внутренние, органические отношения этих трех начал»¹⁵.

Будущее искусства Соловьев видел в соединении с религией, которая поможет искусству стать «реальной силой, просветляющей и перерождающей весь человеческий мир»¹⁶. На этих путях, по мысли Соловьева, должно произойти рождение нового искусства: «Искусство обособившееся, отделившееся от религии, должно вступить с нею в новую, свободную связь. Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только

религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями»¹⁷. Это новое искусство будет участвовать в преобразении мира на новых, религиозных духовных началах: «людям искусства предстоит *«воздействовать»* на реальную жизнь, исправляя и улучшая ее, согласно известным идеальным требованиям»¹⁸.

Искусство, по Соловьеву, должно стать теургией, богоделанием, преобразованием жизни. Эти соловьевские идеи заложили фундамент, на котором в XX веке развивалась вся русская религиозно-философская эстетическая мысль, и все последующие эстетические теории так или иначе будут вытекать из идей Соловьева.

Эстетика Соловьева была новым словом не только по сравнению с эстетикой шестидесятников, она коренным образом отличалась от теории «искусства для искусства», с точки зрения которой искусство являлось автономной областью духовной деятельности, чуждой практического смысла и развивавшейся по собственным законам. Соловьев не отрицал сам факт автономности искусства. «Если бы, – писал он, – сторонники «искусства для искусства» разумели под этим только, что художественное творчество есть особая деятельность человеческого духа, удовлетворяющая особенной потребности и имеющая собственную область, то они, конечно, были бы правы...»¹⁹.

Но ограниченность их правоты Соловьев видел именно в том, что нашел в «положительной эстетике» Чернышевского представление о необходимости для искусства «подчинения его общим жизненным задачам человечества». Это заставило Соловьева, начинавшего свой путь с борьбы с позитивизмом, приветствовать диссертацию Н.Г. Чернышевского «Эстетическое отношение искусства к действительности», которая была катехизисом шестидесятников. Соловьев посвятил ей статью «Первый шаг к положительной эстетике» (1894). Взгляды Соловьева занимали промежуточное положение в противостоянии шестидесятников и их оппонентов: искусство, с его точки зрения, являлось автономной областью духовной деятельности, но при этом он протестовал против «эстетического сепаратизма»²⁰. Эстетика Соловьева предполагала включение искусства в преобразование жизни на религиозных началах – теургию, богоделание, то есть создание религиозно-утилитарной эстетики.

В сфере теории Соловьев пытался восстановить гармонию между искусством и религией, то есть пытался восстановить между ними те отношения, которые существовали до наступления эпохи Возрождения, когда искусство и религия разделились. Но при этом понятие «средневековье» имело для Соловьева политически-негативный смысл, оно было синонимом самодержавия, ненавидеть которое он считал своим долгом интеллигента. Средневековье он понимал именно в том эзоповом смысле, в каком оно вошло в политический жаргон эпохи. Этим объясняется тот факт, что одно из важнейших сочинений Соловьева, окончательно поссорившее его со славянофилами, называлось «Упадок средневекового мирозерцания».

Формулируя основные положения этой статьи в виде тезисов, Соловьев в качестве характерных черт средневекового мирозерцания назвал «догматизм, односторонний индивидуализм и ложный спиритуализм» и, соответственно, по его мнению, после Возрождения началось «критическое движение... к обнаружению и торжеству истинного христианства – живого, общественного и универсального...»²¹.

По мысли Соловьева, христианство стало осмысленным и творческим, способным просветлить все стороны человеческой жизни, в том числе и государственную, только в культуре нового времени, в период средневековья оно было догматическим и угнетающим личность. В этом пункте Соловьев разошелся со всеми своими последователями, вплоть до князя Евг. Трубецкого, своего друга и биографа. Парадокс заключается в том, что именно его последователям, опирающимся на его идеи, предстояло создать концепцию «нового средневековья».

Итак, истоки религиозно-философской эстетики находились в философских сочинениях Соловьева, но при жизни философа они никак не выходили за пределы этих сочинений, оставаясь своего рода утопией будущего искусства. Именно в XX веке, на пороге которого умер Соловьев, началось прорастание его идей в культуру. Создатель этих теорий, выступавший в амплу литературного критика, по существу не пользовался ими в собственных критических статьях. Он как бы не находил соединительных мостов между этими теориями и тем современным искусством, о котором писал. На дистанцию, которая существо-

вала между двумя ипостасями Соловьева – философа и литературного критика, – обратили внимание Р. Гальцева и И. Роднянская: «Если судить по тем невообразимым и неподъемным задачам, которые ставит перед художником Соловьев, теоретизируя о метафизике красоты и метафизике любви, – можно без опаски предположить, что его сошедшие с утопических высей оценки современных писателей и поэтов окажутся крайне доктринерскими и далекими от конкретных художественных явлений. Между тем, вопреки ожиданиям, мы в лице Соловьева – литературного критика, встречаемся с пронизательным судьей, чувствительным и к месту художника в мире идей, и к его индивидуальному пафосу. Здесь философская мысль почти полностью освобождается от примеси прожектерства и в дело идут вкус Соловьева-поэта и внимание к духовному строю личности, отличающие Соловьева-христианина»²².

Оставляя на совести авторов слова о «прожектерстве» взглядов Соловьева на искусство, следует согласиться с тем, что его литературная критика если и не опровергала эти его взгляды, то и ничем их не подкрепляла. В итоге, поколение его последователей, религиозных философов, открывавших новую страницу в истории русской философии уже в XX веке и видевших основной ориентир именно в его философских сочинениях, самостоятельно возводило здание религиозно-философской эстетики, внося коррективы в наследие Соловьева. Не критический вкус и не «чувствительность к месту художника в мире идей» выдвинулись во главу угла, а задача построения нового, теургического искусства, и создания новой эстетики и философии были осознаны его последователями как завет учителя.

Справедливости ради надо отметить еще некоторые фигуры в критике конца XIX века, чья деятельность имела значение для развития русской религиозно-философской эстетики. Альтернативной деятельности Соловьева по возрождению идеалистической эстетики, также по-своему пытавшегося восстановить связь религии и культуры, следует назвать деятельность ведущего критика журнала «Северный вестник» 90-х годов – Акима Волынского (псевдоним Акима Львовича Флексера, 1862–1926). Журнал «Северный вестник» – это первый «толстый» журнал, который с начала 90-х годов стал систематически публиковать

произведения Дмитрия Мережковского, Зинаиды Гиппиус, Николая Минского, Федора Сологуба и Константина Бальмонта; на страницах руководимого Волынским журнала произошла консолидация старших символистов, и это приблизило его имя к символизму как новому литературному течению-спутнику религиозной философии. Но центральная идея Волынского не была связана с зарождающимся символизмом, она заключалась в «борьбе за идеализм»²³.

Эстетические и идейные пристрастия Волынского формировались под влиянием критического идеализма Канта, и первоначально свою миссию как критика он видел именно в пропаганде кантовских идей. Начав свою литературную деятельность в народнических кружках, Волынский разошелся с народниками прежде всего по вопросу о детерминизме, поскольку считал, что влияние среды не должно иметь «окончательного, исчерпывающего значения в процессе умственного и нравственного воспитания человека» (1892. № 6. С. 177)²⁴.

Другой линией разрыва Волынского с народниками стало отношение к наследию революционно-демократической критики, в отличие от Соловьева он никакого «первого шага к положительной эстетике» в их сочинениях не видел. Волынский критиковал революционных демократов с позиций антидетерминизма: «Утилитарная критика бессильна именно потому, то она элементарным, второстепенным, историческим, житейским подчиняет то, что главенствует над всем... метафизическое начало нравственной свободы» (1893. № 1. С. 137).

Поэтому он подверг переоценке значение традиций Белинского, Добролюбова, Чернышевского, статьи о них, первоначально опубликованные на страницах «Северного вестника», позднее вошли в его скандально известную книгу «Русские критики» (СПб., 1896). Эта переоценка наследия революционных демократов имела далеко идущие последствия для всех эстетических теорий XX века. Критика, писал Волынский, не должна подменять собой публицистику; она должна использовать «строгую власть отвлеченной философской мысли». Собственное кредо Волынский излагал следующим образом: «Идеализм ставит впереди всего внутреннее духовное начало, власть души, морали, свободной воли» (1892. № 6. С. 171). Поэтому в области об-

щественной жизни лозунгом Волынского была борьба за духовное освобождение личности. «Наука, философия, религия» (так называлась программная статья Волынского (1893. № 9) – главные орудия критика. Искусству Волынский придавал огромное значение, поскольку видел в нем широкие возможности для нравственного самопознания личности. Критика же, по мысли Волынского, играла еще более важную роль – она проясняла, переводя на язык логических понятий, интуитивные прозрения писателей. Волынский намечал перед критикой новый путь: она должна стать философской и иметь в своей основе «твердый теоретический фундамент» (1893. №10. С. 31).

Религия в представлении Волынского давала критерии для различения добра и зла, и в этой области ее роль была очень важной. Однако этим она и ограничивалась, поэтому выработанная им эстетика была в большей степени философской, чем религиозной, и Волынского обычно не включают в число религиозных философов. Однако его имя необходимо назвать среди тех, кто в преддверии XX века размыкал духовный кругозор философской мысли, тем более что позднее делались попытки уличить религиозных философов в плагиатах у Волынского²⁵.

В число тех, кто закладывал фундамент религиозно-философской эстетики, несомненно следует включить и В.В. Розанова, хотя в силу специфики его общей позиции как критика, предпочитавшего изрекать (общее место его оппонентов – упреки в том, что он выражается пифически), а не доказывать, он не предпринимал попыток выработать целостную концепцию искусства. Однако почти во всех областях, которых касалась современная ему религиозно-философская мысль, Розанов успел походить обронить несколько замечаний, которые имели большое значение для ее развития. Первенство Розанова несомненно в деле нового прочтения Достоевского, который в начале 90-х годов, когда появилась статья Розанова «Легенда о Великом Инквизиторе» (1891), был в буквальном смысле «забытый писатель». Работа Розанова стала поворотным моментом в осмыслении творчества Достоевского и оказала огромное влияние на религиозно-философскую мысль XX века. Розанов первый увидел в «Легенде о Великом инквизиторе» один из смысловых центров

романа «Братья Карамазовы», отражающий религиозно-философские взгляды Достоевского.

Однако ни один из тех, кто шел по стопам Розанова, – ни Д.С. Мережковский в исследовании «Л. Толстой и Достоевский» (1900 – 1901), ни А. Волынский в книге «Царство Карамазовых» (1901) – не упомянули о первенстве Розанова. Даже Н.А. Бердяев, восторженно откликнувшийся на третье издание «Легенды о Великом Инквизиторе», отказался признать в ней сочинение философского содержания, настолько чуждой ему казалась сама форма розановских рассуждений: «Книга его по обыкновению написана с необыкновенной психологической тонкостью и красотой литературной формы, но разбросанно, без концентрации мысли»²⁶.

Но пальма первенства принадлежала Розанову и в открытии той системы взглядов, которую можно в русской культуре назвать религиозно-философской эстетикой, здание которой возводили в своих трудах многие религиозные философы, в том числе – о. Павел Флоренский. Но они строили это здание вполне сознательно, между тем Розанов как бы походя наметил общий абрис этой новой теории искусства в статье «Декаденты» (1896) и никогда больше к этим своим мыслям не возвращался. В силу этого первенство Розанова остается незамеченным.

Еще одна фигура, стоящая особняком, но заслуживающая упоминания – Лев Шестов²⁷, связанный с религиозной философией скорее общностью духовного пространства, питавшего его философию. «...Русская философская мысль, – писал Л. Шестов, – такая глубокая и своеобразная, получила свое выражение именно в художественной литературе. Никто в России так свободно и властно не думал, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Толстой... и даже Чехов»²⁸.

Особенное положение Шестова среди других религиозных философов объясняется водоразделом, который наметил он по отношению к философии своим принципиальным адогматизмом, «апофеозом беспочвенности», если пользоваться заглавием его книги-манифеста, принципиальным отказом объединять собственные воззрения в некоторую систему, и в этом отношении его позиция во многом была сходна с позицией В.В. Розанова. Шестова многое внутренне с ним сближало – принципиальная асистематичность, афористичность стиля, профетического и не

затрудняющего себя доказательствами. Уже отмечалось, что литература для Шестова, как и для Розанова, оставалась одним из главных предметов размышления.

Разделял их взгляд на реальность – если размышления Шестова носили отвлеченно-философский характер, то писания Розанова по своим темам были подчеркнуто-житейскими, а аргументация приближалась к бытовой, отчего критики, не понимавшие его пафоса, заключавшегося в стремлении свергнуть литературу с незаслуженно занимавшегося ей пьедестала, желая обидеть Розанова, часто называли его «обывателем». Но свойственная Розанову намеренная «заземленность» высказываний о литературе («литература есть мои штаны»), постоянное желание стащить литераторов с котурнов, на которые ставила себя русская радикальная интеллигенция, была сродни шестовской борьбе против общих мест.

Шестов в большей мере заслуживает звания философа по предмету своих размышлений и по способу их изложения. Но если Шестов был создателем философии экзистенциализма, получившей мощное продолжение на Западе, то не менее экзистенциальный, правда, житейски-экзистенциальный, характер носила и нарочито обывательская философия Розанова, пока не нашедшая себе достойных продолжателей. Розанов и Шестов постоянно вращались в кругу религиозных философов, оказывая на них – каждый по-своему – большое влияние, но связывать их имена с религиозно-философской эстетикой невозможно именно потому, что содержание их писаний состояло в глубоком экзистенциальном переживании проблем, которые они находили в русской и мировой литературе. В эмигрантский период Шестов и вовсе ушел от литературы к философии Гуссерля, Кьеркегора и Хайдеггера, благодаря чему его творчество наиболее плодотворное влияние оказало на западную философию.

В итоге основы религиозно-философской эстетики в России заложили главным образом последователи Вл. Соловьева. И поскольку он соединял в одном лице философа и поэта, то наследование ему стало исходной точкой развития не только для целого круга русских религиозных мыслителей XX века, но и для русских поэтов-символистов, некоторые из которых, как например Вяч. Иванов, были и создателями весьма важных эстетических

теорий. Вот почему роль Соловьева в развитии религиозно-философской эстетики сравнима с гоголевской шинелью, из которой все вышли – и теоретики теургического искусства, и его практики – поколение так называемых «младших символистов».

Совмещение в лице Соловьева философа и поэта определило одно из самых плодотворных взаимодействий в литературе XX века – русского символизма и религиозной философии, ставшей для символизма духовной подпиткой, примерно тем же, чем была публицистика для гражданской поэзии. Символисты и религиозные философы сотрудничали в общих изданиях, таких как журналы «Новый путь», «Вопросы жизни», «Русская мысль» и др., вместе участвовали в работе религиозно-философских обществ, и потому эстетические теории философов частично учитывали практику теургического искусства «младших символистов», а теории символистов зачастую переключались с идеями философов.

Переходя к рассмотрению концепции искусства, созданной религиозными философами, следует сделать важную оговорку. В рамки этой концепции не входит большое количество статей о литературе, принадлежащих перу этих философов. В статьях литературные произведения, биографии и творчество писателей используются в качестве иллюстраций. Особенно много таких статей было написано С.Н. Булгаковым и Н.А. Бердяевым. По поводу этих статей можно сказать примерно то же, что писали Р.А. Гальцева и И.Б. Роднянская по поводу критики Вл. Соловьева и ее соотношения с созданной им философской концепцией искусства. Как и Соловьев, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев и С.Л. Франк зачастую использовали литературу в качестве иллюстративного материала. Но формирование общей концепции искусства и его задач происходило независимо от этой критической деятельности.

Одним из первых религиозных философов-последователей Вл. Соловьева, пытавшихся исходя из его идей создать некоторые основы религиозно-философской эстетики был С.Н. Булгаков (1871 – 1944). В молодости Булгаков пережил увлечение марксизмом, и как вспоминал он позднее, именно эстетика, созерцание Сикстинской мадонны в Дрезденской картинной галерее стало для него началом «прозрения»³⁰. Переход «от мар-

ксизма к идеализму»³¹ совершался, опять же по воспоминаниям Булгакова, под влиянием Соловьева и Достоевского.

Одним из проявлений этого поворота стали статьи Булгакова о литературе, о которой он много писал затем на протяжении всей своей жизни. Но при этом его нельзя назвать литературным критиком, поскольку литература была для него одним из отражений духовной жизни человека, и в этом смысле литературные герои были для него уравниены с реальными людьми. Отличались лишь источники, откуда черпалась информация о них. Для реальных людей – это была биография и разного рода документальные жанры (статьи, очерки, воспоминания), для литературных героев – художественные произведения. Но подход Булгакова к тем и другим был одинаков. В этом смысле показательны не только заглавия его статей, но и их подзаголовки: «Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип» (1902), «Чехов как мыслитель» (1904), «Карл Маркс как религиозный тип (Его отношение к религии человекобожия Фейербаха)» (1906), «Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозных идеалах русской интеллигенции)» (1909).

В статье «Человекобог и человекозверь» (1912), написанной по поводу рассказов Льва Толстого «Дьявол» и «Отец Сергей», Булгаков объяснял особенности собственного подхода к литературе: «Нам хочется уяснить жизненный смысл и мудрость этих произведений при свете нравственной философии вообще и общего мировоззрения самого Л.Н. Толстого в частности, а в этом отношении они представляют собою громадный, исключительный интерес, отнюдь не меньший, чем чисто художественные их красоты»³¹. Примерно в таком же ракурсе – в свете нравственных и философских идей – рассматривал он творчество Чехова и мировоззрение Карла Маркса. Для Булгакова не было особой разницы между публицистикой, проповедью и художественным творчеством, в центре его внимания были идеи. Даже у Толстого, в творениях которого было общим местом противопоставлять художника публицисту и проповеднику, Булгаков отказывался разделять эти разные ипостаси: «Сопоставляя Толстого как богослова, моралиста и проповедника, автора многочисленных произведений религиозно-философского характера, и Толстого художника, мы получаем возможность поставить одну из самых

коренных проблем духовной жизни, именно о нравственной природе человека или о силе зла и греха в человеческой душе»³².

При этом религиозный критерий имел для Булгакова наиболее важное значение. «По моему убеждению, – писал он в статье «Карл Маркс как религиозный тип», – определяющей силой в духовной жизни человека является его религия, – не только в узком, но в широком смысле слова, т.е. те высшие и последние ценности, которые признает человек *над* собою и *выше* себя, и то практическое отношение, в которое он становится к этим ценностям. Определить действительный религиозный центр в человеке, найти его подлинную душевную сердцевину – это значит узнать о нем самое интимное и важное, после чего будет понятно все внешнее и производное»³³.

Собственный подход к литературе, которая была для него некой духовной реальностью, Булгаков объяснял коренными свойствами русской литературы и тем особым местом, которое занимает она в духовной жизни нации по сравнению с европейской: «... если мы не имеем обширной и оригинальной научной литературы по философии, то мы имеем наиболее философскую изящную литературу; та сила мысли нашего народа, которая не выразилась в научных трактатах, нашла для себя исход в художественных образах, и в этом отношении в течение XIX века, по крайней мере, второй половины его, мы в лице Достоевского и Толстого, даже Тургенева, в меньшей степени и Чехова – идем впереди европейской литературы, являясь для нее образцом. Великие сокровища духа скоплены в нашей литературе, и нужно уметь ценить их»³⁴.

Литература привлекала Булгакова именно как неиссякаемый источник «сокровищ духа», которые и были предметом его философских размышлений. Пытаясь объяснить религиозный смысл этих сокровищ, его статьи о писателях выдвигали на первый план «внимание к духовному строю личности» как самого творца, так и его героев. Эти философские рассуждения во многом выходили за рамки литературной критики в подлинном смысле этого слова, поскольку литература не была для него единственным источником этих «духовных сокровищ», она лишь занимала место в ряду других тем и объектов для осмысления и отчасти проповеди. Критика Булгакова, по меткому вы-

ражению С. Аскольдова, была «религиозным водительством в запутанном лабиринте общественных идей и стремлений»³⁵, которое лишь частично совершалось на литературном материале. В творческом наследии Булгакова эта религиозно-литературная критика занимала большое место на его пути к священству и сыграла огласительную, подготовительную роль для нескольких поколений дореволюционной интеллигенции.

Параллельно и независимо от этой критики, под влиянием идей Вл. Соловьева, складывалась булгаковская религиозно-философская концепция искусства. Начиная с 1910-х годов в статьях Булгакова, основной темой которых была концепция хозяйства как основы миростроения, выделяется специальная тема рассуждений – место искусства, культуры в рамках хозяйства и религиозный смысл творчества как явления духовной жизни.

Постепенно эти размышления сосредоточиваются вокруг проблемы взаимоотношения культуры и культа, культуры и религии, что И.Б. Роднянская решительно связывает с влиянием о. Павла Флоренского: «... волнующий Булгакова вопрос о взаимоотношении религии и художественного творчества, культа и светской художественной культуры, покинувшей церковную ограду, подсказан проблематикой Флоренского...»³⁶. Как представляется, это мнение может быть следствием исторической аберрации. Поколение И. Роднянской могло читать работу Флоренского «Философия культа» (основная работа над книгой началась в 1918 году, в ней проблема культуры и культа рассматривается достаточно подробно) раньше, чем книгу Булгакова «Свет невечерний» (1917), в которой этим проблемам впервые был посвящен целый раздел. С другой стороны, многое в этой книге Булгакова могло быть подсказано беглыми замечаниями о культуре и культе в книге Флоренского «Столп и утверждение Истины» (1914). Но главное все же заключается в том, что И. Роднянская верно отметила общность темы и подходов к ней Булгакова и Флоренского, хотя в дальнейшем нам предстоит отметить и некоторую полемичность «Философии культа» по отношению к идеям Булгакова.

Отмечая еще раз, что проблема культуры и культа в русской религиозно-философской традиции имеет свой источник в идеях Вл. Соловьева, необходимо отметить еще одно влияние,

также способствовавшее ее выдвижению на первый план: философию Ницше. Именно под влиянием его работы «Рождение трагедии из духа музыки» создавались такие принципиально важные для русской религиозно-философской эстетики работы Вяч. Иванова «Эллинская религия страдающего бога» (1904, ее продолжение «Религия Диониса» – 1905) и более позднее исследование «Дионис и прадионисийство» (1923). Оставляя в стороне полемику с Ницше в «Эллинской религии страдающего бога», отметим, что Вяч. Иванов опирается на краеугольную идею Ницше – происхождение греческой трагедии из культовых песнопений в честь бога Диониса.

Нет сомнения, что именно Ницше поставил вопрос о культуре как секуляризованном осколке культа и что постановка этого вопроса создавала парадигму, в рамках которой рассматривалась проблема культуры и культа в русской религиозно-философской традиции. Но несомненно также и то, что рассматривалась она под знаком соловьевских идей возвращения искусства к задаче богоделания, теургии, и сама проблема происхождения культуры от культа оказалась важной лишь в той мере, в какой она касалась будущего культуры, ее способности вернуться к прежнему служению культовым ценностям. Тем не менее факт остается фактом: культурологические идеи Ницше также оставили свой след в религиозно-философской эстетике.

Важно отметить также, что к моменту написания работ Булгакова и Флоренского русская литература уже имела за плечами опыт создания теургического искусства в духе идей Владимира Соловьева. К их числу следует отнести раннее творчество Андрея Белого – его симфонии и стихи из сборника «Золото в Лазури», «Стихи о Прекрасной Даме» Александра Блока, сборники стихов Вяч. Иванова «Кормчие звезды» и «Прозрачность», наконец, утопии кружка аргонавтов³⁷.

Эти опыты показывали, что способность искусства *влиять* на действительность (а именно эту способность выделил Андрей Белый в качестве отличительного признака нового искусства) оказалась весьма ограниченной. Кризис теургических и аргонавтических идей способствовал тому, что в творчестве Блока и Белого ранний период «тезы» сменила «антитеза», отражавшая утрату надежд на создание искусства, преображающего жизнь, и

отодвигающая реальность теургического искусства в неопределенное будущее. Переформулировать соловьевскую концепцию теургического искусства попытался Вяч. Иванов в статье «О границах искусства», которая первоначально была прочитана как доклад на заседании Московского религиозно-философского общества в 1913 году. В этой статье был обоснован новый взгляд на возможности теургического искусства. Вяч. Иванов говорил здесь о двух составных моментах творческого процесса: «восхождении» к постижению сущности явлений и «нисхождении», необходимом для заключения исхищенного на высотах художественных прозрений опыта в твердые формы искусства.

В статье «О границах искусства» уровень притязаний теургического искусства существенно снижался. О прежних иллюзиях символистов 900-х годов Вяч. Иванов писал в прошедшем времени: «Это были люди с предрасположением к мистицизму <...> – люди с мистическим складом души, остававшейся в общем себе верною и в переживаемые умом и волею периоды разuverения или безверия. При этих предрасположениях художественное творчество и то, что мнилось им сверхчувственным прозрением, естественно сливались, своеобразно окрашивая их искусство и обволакивая истинно-мистическое переживание в кокон поэтической мечты. Им думалось, что этим намечаются новые возможности искусства вообще, что искусство и есть та сфера, где единственно может осуществиться новое познание мировых сущностей...»³⁸.

Вяч. Иванов сочувственно процитирует звучащие как отказ от теургических задач искусства слова одного из символистов-теургов – Александра Блока: «Были пророками – захотели стать поэтами». Но Вяч. Иванов предлагал взамен блоковскому отчаянию новое понимание теургических задач. Если искусство – «одна из форм действия высших реальностей на низшие, должно ли признать, что оно в своем правом осуществлении уже теургично, ибо преображает мир? Признать это можно лишь в столь ограниченном и относительном смысле, что слово «теургия» для означения нормальной деятельности художника представляется мне неприменимым: слишком торжественно и свято то, что достойно могло бы назваться этим именем. <...> Человеческий гений ограничивается благовестиями и обетованиями,

хотел бы и не может совершить теургический акт и совершает только акт символический»³⁹. Однако общий вывод Иванова совпадал с выводом Блока об отказе от пророческой миссии в пользу поэзии: «Дело художника – не в сообщении новых откровений, но в откровении новых форм»⁴⁰.

Еще большее значение для кризиса теургических идей имела смерть Скрябина, последним неосуществленным замыслом которого было «Предварительное действие», по характеристике С.Н. Булгакова, «эсхатологическая мечта о создании мистерии, вернее, о подготовке такого мистериального действия, которое должно положить конец этому эону и явиться гранью между двумя космическими периодами. При всей утопичности его стремлений, лучше всего обличенной его безвременной смертью, этот замысел, воодушевлявший все его художественное творчество, не есть простая фантазия, он есть *симптом*, полный глубокого значения, ибо свидетельствует о появлении новых зовов, предвестий и предчувствий в современной душе, и прежде всего в русской душе, как наиболее раскрытой будущему и особенно чуткой к значениям конца»⁴¹.

Неудавшийся опыт Скрябина⁴², застигнутого неожиданной смертью в момент, когда он надеялся осуществить этот грандиозный замысел, произвел глубокое впечатление на современников и оказал существенное влияние на новую концепцию теургического искусства, созданную С.Н. Булгаковым.

Концепция искусства стала одной из составных частей его философии хозяйства, и ее изложение начиналось словами: «Искусство иерархически выше хозяйства, ибо область его находится на грани двух миров. Оно зрит нездешнюю красоту и ее являет этому миру; оно не чувствует себя немотствующим и сознает свою крыленность...»⁴³.

Булгаков не только развивал соловьевские идеи служения искусства жизни, но и прямо отсылал к концепции теургического искусства Вяч. Иванова, и здесь ярко проявляется уже отмечавшаяся выше связь религиозной философии и литературных теорий символистов: «... истинное произведение искусства не может оставаться замкнутым только в себе, в своей действительности оно зовет к жизни в красоте и пророчески свидетельствует о ней. Поэтому и само искусство отнюдь не имеет самодов-

леющего значения, оно есть лишь путь к обретению красоты. Оно жизненно только в этом движении – всегда *ad realiora*»⁴⁴. Булгаков в данном случае пользуется известной формулой, предложенной Вяч. Ивановым «*a realibus ad realiora*»⁴⁵, передающей движение символистского искусства к постижению сути явлений: от видимой поверхности явления к постижению его внутренней сути.

Но это формула рождалась в период расцвета теургических идей, а работа Булгакова «Свет невечерний» создавалась в период их кризиса. И Булгаков сочувственно цитирует начало известного стихотворения Вл. Соловьева «Нет, силой не поднять тяжелого покрыва седых небес...», в котором выразилось для него противоречие, возникающее между стремлениями художника и возможностью их осуществления: «...Трагедия искусства в сознании своего бессилия, в страшном разладе между открывшейся ему истинной велелепотой мира и наличной его безобразностью и безобразием»⁴⁶.

Булгаков по существу идет по стопам Вяч. Иванова в указании причин кризиса теургических идей. Но при этом он подвергает критике саму идею «действенного искусства, которому он присвоил название *теургии*»⁴⁷. «Этим как будто только словесным определением задач искусства как теургических Соловьев много повредил отчетливому пониманию сущности самого вопроса, ее затемнив и даже извратив (и притом вопреки своему же собственному мировоззрению). Он направил духовные поиски на неверные пути, и теперь надо снова возвратить их к исходному пункту и прежде всего поставить принципиальный вопрос: можно ли говорить в применении к *человеческому* творчеству о теургии <...> Ведь следует различать *действие Бога* в мире, хотя и совершаемое в человеке и чрез человека (что и есть теургия в собственном и точном смысле слова), от действия *человеческого*, совершаемого силой божественной софийности, ему присущей».

Этот второй род действия Булгаков называет софиургией и предлагает отличать ее от теургии: «Первое есть божественное нисхождение, второе – человеческое восхождение, одно идет с неба на землю, другое от земли устремляется к небу»⁴⁸. Булгаков предостерегал также от смешения теургии с идеями магического

искусства: «В теософской литературе существует стремление подменить теургию магией и представить теурга лишь как могощественного мага, «гностика», на том только основании, что внешний образ его действий естественно сближается с магическим. Но разница здесь в том, что теург действует силою Божиею, а маг природно-человеческой»⁴⁹. Теургия, по Булгакову, относится к области священства, культового служения, человеку доступна лишь софиургия.

Но эти рассуждения относятся к современному состоянию искусства. В прошлом оно, по Булгакову, было частью культа. «Известно, – писал он, – что религиозный культ вообще есть колыбель культуры, вернее, ее духовная родина. Целые исторические эпохи, особенно богатые творчеством, отмечены тем, что все основные элементы «культуры» были более или менее тесно связаны с культом, имели сакральный характер: искусство, философия, наука, право, хозяйство. В частности, высшие достижения искусства вообще относятся к области иератической: египетская, ассиро-вавилонская, эллинская архитектура и скульптура, христианское искусство средних веков и раннего Возрождения, иконография, пластика и танцы, музыка и пение, священная мистериальная драма. И около этого центра группировались и отрасли искусства более светские, периферические. Искусство с колыбели повито молитвой и благоговением: на заре культурной истории человечество лучшие свои вдохновения приносит к алтарю и посвящает Богу»⁵⁰.

Но признавая этот факт, Булгаков продолжает: «Невольно возникает вопрос: быть может, именно здесь, в природе отношений, существовавших между культом и искусством, и разрешалась религиозная проблема искусства, и искусство, будучи храмовым, тем самым было и теургическим? А потому и разрешения этого мучающего наш век вопроса надо искать в возврате к древнему, потерянному раю органического единства культуры внутри храмовой ограды? Та пора в истории человечества действительно может рассматриваться как потерянный рай культуры, когда просто и мудро разрешались столь трагически обостренные вопросы. Однако нельзя вернуться к золотому детству... Да и вообще никакой реакцией или реставрацией нельзя утолить новых запросов и исканий»⁵¹.

Булгаков не только считал невозможным восстановление прежних отношений культуры и культа, он считал их ненужными по самой сути, поскольку они строились все-таки за счет подавления, хотя и неосознанного, культуры культом: «Искусство, посвящая себя религии, сделалось ее ancilla, играя служебную роль, а отношение к нему было утилитарное, хотя и в самом высшем смысле. Искусство сковано было аскетическим послушанием, которое не вредило ему лишь до тех пор, пока выполнялось искренно и свободно, но стало невыносимым лицемерием и ложью, когда аскетический жар был им утрачен. Это мы можем наблюдать в эпоху Ренессанса, когда религиозные сюжеты нередко трактовались без всякого религиозного настроения, причем в действительности в них разрешались задачи чистой живописности»⁵².

Булгаков вносил коррективы в соловьевскую концепцию искусства еще в одном существенном пункте, сопровождая это отсылкой и к работе Вяч. Иванова «О границах искусства»: «Красота спасет мир», но этим отнюдь еще не сказано, что это сделает искусство, – ибо само оно только причастно Красоте, а не обладает ее силою. Вот этим-то и угнетается сознание художника, ощутившего границы искусства, это и составляет его трагедию»⁵³.

Булгаков был склонен умалять возможности искусства, не придавать им того универсального значения, которое придавал ему Соловьев: «...Красота есть вселенская сила, которой принадлежит безмерность. Пред лицом вселенской Красоты даже и само искусство до известной степени становится эстетическим мещанством, дорожащим красотой более, чем Красотой...»⁵⁴. И далее: «Искусство есть ветхий завет Красоты, царства грядущего Утешителя, и, конечно, само оно исполнено прообразов грядущего. Но эпоха искусства естественно приближается к концу, когда в мир грядет сама Красота. Однако ранее этого прихода сгущается космическая тьма, а вместе с тем возгорается тоска по красоте, назревает мировая молитва о Преображении <...> Дух Святой даст благодатию Своею утешение чаяний и исполнение обетований искусства, теургия и софиургия соединятся в едином акте преобразования твари. Само собою разумеется, что совершиться это может лишь в недрах Церкви, под живи-

тельным действием непрерывно струящейся в ней благодати таинств, в атмосфере молитвенного воодушевления»⁵⁵.

Искусство, по Булгакову, не участвует в решении главной религиозной задачи – преобразования твари, которое совершается на более высокой ступени, то есть оно лишено здесь религиозного смысла: «Первое всего ему надлежит помнить, что софиургийная задача неразрешима усилиями одного искусства и человеческой воли, но предполагает и воздействие благодати Божией. Не виртуозность художественной техники, не эстетическая магия, но сама Красота является преображающей, софиургийной силой. И искусство впадает в заведомую ошибку, если ищет разрешения этой задачи только на своих собственных путях, измышляя разного рода трюки и художественные фокусы»⁵⁶.

И почти впрямую обращаясь к символистам-теургам, Булгаков писал: «Искусство должно таить в своей глубине молитву о преобразении твари, но само не призвано дерзновенно посягать на софиургийные эксперименты. Оно в терпении и надежде должно нести крест неутоленности в своем алкании и ждать своего часа. Этим внутренним горением, этим алканием, без сомнения, создается особый *тон* символического искусства <...> В одном лишь трудно сомневаться, именно, что искусству суждено еще загореться религиозным пламенем. На этой почве возможно и новое сближение искусства с культом, ренессанс религиозного искусства, – не стилизация, хотя и виртуозная, но лишенная творческого вдохновения и творчески бессильная, а совершенно свободное и потому до конца искреннее, молитвенно вдохновляемое творчество, каким было великое религиозное искусство былых эпох»⁵⁷.

Столь подробно излагать эстетическую концепцию С.Н. Булгакова заставляет то множество оттенков, которые содержала она и по сравнению с Владимиром Соловьевым, и по сравнению с Флоренским. Для Булгакова характерно прежде всего скептическое отношение к возможностям искусства настоящего, и колеблющееся между «да» и «нет» – будущего. Единственное, что по мысли Булгакова, открывало перед ним возможность подняться на высоту софиургийных задач – неустанное стремление к сверхценным, религиозным идеям.

Эта концепция искусства, как уже отмечалось, изложена Булгаковым в работе «Свет невечерний», опубликованной в год революции, а сам фрагмент о теургии был опубликован чуть раньше, в конце 1916 года («Русская мысль», 1916). Но практическое приложение этой идеи нашли едва ли не в единственной, посвященной искусству статье «Труп красоты. По поводу картин Пикассо» (1914), в которой Булгаков пытался указать именно на религиозный смысл тех формальных экспериментов, которые он нашел в творчестве этого высоко ценимого им художника. Незадолго до написания этой статьи, 24 февраля 1914 года, Булгаков писал П.А. Флоренскому: «Когда будете в Москве, то мы непременно сходим с Вами в картинную галерею С.И. Щукина, где я был не очень давно и получил очень много эстетических и мистических впечатлений. Совершенно исключительное по силе и значительности впечатление произвела на меня комната *Пикассо*, для Вас, как специалиста по демонологии, несомненно демоническое искусство этого большого художника должно быть особенно интересно»⁵⁸.

Обнажению мистической и религиозной сущности художественных исканий Пикассо и посвящена статья Булгакова «Труп красоты». Творчество художника, по мысли Булгакова, запечатлевает умирание и разложение той самой красоты, к которой причастно искусство, но в религиозном отчаянии, которым пронизано это творчество, он готов видеть симптом грядущего его исцеления: «В творчестве Пикассо выражается религиозная мука и отчаяние, все оно есть вопль ужаса пред миром, как он есть без Бога и вне Бога: пафос тоски и энтузиазм тоски, выражающийся в пафосе цинизма и кощунства, это – распад души, адская мука.<...> Но вместе с тем он сохраняет черту высокого духа – свою нечеловеческую тоску, он не улаживается гнусностью, как мелкий бесенок из неудавшихся или же как Мефистофель, циник и блудник, – он глубоко, трагически тоскует. Его душой владеют силы тьмы, но он задыхается в этой тьме. Творчество Пикассо есть мистический атеизм художника: но, как поведал нам Достоевский, этот последний атеизм не только почтеннее светского или эстетического индифферентизма даже и крупных художников (такие имеются и в галерее С.И. Щукина), но есть предпоследняя

ступень к совершенной вере, ибо сотрясаемый бесом в наибольшей степени ощущает нужду в исцелении у ног Иисусовых»⁵⁹.

Эту работу Булгакова, обычно вызывающую слепое раздражение у искусствоведов, следует назвать по существу первой попыткой оценить конкретное явление искусства с точки зрения именно религиозно-философской эстетики. Здесь не следует видеть *оценку* творчества Пикассо. Булгаков признает за этим искусством главное его качество – подлинность. Его статья лишена того, что заставляло ставить под сомнения все попытки критиков оценить искания новых живописцев извне, не входя в систему их ценностей. Подобные попытки пресекались художниками ссылками на эстетический консерватизм, которого напрочь лишена статья Булгакова. Даже о вызывавшем в то время наибольшие споры кубистическом периоде Пикассо Булгаков отзывается с явным сочувствием: «Произведения этого второго (кубистического. – *Е.И.*) периода с точки зрения технических, художественных и особенно красочных достижений, вероятно, имеют большое значение. Но не менее поразительна их мистическая мощь и содержание, которое настолько значительно, что быстро забывается парадоксальная, преднамеренная уродливость кубического письма, просто перестаешь его замечать, – явный знак соответствия данной формы своему содержанию и, в этом смысле, высокой художественности произведения»⁶⁰.

Пикассо, с его точки зрения Булгакова, действительно художник, в творчестве которого есть и мистическая глубина и собственное представление о прекрасном («это есть если не религиозная, то уж, во всяком случае, мистериальная живопись, нечто иконографическое, хотя и в совершенно особом смысле»⁶¹).

Центральным моментом оценки становится, несомненно, определение темы Пикассо, которую Булгаков считает наиболее важной для его картин: «Господствующая их тема есть, бесспорно, женщина, сама Женственность, художественно схватываемая и постигаемая под разными ликами. Как же он видит, как ощущает художник эту Женственность? В этом ключ к уразумению его творчества, ибо Женственность, Душа мира, есть материнское лоно искусства, а вместе и его любовь. Она предстает в творчестве Пикассо в несказанном поругании, как уродливое,

отяжелевшее, расплзающееся и разваливающееся тело, вернее сказать, труп красоты, как богоборческий цинизм («Женщина с пейзажем»), дьявольская злоба («После бала»), разлагающийся астральный труп («Дама») с змеиной насмешкой колдуньи («Дама с веером»). И все эти лики живут, представляя собой нечто вроде чудотворных икон демонического характера, из них струится мистическая сила; если долго смотреть на них, испытываешь род мистического головокружения. Они изображены с такой художественной убедительностью и мистической подлинностью, что невозможно ни на минуту сомневаться в искренности самого певца «Прекрасной дамы», в демоническом стиле и мистическом реализме его искусства»⁶².

Именно потому, что искусство Пикассо вторгается в области священного для религии, подлежащего оценке с точки зрения культа, Булгаков и пытается оценить целостный смысл творчества Пикассо в терминах культа, оценить *качество* его мистики и красоты, которую он созерцает и отражает в своем творчестве: «Несмотря на быстрое и радикальное изменение приемов творчества Пикассо, по духовному содержанию оно совершенно однотонно и с начала и до конца проникнуто одним чувством – нарастающей тоски и ужаса бытия»⁶³.

Таким образом, и здесь, в конкретных рассуждениях о творчестве художника, Булгаков возлагает надежды на религиозное просветление творца, которое станет залогом и творческого спасения от демонических соблазнов. Не случайно одним из центров статьи является сравнение Пикассо с излюбленными для религиозных философов героями Достоевского: «...Творчество Пикассо есть, конечно же, музыка Достоевского, его мука, его «подполье», философия вечности Свидригайлова и еще более Николая Ставрогина... Думается, что если бы Ставрогин писал картины, то должно было бы получаться нечто вроде Пикассо, *так* он видел бы мир»⁶⁴.

По существу эта статья Булгакова стала одним из первых примеров приложения критериев религиозно-философской эстетики, практика и теория которой формировались практически одновременно, к оценке конкретных произведений. Надо отметить, что следующим столь же ярким примером, также вызвавшим бурю негодования, станет появившаяся значительно позд-

нее статья «О Блоке», о возможной принадлежности которой О. Павлу Флоренскому нам приходилось писать⁶⁵.

Важно также учесть своеобразное продолжение, которое получила статья Булгакова «Труп красоты» в статье Н.А. Бердяева «Пикассо», написанной в том же 1914 году, что и статья Булгакова.

Вопрос о соотношении этих статей заслуживает специального изучения. Дело в том, что, как следует из приведенного выше письма Булгакова Флоренскому, написанного 24 февраля 1914 года, статья «Труп красоты» была написана в результате посещения незадолго до этого картинной галереи С.И. Щукина, где находилась тогда его коллекция, позднее перемещенная в Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Но впервые булгаковская статья была опубликована в журнале «Русская мысль» в августовском номере за 1915 год. Публикация была снабжена примечанием: «Настоящая статья написана еще задолго до войны (в марте 1914 года) и потому фактически лишена ее перспектив; однако она говорит об одном из симптомов духовного кризиса европейского человечества, а его понимание существенно и для оценки ныне происходящего в мире. Печатаение этой статьи задержалось по независящим обстоятельствам».

Комментируя статью Булгакова в издании его сочинений, И.Б. Роднянская обратила внимание на то, что это примечание не случайно было повторено Булгаковым еще раз в отдельном издании статьи «Труп красоты» в сборнике «Тихие думы» (М., 1918), поскольку «в журнале София», № 3, 1914, была опубликована статья Н.А. Бердяева «Пикассо», навеянная впечатлениями от той же выставки в щукинском собрании. Между тем в восприятии творчества художника, его кубистического метода и в общеэстетическом подходе у обоих мыслителей есть существенные совпадения»⁶⁶.

Это совпадение идей и оценок Булгакова и Бердяева тем более интересно, период, когда создавались обе статьи, был временем максимального отдаления Булгакова и Бердяева, период сближения Булгакова с так называемыми «московскими славянофилами» и о. Павлом Флоренским, постоянным оппонентом которого был Н.А. Бердяев⁶⁷. Эти расхождения запечатлены в том же письме Булгакова к Флоренскому по поводу

картин Пикассо, которое цитировалось выше. «Странно, – писал Булгаков Флоренскому, – что, смотря на Пикассо, я думал о Николае Александровиче (Бердяеве. – *Е.И.*), вернее, о характере его «одержимости»...»

Совпадение точек зрения Н.А. Бердяева и Булгакова тем более поразительно, что Бердяев, имя которого справедливо включается в круг религиозных философов, менее других был причастен к созданию религиозно-философской эстетики. В силу разбросанности его мышления и в силу преобладания в его творчестве полемических мотивов он всегда стоял особняком в кругу религиозных философов. Кроме того, по проблематике и по основной теме своего творчества Бердяев был далек от проблем религиозной эстетики, о чем писал в духовной автобиографии «Самопознание»: «Тема о творчестве, о творческом призвании человека – основная тема моей жизни. Постановка этой темы не была для меня результатом философской мысли, это был пережитый внутренний опыт, внутреннее озарение. Обыкновенно поставленную мной тему о творчестве неверно понимают. Ее понимают в обычном смысле культурного творчества, творчества «наук и искусств», творчества художественных произведений, писания книг и прочее. При этом тема эта превращается в довольно банальный вопрос о том, оправдывает ли христианство творчество культуры, то есть, другими словами, не является ли христианство принципиально обскурантским? Но моя тема совсем иная, гораздо более глубокая. Я совсем не ставил вопроса об оправдании творчества, я ставил вопрос об оправдании творчеством. Творчество не нуждается в оправдании, оно оправдывает человека, оно есть антроподия. Это есть тема об отношении человека к Богу, об ответе человека Богу. Тема об отношении к человеческой культуре, к культурным ценностям и продуктам есть уже вторичная и производная. Я пережил период обостренного сознания греховности человека. И вошел вглубь этого сознания. То, вероятно, были моменты наиболее близкие к православию»⁶⁸.

Однако несмотря на эти сближения с православием, религиозные искания Бердяева оказали мало влияния на его эстетические суждения, хотя в его творчестве целый ряд работ был посвящен литературе (статьи о Вл. Соловьеве, Льве Толстом, Константине Леонтьеве, Достоевском, Мережковском и др). Тем бо-

лее загадочным, на первый взгляд, может показаться совпадение оценок Бердяева 1914 – 1923 годов с оценками религиозных философов круга Булгакова и Флоренского, против которых, как указывалось выше, он в эти годы регулярно выступал в печати. Ключ к пониманию причин этих очевидных расхождений дает следующая характеристика Бердяева, данная В.Ф. Эрном.

Общий абрис философских исканий, а точнее метаний Бердяева Эрн начертал следующим образом: «Разве он не колеблется и не сотрясается при каждом порыве ветра. Дует марксизм – Бердяев марксист. Стало спускаться с высот Достоевского и Соловьева веяние «идеализма» – Бердяев охватывается им. Мережковский поднял свою бурю в стакане воды, и вот в числе наэлектризованных им – Бердяев. Женственный дух Бердяева резонирует на все воздушные зовы. Он, как эхо, откликается на ницшеанство. Он отражает духовные бури Ибсена. Теперь он «вдохновляется» штейнерианством. Да ведь *весь* он состоит из преломлений, из пневматических зарядов, из мгновенных восторгов пред духами, которые попеременно или вместе овладевают пневмой его. Самая прелесть его, их значительный интерес – только в их чуткости к воздушным веяниям, только в том, что в каждой новой статье Бердяева находится заражение либо последней, либо предпоследней новинкой воздушных сфер»⁶⁹.

Следствием одного из таких «дуновений», подхвативших Бердяева, стало появление его статей, составивших книгу «Кризис искусства» (М., 1918), куда вошла уже упомянутая статья «Пикассо», и книги «Новое средневековье» (Берлин, 1923). Идеи этих книг поразительно совпадают с эстетическими идеями религиозных философов, хотя и не вправлены в более общую концепция отношений культуры и культа, культуры и религии.

Например, о кубизме и футуризме, в некоторых отношениях являвшемся литературным аналогом кубизма, Бердяев пишет, что они «окончательно разлагают старое прекрасное, воплощенное искусство, всегда связанное с античностью, с кристалльными формами плоти мира»⁷⁰. Почти дословно совпадает с булгаковской характеристика творчества Пикассо: «Пикассо – беспощадный разоблачитель иллюзий воплощенной, материально-синтезированной красоты. За пленяющей и прельщающей женской красотой он видит ужас разложения, распыления. Он, как

ясновидящий, смотрит через все покровы, одежды, напластования и там, в глубине материального мира, видит свои складные чудовища. Это – демонические гримасы скованных духов природы. Еще дальше пойти вглубь, и не будет уже никакой материальности, – там уже внутренний строй природы, иерархия духов»⁷¹.

Можно привести суждения о Скрябине, отличающиеся от булгаковских только в некоторых деталях, например нотами сочувствия к грандиозности замыслов композитора: «Он хотел сотворить мистерию, в которой синтезировались бы все искусства. Мистерию он мыслил эсхатологически. Она должна быть концом этого мира. Все творческие ценности того мирового эона, к которому мы подходим, войдут в мистирию. И этот мир кончится, когда зазвучат звуки последней мистерины. Творческая мечта Скрябина неслышанна по своему дерзновению, и вряд ли в силах он был ее осуществить. Но сам он был изумительное явление творческого пути человека. Этот творческий путь человека сметает искусство в старом смысле слова, казавшееся вечным»⁷².

Совпадает в общих чертах и характеристика возможностей теургического искусства: «Теургия, о которой мечтали лучшие символисты и провозвестники искусства религиозного, – последний предел человеческого творчества. Но сложны, мучительны и трагичны пути к теургии. Есть опасность слишком преждевременно и внешне понятого теургического искусства. <...> Теургическое творчество в строгом смысле слова будет уже выходом за границы искусства, как сферы культуры, как одной из культурных ценностей, будет уже катастрофическим переходом к творчеству самого бытия, самой жизни»⁷³.

Но все эти разрозненные характеристики лишены у Бердяева единого концептуального центра, каким для Булгакова была связь культуры и культа. Напротив, Бердяев отрицал эту связь: «Искусство не может и не должно быть подчинено никакой внешней религиозной норме, никакой норме духовной жизни, которая будет трансцендентной самому искусству. Таким путем может быть создано лишь тенденциозное искусство»⁷⁴.

Тем удивительнее было появление статьи Бердяева «Конец Ренессанса»⁷⁵ и продолжающей ее книги «Новое средневековье. Размышления о судьбе России и Европы», которая вышла в 1923 году в Берлине. Обе работы отражали очередную «смену вех» в

мировоззрении Бердяева, и одна фраза в книге приоткрывает завесу над причиной этой смены: «Русские люди очень любят обсуждать вопрос о том, реакционно ли что-нибудь или нет. Им даже это представляется главной задачей всякой критики. Это есть старинный обычай русской мыслящей интеллигенции. Можно было надеяться, что революция отучит от этой дурной привычки» (с. 9). Таким образом, причиной рождения «нового Бердяева» стали те тектонические сдвиги, которые принесла с собой революция.

Книга «Новое средневековье» была написана под несомненным влиянием книги О. Шпенглера «Закат Европы»⁷⁶, но концепция средневекового искусства имела пересечения и с идеями Булгакова и Флоренского⁷⁷.

Как всегда, трудно представить концепцию Бердяева как нечто цельное, поскольку ее опорные идеи в его изложении мало связаны между собой и временами могут показаться лозунгами: «Призыв к новому средневековью в нашу эпоху и есть призыв к революции духа, к новому сознанию. Гуманизм новой истории изжит и во всех сферах культуры и общественной жизни и переходит в свою противоположность, приводит к отрицанию образа человека»⁷⁸.

Бердяев, можно сказать, сжигал здесь все, чему поклонялся ранее, поскольку до революции он являл довольно законченный пример либерального интеллигента. «Прогрессисты», – писал он теперь, – очень боятся возврата к старым средним векам и борются с идеями и верованиями, которые они считают средневековыми. Меня это всегда удивляло. <...> Эти пошлые суждения не стоят на уровне современных исторических знаний. Нет надобности идеализировать средние века, как это делали романтики. Мы отлично знаем все отрицательные и темные стороны средневековья – варварство, грубость, жестокость, насильничество, рабство, невежество в области положительных знаний и природе и истории, религиозный террор, связанный с ужасами адских мук. Но знаем также, что средние века были эпохой религиозной по преимуществу, были охвачены тоской по небу, которая делала народы одержимыми священным безумием, что вся культура средневековья направлена на трансцендентное и потустороннее, что в эти века было великое напряжение мысли в схоластике и мистике

для решения последних вопросов бытия, равного которому не знает история нового времени, что средние века не растрчивали своей энергии во вне, а концентрировали ее внутри и выковывали личность в образе монаха и рыцаря, что в это варварские время созрел культ прекрасной дамы и трубадуры пели свои песни. Дай Бог, чтобы эти черты перешли новому средневековью. В сущности, средневековая культура была уже возрождением, борьбой с тем варварством и тьмой, которые наступили после падения античной культуры. Христианство и было великой силой просветления тьмы, претворения хаоса в космос»⁷⁹.

Книга «Новое средневековье» опрокидывала все прежние исходные идеи Бердяева. Защитник безграничных прав личности, споря по существу с самим собой, Бердяев утверждал здесь: «Нельзя освободить человека во имя свободы человека, не может быть сам человек целью человека. Так упираемся мы в совершенную пустоту. Человек лишается всякого содержания, ему не к чему восходить. Свобода человека оказывается совершенно формальной и бессодержательной свободой. Индивидуализм есть по существу своему отрицательное явление. В своем развитии он не может укрепить за человеком никакого содержания. Индивидуализм совсем не онтологичен, он не имеет никакой бытийственной основы. Индивидуализм менее всего укрепляет личность, образ человека. И в индивидуалистическую эпоху совсем не процветают яркие индивидуальности, сильные личности. <...> Личность есть лишь в том случае, если есть Бог и божественное»⁸⁰.

Общество нового времени, сформированное идеями Ренессанса, обнаруживает «утерю единого центра, единой верховной цели. Это воспринималось как автономия всех сфер культурной и общественной жизни, как секуляризация общества»⁸¹. На новых путях истории человечество должно этот центр вновь обрести: «Бог должен вновь стать центром всей нашей жизни, нашей мысли, нашего чувства, единственной мечтой нашей, нашей надеждой и упованием. Моя жажда беспредельной свободы должна быть понята, как моя распря с миром, а не с Богом»⁸². Еще недавно протестовавший против подчинения искусства религии, Бердяев писал: «Познание, мораль, искусство, государство, хозяйство должны стать религиозными, но свободно и изнутри, а не принудительно и извне»⁸³.

Этот новый Бердяев выдвинул целый ряд идей, касающихся будущего культуры, почти дословно повторяющих формулировки о Павла Флоренского, к идеям которого нам предстоит перейти. Можно даже предположить, что он гораздо более отчетливо сформулировал ряд идей Флоренского, которому по обстоятельствам времени не пришлось привести свою концепцию в систему и даже в сколько-нибудь связном виде ее опубликовать. Это совпадение Флоренского и Бердяева тем удивительнее, что Бердяев был постоянным оппонентом Флоренского. Осветить причины этих совпадений пока не представляется возможным, и, предвывая будущее исследование, отметим существенную разницу: свое мировоззрение средневекового типа Флоренский строил и развивал на протяжении всей жизни, в то время как Бердяев эти идеи высказал с необычайной яркостью, но единственный раз в жизни. Позднее он писал в «Самопознании» о книге «Новое средневековье»: «Эта маленькая книжка, в которой я пытался осмыслить нашу эпоху и ее катастрофический характер, сделала меня европейски известным. Сам я не придавал такого значения этой книжке, но в ней я действительно многое предвидел и предсказал»⁸⁴.

Но если Бердяев в дальнейшем никогда не возвращался к концепции нового средневековья, то для отца Павла Флоренского именно она составляла основу мировоззрения, фундамент, на котором вырастала его эстетическая концепция, названная Флоренским поисками «религиозной и теоцентрической эстетики». Именно в средневековье находил Флоренский иерархически-правильное устройство и правильное распределение ценностей и приоритетов, что не мешало современникам сравнивать его с титанами Возрождения.

«Русский Леонардо да Винчи» – в этих словах содержится, вероятно, наиболее распространенное и расхожее суждение, повторяющееся в работах о П.А. Флоренском. Если принимать во внимание только широту и разнообразие его интересов – навверное, так оно и было. Богословие, история религии, математика, лингвистика, естествознание и техника – вот далеко не полный перечень областей человеческого знания, в которых пробовал свои силы и оставил след этот выдающийся мыслитель. Были и

технические изобретения, лишь частично использованные немилосердной к нему эпохой, были стихи и проза, в рукописях сохранилось даже авторское оформление для единственного сборника стихов «Ступени», оставшегося неопубликованным, а в письмах к детям с Соловков – профессионально исполненные рисунки для ботанического атласа. Действительно, в культуре XX века, основным свойством которой стала нарастающая специализация человеческого знания, Флоренский как бы возродил универсализм, постепенно убывавший, начиная с эпохи Возрождения.

И тем не менее сравнение Флоренского с Леонардо да Винчи не учитывает главного в его творческих и человеческих устремлениях: на самом деле его путь был отрицанием системы ценностей, которую принесли в мир титаны эпохи Возрождения. «Разложение онтологического миропонимания – так определял Флоренский суть европейского Ренессанса, – духовное вытесняется плотским, истина – домыслами, созерцание – рассудочностью, непосредственность святости – условностью»⁸⁵.

Это суждение никак нельзя отнести к высказываниям случайным или ситуативным, за ним стояла новая система ценностей, которую Флоренский стремился утвердить всей своей разнообразной деятельностью, задачу которой он определял в автобиографии как проложение путей к будущему цельному мировоззрению», как поиск системы взглядов, объединяющих различные отрасли человеческого знания.

В одном из последних писем с Соловков 21 февраля 1937 года он писал: «Что я делал всю жизнь? – Рассматривал мир как единое целое, как единую картину и реальность, но в каждый момент или, точнее, на каждом этапе своей жизни, под определенным углом зрения»⁸⁶. Универсализм, как его мыслил Флоренский, был отрицанием основ культуры XX века, подлинной преемницы эпохи Возрождения, и потому собственное мировоззрение он считал «соответствующим по складу стилю XIV – XV вв. русского средневековья» и добавлял к этому, что «предвидит и желает другие построения, соответствующие более глубокому возврату к средневековью»⁸⁷.

В силу этого сравнение с титанами Возрождения сам Флоренский бы отверг, себя он ощущал скорее предтечей культуры

нового средневековья, если опять-таки пользоваться термином Н.А. Бердяева, и собственное мировоззрение он противопоставлял своей эпохе. В.В. Розанов в одном из писем привел характерное высказывание Флоренского о себе: «Я не считаю себя ни умным, ни замечательным человеком (мои частые и в глаза суждения о нем, раз при С.Н. Булгакове: я его сравнивал с Паскалем, на которого он поразительно, до индивидуальности, похож лицом!), но новым человеком – считаю»⁸⁸.

Для культуры XX века Флоренский был прежде всего новым человеком, и изначальная чужеродность его идей господствующим тенденциям современной ему науки и культуры многое объясняет и в судьбе наследия философа, споры о котором не утихают и по сей день. Особенно остро собственную чужеродность Флоренский ощутил в конце жизни, когда было уничтожено даже то небольшое, что ему, как ученому, удалось сделать, находясь в соловецком заточении.

Но, оценивая пессимистически плоды собственных усилий по закладке фундамента для нового мировоззрения, Флоренский оставался оптимистом с точки зрения перспективности этого мировоззрения как такового. Еще в 1924 году он писал: «Я научился благодушию, когда твердо узнал, что жизнь и каждого из нас, и народов, и человечества ведется Благою Волею, так что не следует беспокоиться ни о чем, помимо задач сегодняшнего дня. Ну и самая история убеждает вдобавок, что мировоззрение уже вступило на новый путь и что потому «моему» принадлежит победа, которая будет достигнута и без меня, так что мое личное участие в этом деле есть обстоятельство третьестепенное. Немного раньше, немного позже, немного так, немного иначе – но волновавшие меня ощущения будут выражены и определяют собою характер будущего знания»⁸⁹.

Еще в одном соловецком письме от 2 апреля 1937 он пытался приблизительно определить сроки своего расхождения с собственной эпохой: «Оглядываясь назад, я вижу, что у меня никогда не было действительно благоприятных условий работы, частью по моей неспособности устраивать свои личные дела, частью по состоянию общества, с которым я разошелся лет на 50, не менее, – забежал вперед, тогда как для успеха допустимо забегать вперед не более чем на 2-3 года»⁹⁰.

Собственную чужеродность Флоренский ощутил уже в начале своего пути, и потому он себя осознавал обреченным идти против течения, опираясь на узкий круг единомышленников, медленно и постепенно отвоевывая у современности почву для укрепления. С первых шагов творческой деятельности ему приходилось подвергать переоценке все то, что составляло символ веры для его современников.

Наиболее радикальные расхождения с современной ему наукой и культурой Флоренский обнаружил в своем отношении к религии, и единственный кружок, где он встретил понимание, был круг так называемых «младших символистов» – Андрея Белого, Сергея Соловьева, с которыми он сблизился на почве увлечения Соловьевым.

Первые шаги к самостоятельной творческой деятельности Флоренский совершал в областях далеких от искусства, его образование начиналось на математическом факультете Московского университета. Но математика с самого начала не была для него узкой областью специализации, это был один из возможных методов познания реальности, и задачи, которые ставил он в своих математических работах, выходили за рамки собственно математики, носили общемировоззренческий характер.

В одном из ранних писем к отцу Флоренский так формулировал сверхзадачу своих занятий: «произвести синтез церковности и светской культуры, вполне соединиться с церковью, но без каких-нибудь компромиссов, честно воспринять все положительное учение церкви и научно-философское мировоззрение вместе с искусством и т.д. – вот как мне представляется одна из ближайших целей практической деятельности»⁹¹. В этом юношеском высказывании проявилась важная особенность, характерная для Флоренского на всех направлениях его разносторонней научной и творческой активности – осознанность и целенаправленность. Он был антипод типу «стихийного гения», его деятельности была свойственна внутренняя собранность, стремление к последовательности, проявившиеся достаточно рано, еще в университетские годы. Чем бы ни занимался Флоренский – он всегда воспринимал свои занятия не как простое обучение специальности, не как простое увеличение суммы сведений в той или иной области, но как приближение к цели, смысл кото-

рой находился за пределами этой деятельности. В отношении Флоренского к собственным занятиям – будь то учеба в университете, преподавание в Московской Духовной академии либо работа в технических институтах над изучением свойств диэлектриков – всегда присутствовали некие сверхценные идеи, которые обуславливали внутреннюю связь между его занятиями в далеких друг от друга областях – в литературе, математике, изучении диэлектриков. Одной из таких сверхценных идей и была идея соединения светского знания и религии.

Понимание роли религии, Церкви на протяжении жизни Флоренского все время углублялось. Выше приводилось высказывание Флоренского о задаче своего главного дореволюционного труда «Столп и утверждение Истины»; он считал его целью довести читателя до церковной ограды. Но здесь намечалась и более широкая цель – поиск пути соединения духовной и светской культуры. Религия составляла для него центр всей человеческой деятельности, к определяющей роли религии, Церкви, к церковности как обязательной части правильной религиозной жизни личности он будет возвращаться на протяжении всей жизни.

Новизна жизненной задачи, которую он поставил перед собой в юности, заключалась не только в том, что ученый пытался взять под защиту религию. Несмотря на очевидное торжество материализма в среде интеллигенции, были и тогда ревнители православия, были и верующие ученые, художники, литераторы. Новизна состояла в том, что Флоренский, вслед за Соловьевым, сознательно стремился соединить религиозное восприятие мира с научным его объяснением, достичь синтеза этих обособившихся точек зрения на мир. В решении этой поставленной еще Соловьевым задачи Флоренский нашел свой путь: он стремился примирить науку и религию не в мировоззренческой или философской плоскости только, а в практической деятельности. Точно также и соединение с религией он изначально стремился осуществить, серьезно намереваясь сразу после окончания университета принять монашество. От этого шага его удержал духовный наставник, епископ Антоний Флоренсов, благословивший его по окончании университета поступить в Московскую Духовную академию, по окончании которой Флоренский стал здесь преподавателем, а затем и священником⁹².

Без преувеличения можно сказать, что так далеко в своем сближении с религией заходили очень немногие из среды интеллигентов. В начале XX века духовенство стало своего рода кастой, пополнявшейся исключительно за счет детей священнослужителей, «левитством», как называл его Розанов, куда представителям других сословий не было пути. Уже упоминалось, что в свое время Владимир Соловьев на протяжении нескольких месяцев был вольнослушателем Московской Духовной академии. Путь Флоренского навстречу церкви был гораздо более последовательным: он пытался на практике соединить занятия наукой со священством. Идеи и их жизненное воплощение в судьбе Флоренского неразрывно связаны, в этом проявилось то, что применительно к умозрительным построениям сам он называл онтологизмом мышления и считал определяющей чертой средневекового мышления.

Таким же был и его подход к современной культуре, и начиная с первых творческих произведений в стихах и прозе, критических статей основной темой его размышлений является религия, религиозное мировоззрение в широком смысле слова. «Культура и культ» – так можно определить центральную проблему литературных, искусствоведческих и эстетических сочинений Флоренского, начиная с первых рецензий на «Лествицу» А. Миропольского и симфонию Андрея Белого, помещенную в символистском журнале «Новый путь», и кончая сочинениями 20-х годов по философии культа и по религиозному искусству. И если сам вопрос о связи культуры и религии в философской мысли XX века был поставлен Владимиром Соловьевым, то Флоренский вместе с С.Н. Булгаковым первыми сделали категории культа шкалой для оценки культуры.

В зрелый период своего творчества он сформулировал особенности собственного подхода к культуре следующим образом: «Всякая культура представляет целевую и крепко связанную систему средств к осуществлению и раскрытию некоторой ценности, принимаемой за основную и безусловную, т.е. служит некоторому предмету веры... Культура, как свидетельствуется и этимологией, есть производное от культа, т.е. упорядочение всего мира по категориям культа. Вера определяет культ, а культ – миропонимание, из которого далее следует культура»⁹³. Таким

образом, культура, в представлении Флоренского, истинноцентрична, служит раскрытию истины культу, то есть религиозна по своему содержанию.

Истинная задача литературы заключалась для Флоренского в преодолении видимости явлений и в проникновении в их сущность. «В художественном творчестве, – писал он в работе «Иконостас», – душа восторгается из дольного мира и восходит в мир горний. Там, без образов, она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный»⁹⁴.

Отсюда нетрадиционное употребление терминов «реализм» и «натурализм». В статье «О реализме» он предостерегал от смешения «терминов реализм и натурализм, даже – реализм и иллюзионизм... Очевидно, во всяком случае реализм есть такое направление, которое утверждает в мире и в культуре, в частности в искусстве, какие-то *realia*, реалии или реальности, противоположаемые иллюзиям. Подлинно существующее противостоит в реализме только кажущемуся; онтологически плотное – призрачному, существенное и устойчивое – рассеянному скоплению случайных встреч. Закон и норма, с одной стороны, прихоть и каприз – с другой»⁹⁵.

Натурализм, иллюзионизм были для Флоренского отрицанием истинного искусства, поскольку «деятельность искусства направляется на создание подобий, «эстетической видимости» (*Schein*), лишенных существенности, но кажущихся как существенные. <...> Иллюзия, наиболее похожая на действительность, наиболее далека от нее в существе дела. «Хочется потрогать рукою», когда пред нами плоский холст, – этот триумф натурализма не есть ли обман, временно удавшийся и показывающий то, чего нет на самом деле. Да и зачем возбуждать в зрителе неудовлетворимое желание взять рукою написанное яблоко, когда он может успешно проделать это с настоящим. <...> Нет ничего более далекого от реализма, нежели эти и подобные течения, тоже, и даже исключительно, притязающие на реалистичность»⁹⁶.

В отличие от реализма, натурализм не стремится постигнуть смысл вещей, подменяя проникновение в сущность явления иллюзией внешней похожести. Применительно к литературе, этот

взгляд Флоренского проявился в следующем его суждении о романе Вяч. Шишкова «Сибирь кондовая»: «Какая муть, какой хаос, какая непросветленность мировосприятия! Это душевное сырье, непереваренные впечатления, объективизированное внутреннее смятение – а потому липкая, отвратительная грязь, какая-то рвота. Дело не в том, что Шишков осуждает скверное. Как раз наоборот, он ничего не осуждает, скорее, многое хвалит. И все же его восприятие – клевета на бытие, будто весь народ, вся страна – липкая топь, сплошная грязь без точки опоры, сплошная гниль. Современная литература все изображает так, будет ли это колхоз или город, послереволюционная или дореволюционная действительность. Словно взяли за ноги и окунули в помойку, где все смешано. Правда, бывает и такое. Но в основе страна не такова, растет, учится, ошибается и исправляется, влечется к созиданию. <...> Нас зовут к новому реализму, глубоко правильный призыв. Но на деле подают не реализм, а самый необузданный субъективизм, не просветленный к тому же руководящей идеей <...> Пора же наконец понять, что нагромождение мерзостей не делает произведения реалистическими, а лишь служит обвинительным психологическим или, скорее, психопатологическим документом против автора»⁹⁷.

Проникновение в сущность явлений неотъемлемо для Флоренского от мистического постижения реальности. Мистическое мировосприятие сближало его с Владимиром Соловьевым, и в ранних работах Флоренского часто цитировалось его известное стихотворение:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очам?
Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий –
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

О мистических основах собственного восприятия жизни Флоренский писал в главе «Особенное» своих воспоминаний: «Все особенное, все необыкновенное мне казалось вестником *иного* мира и приковывало мою мысль. <...> Неведомое было

для меня не неизвестным обычным, а скорее, наоборот, известным, но *необычным* явлением, вторжением в обычное из области трансцендентной, нападением на обычное неведомое – необычного, сладостно неведомого, родимого, откровением из родных глубин. Оно только и казалось заслуживающим познания, достойным предметом познания, тогда как не особенное скользило бледной тенью. Неведомое питало ум, а все не удивляющее, не вызывающее удивления представлялось какой-то сухой мякиной, не содержащей питательных веществ»⁹⁸.

Задача искусства для Флоренского заключалась именно в постижении мистической сущности вещей, для которого необходим выход за пределы реальности, обыденности, или (пользуясь антиномией одной из ранних статей Флоренского), выход на пределы эмпирии в эмпирии. «Но тут, – предостерегал Флоренский, – в художественном отрыве от сознания, есть *два* момента, как есть *два* рода образов: переход через границу миров, соответствующий восхождению в горнее, и переход нисхождения долу. Образы же первого – это отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой *нет* места в ином мире, вообще – духовно неустроенные элементы нашего существа; тогда как образы нисхождения – это выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни. Заблуждается и вводит в заблуждение, когда под видом искусства художник дает нам *все* то, что возникает в нем при поднимающем его вдохновении, – раз только эти образы восхождения: нам нужны предутренние сны его, приносящие прохладу вечной лазури, а то, другие, есть психологизм и сырье, как бы ни действовали они сильно и как бы ни были искусно и вкусно разработаны»⁹⁹.

С точки зрения мистика, реальный мир – лишь покров, под которым скрыта единая мировая жизнь, и все его познавательные усилия были направлены на то, чтобы, по слову Владимира Соловьева, «осознать нетленную порфиру под грубою корою естества». Проникнуть под эту «грубую кору» Флоренскому помогал символ, о чем он также написал в воспоминаниях: «Я искал того явления, где ткань организации наиболее проработана формирующими ее силами, где проницаемость плоти мира наибольшая, где тоньше кожа вещей и где яснее просвечивает чрез нее духовное единство <...> Предметом же дум и волнений всегда

была проблема *символа*, то в частных применениях и по частным, но меня всецело захватывавшим поводам, то в ее прямой постановке, так сказать, в логический упор, и притом чем далее – тем прямее и тем определеннее. Да, если говорить о первичной интуиции, то моею было и есть то таинственное *высвечивание* действительности иными мирами, – просвечивание сквозь действительность иных миров, которое дается осознать, видеть, нюхать, вкушать, настолько оно определено, и которое, однако, всегда бежит окончательного закрепления, окончательного «остановись, мгновение»¹⁰⁰. Можно сказать, что Флоренский гораздо более точно, чем символисты в своих декларациях, объяснил основные свойства символического мировоззрения, в развитии основ которого он был и более последователен, чем они. Однако эти свои взгляды он развивал не столько как литератор, сколько как философ и ученый. А в научной среде достоверность той реальности, к которой были прикованы познавательные интересы Флоренского, вообще подвергалась сомнению, здесь он посягал на аксиомы научного позитивизма, верившего только опытному знанию.

Стремление Флоренского к универсальности удивительным образом уживалось в нем с нежеланием погружаться в некоторые сферы деятельности, с борьбой за автономию от них. На первом месте здесь была политика, увлечению которой он отдал дань единственный раз в жизни, после чего навсегда отказался от всякого участия в ней. Но не только политика – всякая деятельность по пересозданию реальности, всякие попытки личного участия в ее формировании, наконец, всякое выпячивание и обнажение личности *an und fuer sich* в литературе и в искусстве органически претили ему. Поза Прометея как мифологема была органически чужда Флоренскому, и он весьма скептически оценивал то, что XX век объявил основной ценностью русской литературы – ее пророческий пафос.

В письме к В.В. Розанову 26 октября 1915 года Флоренский писал: «Наше сходство: это острая, до боли, любовь к коренному, к сочному и, скажу определенно, к *корню* – к корню личности, истории, бытия, знания <...> И отсюда – органическая же нелюбовь ко всему, что бескоренно, что корни подьедает, что хочет расти не на корне, а «само по себе». Но тут-то и расхож-

дение. Чувствуя себя в литературе «как дома», Вы говорите все, что блеснет в душе; а я не *хочу* чувствовать себя дома нигде, кроме родной, *темной* колыбели-могилы в родимой земле, и свою боль и свою радость, в наибольших их точках, скажу лишь Матери-земле <...> Вы говорите правду; однако не всякую правду должно говорить. Убеждение противное – это и есть то «чернышевско-писаревское» убеждение, которое под титулом «гласности» разрушает все коренное, все дорогое, все мирное, которое всякую неправду, местную и случайную, спешит «возвести в перл создания» и сквозь волчьи слезы хихикает над загрязнением *мира*, ставшего теперь уже международной пошлостью. Все твердят о хамстве, однако не замечая, что хамство – не в личном грехе, каков бы он ни был, а в бесстыдном обнажении наготы отца. И современная литература, начиная с Гоголя, почти вся насквозь – хамская, даже тогда, когда она говорит самую подлинную правду. Но, позвольте, я просто *не хочу* знать всякие гадости, которые мне предупредительно подносят. Я не хочу копаться в них, разбираться, точно ли изложены факты или неточно, кто прав и кто виноват. Никто не ставил меня судить и разбирать, и – скажу цинично – я наконец не получаю за эту грязную работу жалования. Пусть ее выполняют те, кто обязаны, – сысканная полиция, следователи, прокуроры и т.п., одним словом, люди, взявшиеся за это дело <...> Надо же наконец отрешиться нашей интеллигенции от сознания провиденциальных обязанностей и твердо сказать себе, что мир и судьба истории идут и будут идти вовсе не их «декларациями», а по таинственным законам, ведомые Рукой Божией <...> Конечно, и Вы думаете, в совести своей, не иначе. Но вот, тут *fatum* литератора: не правда нужна, в конце концов, а темы, ибо, попавши в русло стремнины словесной, надо течь. Понимаю положение, понимаю безвыходность, потому не осуждаю, а тоскую о Вас»¹⁰¹.

Уже отмечалось, что Флоренский видел в литературе отражение реальности, но отражение реальности было для него неотделимо от познания ее сущности. В упомянутой выше работе «Эмпирия и эмпирия» (1905) Флоренского противопоставляются два разных типа реальности – эмпирия, то есть реальность эмпирическая, видимый мир, и эмпирия, реальность, в которой раскрывается сущность явлений. Познание высшей реальности,

эмпирии, доступно искусству, которое Флоренский и называл реалистическим по смыслу и символическим по способам выражения: «...Если я назвал ваше плоскостное мировоззрение *натуралистическим*, в смысле известной литературной школы, то наше, по справедливости, следует назвать *символическим* за то, что в нем познание мира является в то же время соприкосновением с миром иным. В самом деле, что иное должна представлять из себя символическая поэзия, как не органически-слитное соединение *того* мира, который дан в поэзии реалистической мира опытного, с новыми, горными слоями эстетической действительности. Каждый слой значителен сам по себе и ведет к другому, еще более значительному. Вот в общих чертах различие эмпирии от эмпирии, если взять мировоззрение или миронастроение в его целом»¹⁰².

В черновых набросках незавершенной рецензии Флоренского на сборник стихов Андрея Белого «Золото в лазури», творчество Белого противопоставлялось тому, что принес в литературу Чехов, как завершитель традиции литературы, которая по терминологии Флоренского должна была быть названа натуралистической. Эмоциональный тонус отношения этой литературы к действительности описан следующим образом: «Устали мы от бесцельного блуждания. Туман сменился затяжным дождем. Моросило. Грязь и слякоть пробирались повсюду. Шлепали по размякшей глине рваные калоши. Вой сменился ноем, бессильным. Неврастенически смеялись хмурые люди, ковыряли носком калоши гниющие листья и хныкали под аккомпанемент затяжного дождя. Холодные тоны, фиолетовые, гнилостные и серо-стальные, охватывали всю действительность с бессильною раздраженностью. Все, казалось, страдало неврастениями <...> Заклинали и умоляли, со слезами и выкрикиваниями вымаливали, себя обманывали, желая «кровью сердца верить». А все остальное было погружено в тусклую, мертвенно-бесцветную выцветшую пустыню – пустыню абсолютного нигилизма»¹⁰³.

И на этом фоне появление маленького сборника начинающего поэта Андрея Белого представлено Флоренским как некоторый духовный прорыв, разумеется, не по масштабам творчества, а именно потому, что в этих стихах автор сумел за внешней корой явлений ощутить их религиозный смысл. «Читаю Ваши

стихи, – писал Флоренский Белому, – еще и еще и все более восхищаюсь. Есть разные стилистические и т.д. недочеты, но, быть может, это и к лучшему: рвется сквозь нее яснее непосредственность, невыдуманность /... Ваш сборник по своему характеру (не по качеству, а по сути) знаменье перелома, перевала сознания; новые виды раскрываются, хотя многое еще подернуто дымкой <...> Может быть, Вы, – простите за смелое предположение, – сами и половины в своих стихах не понимаете, не понимаете ценностей. С некоторыми вещами можно богослужение совершать»¹⁰⁴. В неопубликованной рецензии на «Золото в лазури» Андрея Белого Флоренский определяет суть искусства, проникающего именно в суть явлений: <...> «Образы», конкретное у Белого прозрачно, через него видно иное»¹⁰⁵.

Флоренский пытался указать читателям Андрея Белого на то, «благодаря чему келейное и плоскостное станет передавать глубинное и бесконечное»: «Этот центр есть мистическое сознание, а вся поэзия в целом – символический теургизм»¹⁰⁶.

Декларации младших символистов, и в частности Андрея Белого, называли теургию основной задачей символического искусства. В упомянутой выше рецензии на сборник «Золото в лазури» Флоренский определяет теургику как «перевоплощение действительности»¹⁰⁷. Но отношение к искусству как к жизнестроению, преобразованию действительности, в дальнейшем он порицал. Искусство призвано выявлять смысл явлений, но жизнь движется не искусством, а Благой Волей Божией. Цель искусства не жизнестроение, а жизнепознание.

Иерархическое устройство мира, которое было основой средневекового мирозерцания, определяло концепцию личности. Автономная личность и ее интересы (начиная с эпохи Возрождения) были провозглашены целью и смыслом истории. Человеческая индивидуальность, самость утверждала и отстаивала себя в качестве некоторой абсолютной ценности, боролась против всего, что посягало на ее суверенность, преодолевала все, что казалось ей нивелировкой и подавлением. Наука и культура XX века сделали проблему творческой личности едва ли не центральной, придавая ей исключительное значение.

В силу этого для Флоренского идея всегда была важнее того, кто ее провозгласил. В одном из ранних писем к Андрею Бе-

лему Флоренский излагал идею создания «ордена» или «братства» единомышленников, которые издадут журнал и анонимно печатают в нем свои статьи, цель которых – выработка новых мирозерцательных основ. «Издает журнал братство; «моего» и «твоего» нету», – писал Флоренский Андрею Белому¹⁰⁸.

Точнее понять смысл идеи соборного творчества помогают суждения Флоренского о двух способах отношения к творчеству. В статье «Памяти Федора Дмитриевича Самарина» он писал: «Современная литература изобилует, как известно, *плагиатами*, выдаваниями чужого за свое. Но в древней письменности было распространено явление обратное – *псевдоэпиграфы*, когда свое выдавали за чужое. Мне думается, что если понятие *плагиата* и *псевдоэпиграфа* расширить и разуметь их не как законченные дела, а как деятельности и как стремления, то любое литературное произведение можно причислить к одному из этих двух родов: все, что не псевдоэпиграф, – то плагиат. И, переходя от произведений к их творцам и далее – к людям вообще, можно сказать, что в смысле стремлений есть *люди-плагиаторы* и есть *люди-псевдоэпиграфы*. Там, где сосредоточим бывает «я», *правда* неизбежно делается одним из средств к процветанию «я», одним из его украшений. Важно не то, что нечто есть истина, а то, что оно – *моя* истина. Если ударение поставлено на *моя*, то дальше неизбежно и стремление выдавать всякую истину за свою. Совсем наоборот бывает при сосредоточении внимания на *правде*. Если ударение поставлено именно на ней, то делается малоинтересным, чья это правда; а далее, при углубляющемся сознании, что правда не может быть чьей-либо, а что познается она – сознанием соборным; чувство собственности в отношении к правде замолкает. Так возникает псевдоэпиграф, т.е. условное отнесение познания к любому лицу, – только не к себе; так возникает и нравственная спутница псевдоэпиграфа – скромность»¹⁰⁹.

С точки зрения таких исходных предпосылок права творческой личности не имели значения для Флоренского, потому столь бессмысленными выглядят интерпретации, которые дают работам Павла Флоренского и Серапиона Машкина, с одной стороны, Рената Гальцева, а с другой – А.М. Пентковский¹¹⁰, именно потому, что собственные писания Флоренский готов был пре-

вратить в псевдоэпиграф. Именно такими стали бы сочинения Серапиона Машкина, если бы были когда-нибудь опубликованы в том виде, как подготовил их Флоренский и как они сохранились в его архиве.

Культу человека обособленного в системе его убеждений Флоренского противостоял культ человека родового. Личность не обладала автономностью существования и автономным значением, она была для него прежде всего частью рода. Звено в единой цепи поколений, она рассматривалась им в равной степени как производное этой цепи и как залог ее дальнейшего существования, поскольку род осуществляет себя в личности, и полнота этого осуществления есть мера величия рода.

Человеческая жизнь и ее ценность для Флоренского неотделимы от некоторой родовой идеи, поскольку каждый из членов рода волен круто повернуть, или даже прервать, судьбу рода, и это делает его ответственным не только за себя, но и за своих потомков и предков. Таким образом, в идее рода, как понимал ее Флоренский, происходило не подавление, а возвышение личности, поскольку задачи ее существования при таком взгляде безмерно укрупнялись.

Тема ответственности человека перед своим родом проходит через все творчество Флоренского; выбирая и выстраивая свой жизненный путь, он внимательно вдумывался в судьбы своих предков, не случайно его воспоминания, адресат которых вынесен в заголовок — «Детям моим», — начинались с рассказа о предках. А за пределами этих воспоминаний остались груды собранного им материала обо всех Флоренских, которых ему удавалось разыскать, и особенно — о Флоренских костромских, от которых происходил он сам.

«Мысль семейная» неизменно поддерживала и питала философа на всех жизненных и творческих путях. Истоки собственного характера, умственного склада Флоренский ощущал в жизни своего рода как единого целого: «Род есть единый организм и имеет единый целостный образ. Он начинается во времени и кончается. У него есть свои расцветы и свои упадки. Каждое время его жизни ценно по-своему; однако род стремится к некоторому определенному, особенно полному выражению своей идеи, пред ним стоит заданная ему историческая задача, которую он призван

решить <...> Жизненная задача всякого — познать строение и форму своего рода, его задачи, закон его роста, критические точки, соотношение отдельных ветвей и их частные задачи, а на фоне этого — познать собственное свое место в роде и собственную свою задачу, не индивидуальную свою, поставленную себе, а свою — как члена рода, как органа высшего целого. Только при этом родовом познании возможно сознательное отношение к жизни своего народа и к истории человечества»¹¹¹.

Флоренский отдавал себе отчет в том, что человеку XX века нелегко будет вернуться к идеям родового мирозерцания и пытался найти различные аргументы в пользу истинности такого миропонимания. В работе «Смысл идеализма» он писал: «...Чтобы нам, людям XX века, почти утерявшим зрение единого и за деревьями давно уже не видящими леса, — чтобы нам понять это единство рода, приходится мысленно возместить недостаток своего зрения. Этими возмещениями могут служить гипотезы: «четырёхмерного зрения», единства крови или единства семени, единства биологической мы и, наконец, единства чисто мистического. Но при этом надо помнить, что все такие гипотезы — лишь костыли, которыми мы пытаемся скрыть уродство своей организации»¹¹².

Понимая, что науковерие стало определяющей чертой сознания человека XX века, Флоренский пытался его использовать, введя, по слову игумена Андроника (Трубачева), «понятие духовного генотипа и законов его бытия»¹¹³.

Из всего сказанного следует, что мировоззрение Флоренского имело мало общего с мировоззрением титанов Возрождения, и не случайно он называл его соответствующим по складу стилю русского средневековья. Для культуры XX века он был провозвестником новой системы ценностей, и потому с первых шагов ему приходилось идти наперекор господствующим идеям века, пересматривая не только его теоремы, но сами аксиомы.

Итак, мы можем утверждать, что русские религиозные философы, начиная с Владимира Соловьева, предсказывали не только окончательную гибель постренессансной культуры, но и рождение на ее развалинах нового мировоззрения и новой культуры. Таким мировоззрением казалось им новое средневековье, которому предстояло подвергнуть коренному пересмотру все

аксиомы искусства, идущие от эпохи Возрождения. Это искусство должно было быть теоцентричным, то есть иметь некоторый духовный стержень, центр, по отношению к которому художник находился в свободном подчинении. И здесь с идеями философов во многом совпадали идеи символистов Александра Блока, статья «Крушение гуманизма» (1919), и Вяч. Иванова, статья «Кручи» того же года. В работах речь шла о рождении нового, коллективистского искусства, в основу которого был положен новый гуманизм. Остается ответить на вопрос, насколько искусство XX века оправдало эти предсказания и эти предчувствия.

¹ Лосев А.Ф. Русская философия // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 209.

² Розанов В. Природа и история. Сборник статей. СПб., 1900. С. 161.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 162

⁵ Лосский Н.О. История русской философии. М., 1991.С. 472

⁶ Там же. С. 473.

⁷ Письмо А.Ф. Лосева от 18 апреля 1930 года к жене В.М. Лосевой по поводу своей работы «Диалектика мифа» цитируется по: Тахо-Годи Елена. А.Ф. Лосев. От писем к прозе. От Пушкина до Пастернака. М., 1999. С.10 . Особенности русской философии посвящена неоконченная и опубликованная посмертно статья А.Ф. Лосева 40-х годов «Основные особенности русской философии» // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. С. 509 – 513.

⁸ Волжский [Глинка А.С.] Из мира литературных исканий. СПб., 1906. С. 300.

⁹ Цитируется по публикации Д.В. Иванова, А.Б. Шишкина и А.Т. Казаряна: Вяч. Иванов о Ф.М. Достоевском <Выступление по докладу С.Н. Булгакова в Религиозно-философском обществе 2 февраля 1914 г.> // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 64.

¹⁰ Там же. С. 69.

¹¹ Введенский А.И. Запросы времени // Богословский вестник. 1903. Октябрь. С. 38.

¹² О пребывании Соловьева в Московской духовной академии см.: Лукьянов С.М. О Вл. С. Соловьеве в его молодые годы. Материалы к биографии. М., 1990. С.314 – 349.

¹³ Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. М., 1914. С. 5.

¹⁴ Розанов В.В. Литературные изгнанники. СПб, 1913. С. 252.

¹⁵ Соловьев Вл. Критика отвлеченных начал // Соловьев Вл. Сочинения. Т. 1. М., 1990. С. 744.

¹⁶ Соловьев Вл. Три речи в память Достоевского. Первая речь // Соловьев Вл. Сочинения. Т. 2. М., 1990.С. 293.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 294.

¹⁹ Соловьев В.С. Первый шаг к положительной эстетике // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 91.

²⁰ Там же.

²¹ Цитируется по публикации: Вл.С. Соловьев. Забытые тексты «Положения к чтению Владимира Соловьева в Психологическом обществе о причинах упадка средневекового миросозерцания» // Опыты. Литературно-философский ежегодник. М., 1990. С.273 – 274.

²² Гальцева Р., Роднянская И. Реальное дело художника («Положительная эстетика» Владимира Соловьева и взгляд на литературное творчество // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 19.

²³ «Борьба за идеализм» – название сборника статей А. Волынского (СПб., 1900), в котором он объединил свои статьи, публиковавшиеся ранее в журнале «Северный вестник».

²⁴ Здесь и далее ссылки на статьи Волынского даются по журналу «Северный вестник», в котором впервые публиковались эти статьи. В скобках указывается номер журнала и страница.

²⁵ См. об этом кн.: Молоствов Н.Г. Волынский и новейшие идеалисты (СПб., 1905), в которой С.Н. Булгаков и Н.А. Бердяев упрекались в «эксплуатации чужого умственного труда» (с. 37), в том, что их статьи «парафраз идеалистической аргументации Волынского» (с. 8). Однако некоторые переключки с Волынским существовали лишь в период, когда Булгаков и Бердяев совершали свой путь «от марксизма к идеализму», в дальнейшем несопадение путей, которыми шли они, и пути Волынского стало слишком очевидным.

²⁶ Бердяев Н.А. Рецензия на: В. Розанов. Легенда о Великом Инквизиторе // Книга. 1906. № 5. С. 10.

²⁷ Позиция Шестова по отношению к философии Вл. Соловьева достаточно четко выражена в его поздней статье: Умозрение и апокалипсис. Религиозная философия Владимира Соловьева // Современные записки. 1927. № 34 и 1928. № 34. Перепечатана в кн.: Шестов Лев. Умозрение и откровение. Париж, 1964.

²⁸ Шестов Лев. Умозрение и откровение. С. 35.

- ²⁹ Об этом см. его мемуарный очерк: Две встречи (1898 – 1924) (Из записной книжки) // Булгаков С.Н. Соч. В 2 т. Т. 2. Избранные статьи. М., 1993. С. 627 – 636.
- ³⁰ Так назывался сборник 1903 года, в котором Булгаков опубликовал статью «Иван Карамазов», знаменующую коренной поворот в его мирозерцании.
- ³¹ Булгаков С.Н. Соч. В 2 т. Т. 2. С. 458.
- ³² Там же. С. 459.
- ³³ Там же. С. 240.
- ³⁴ Там же. С. 16.
- ³⁵ См.: // Русская мысль. 1912. Кн. 1. С. 7 – 8.
- ³⁶ Роднянская И.Б. С.Н. Булгаков – публицист и общественный деятель // Булгаков С.Н. Соч. В 2 т. Т. 2. С. 9.
- ³⁷ Подробнее см.: Лавров А.В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф – фольклор – литература. Л., 1978.
- ³⁸ Иванов Вяч. О Границах искусства // Иванов Вяч. Собр. соч. Т. II. Брюссель. 1974. С. 636 – 637.
- ³⁹ Там же. С. 647.
- ⁴⁰ Там же. С. 641.
- ⁴¹ Булгаков С.Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1994. С. 316.
- ⁴² Подробнее о нем см. раздел «Заветные думы Скрябина» в кн.: Лапшин И.И. Художественное творчество. Пг., 1922. См также: Алексеев А.Д. Русская инструментальная музыка // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895 – 1907). Кн. первая. С. 375 – 381.
- ⁴³ Булгаков С.Н. Свет невечерний. М., 1994. С. 318.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ Букв.: от реального к реальному (сверхреальному) (лат).
- ⁴⁶ Там же. С. 319.
- ⁴⁷ Там же. С. 320.
- ⁴⁸ Там же. С. 320.
- ⁴⁹ Там же. С. 321.
- ⁵⁰ Там же. С. 326.
- ⁵¹ Там же. С. 326-327.
- ⁵² Там же. С. 327.
- ⁵³ Там же. С. 332.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ Там же. С. 333.
- ⁵⁶ Там же. С. 334.
- ⁵⁷ Там же.

- ⁵⁸ Переписка священника Павла Александровича Флоренского со священником Сергием Николаевичем Булгаковым. Томск, 2001. С. 84
- ⁵⁹ Булгаков С.Н. Соч. В 2 т. Т. 2. С. 543.
- ⁶⁰ Там же. С. 530.
- ⁶¹ Там же, С. 528 – 529.
- ⁶² Там же. С. 530.
- ⁶³ Там же.
- ⁶⁴ Там же. С. 532.
- ⁶⁵ Иванова Е.В. Флоренский подлинный или мнимый? Статья. Публикация статьи «О Блоке», атрибутированной Флоренскому, и статьи Н.А.Бердяева «В защиту Блока» // Лит. учеба. 1990. № 6. С. 93 – 114.
- ⁶⁶ Цитируется по: Булгаков С.Н. Соч. В 2 т. Т. 2. С. 716.
- ⁶⁷ См. об: Бердяев Н.А. О «вечно-бабьем» в русской душе» (Биржевые ведомости. 1915. 14 – 15 января) и ответ на нее В.Ф. Эрн. Налет валькирий. Ответ Н.А. Бердяеву (Биржевые ведомости. 1915. 30 января) и Бердяев Н.А. Возрождение православия (С.Н. Булгаков) // Русская мысль. 1916. Июль. Ответ: Петроградский сторожил [Розанов В.В.] Бердяев о молодом московском славянофильстве // Московские ведомости. 1916. 17 августа.
- ⁶⁸ Бердяев Николай. Самопознание // Бердяев Николай. Избранные произведения. Ростов н/Д. 1997. С. 401.
- ⁶⁹ Эрн В.Ф. Налет валькирий. Ответ Н.А. Бердяеву // Н.А. Бердяев: pro et contra. Антология. Кн. 1. СПб., 1994. С. 258.
- ⁷⁰ Бердяев Н.А. Кризис искусства. М., 1918. С. 7.
- ⁷¹ Там же. С. 8.
- ⁷² Там же. С. 6.
- ⁷³ Там же.
- ⁷⁴ Там же. С. 8.
- ⁷⁵ Журнал «София». Берлин. 1923. № 1.
- ⁷⁶ Бердяев был одним из авторов созданного по инициативе первого пропагандиста книги О. Шпенглера «Закат Европы» в России Ф.А. Степуна сборника «Освальд Шпенглер и Закат Европы» (М, 1922).
- ⁷⁷ С некоторыми идеям Флоренского о новом средневековье, о которых еще пойдет речь, Бердяев мог познакомиться по выступлениям Флоренского в организованной Бердяевым в 1919 году Вольной академии духовной культуры, о деятельности которой см.: Галушкин Александр. После Бердяева: Вольная академия духовной культуры в 1922 – 1923 гг. // Исследования по истории русской мысли: Ежегодник-1997. СПб., 1997. С.237 – 244.
- ⁷⁸ Бердяев Н.А. Новое средневековье. Берлин, 1923. С. 11.
- ⁷⁹ Там же. С. 23 – 24.

- ⁸⁰ Там же. С. 14.
- ⁸¹ Там же. С. 13.
- ⁸² Там же. С. 25.
- ⁸³ Там же. С. 25.
- ⁸⁴ Бердяев Н.А. Самопознание. Цит. Соч. С. 440 – 441.
- ⁸⁵ Флоренский Павел. Священник. Записка о старообрядчестве // Флоренский Павел. Священник. Соч. В 4 т. Т. 2, М., 1996. С. 561.
- ⁸⁶ Флоренский Павел. Священник. Соч. В 4 т. Т 4. М., 1999.
- ⁸⁷ Флоренский П.А. [Автореферат] // Священник Павел Флоренский. Соч. В 4 т. Т 1. М., 1994. С. 39.
- ⁸⁸ Литературная учеба. 1990. № 1.
- ⁸⁹ Архив П.А. Флоренского. Цит. по вступительной статье игумена Андроника (Трубачева А.С.) «Жизнь и судьба» // Священник Павел Флоренский. Соч. В 4 т. Т 1. М., 1994. С. 36.
- ⁹⁰ Флоренский П. Соч. В 4 т. Т4.
- ⁹¹ Архив П.А. Флоренского.
- ⁹² Подробнее об этом см.: Иеродиакон (ныне – иеромонах) Андроник. Епископ Антоний (Флоренсов) – духовник священника Павла Флоренского // Журнал Московской Патриархии. 1981. № 9 – 10.
- ⁹³ Флоренский П.А. [Автореферат]. С. 39.
- ⁹⁴ Флоренский Павел Священник. Иконостас. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. С. 428.
- ⁹⁵ Флоренский Павел. О реализме. Там же. С. 528.
- ⁹⁶ Там же. С. 529 – 530.
- ⁹⁷ Флоренский Павел. Письма из Соловков. Письмо от 8 – 9 апреля 1936 года // Наше наследие. 1988. N 4. С. 126 – 127.
- ⁹⁸ Флоренский Павел. Священник. Детям моим. Воспоминания. М., 1992. С. 152 – 153.
- ⁹⁹ Флоренский Павел. Священник. Иконостас. С. 428 – 429.
- ¹⁰⁰ Там же. С. 153 – 158.
- ¹⁰¹ Цит. по публикации в кн.: Флоренский Павел. Священник Детям моим. С. 280 – 281.
- ¹⁰² Флоренский П.А. Эмпирия и эмпирия // Флоренский Павел. Священник. Соч. В 4 т. Т 1. М., 1994. С. 178.
- ¹⁰³ Флоренский П.А. «Золото в лазури» Андрея Белого. Критическая статья // Священник Павел Флоренский. Соч. В 4 т. Т 1. М., 1994. С. 696.
- ¹⁰⁴ Письмо Флоренского к Андрею Белому от 18 июля 1904 цитируется по нашей публикации их переписки: Контекст-1991. М., 1991. С.34.
- ¹⁰⁵ Флоренский П.А. «Золото в лазури» Андрея Белого. Критическая статья. С.697.
- ¹⁰⁶ Там же.
- ¹⁰⁷ Там же. С. 697.

- ¹⁰⁸ Письмо от 18 июля 1904 года. Контекст-1991. С.33.
- ¹⁰⁹ Флоренский Павел. Священник. Памяти Федора Дмитриевича Самарина // Флоренский Павел. Священник. Соч. В 4 т. Т.2. С. 338 – 339.
- ¹¹⁰ Р.А. Гальцева в статье «Мысль как воля и представление» (сб. «Образ человека XX века» (М., 1988) пыталась представить работы и публикации Флоренского о монахе Оптиной пустыне Серапионе Машкине как попытку Флоренского создать своего рода псевдоэпиграф, с той разницей, что Серапион Машкин, к тому времени покойный, нужен был Флоренскому как подставная фигура, которая должна принять на себя всю тяжесть критики модернистских, по мнению Р.А. Гальцевой, богословских идей, которые приписывал ему Флоренский (реальность существовавшая о. Серапиона Машкина она вообще брала под сомнение, не справляясь с источниками. Напротив, о тех же самых работах Флоренского о Серапионе Машкине А.М. Пентковский в статье «Архимандрит Серапион Машкин и студент Павел Флоренский» (Символ. 1990, № 24) писал как о плагиате Флоренского, выдававшего идеи о. Серапиона за собственные. Подробнее об этом см.: Иванова Е.В. Наследие о. Павла Флоренского: а судьи кто? // Флоренский: pro et contra . Личность и творчество Павла Флоренского в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб., 1996.
- ¹¹¹ Флоренский П.А. Время и пространство // Социол. исследования. 1988. № 1. С. 113.
- ¹¹² Флоренский Павел. Священник. Смысл идеализма // В память столетия (1814 – 1914) Императорской Духовной академии: Сб. статей. Ч. 2. Сергиев Посад, 1915. С. 63.
- ¹¹³ Цитируется по вступительной заметке в книге: Флоренский Павел. Священник.

К.Л. ЕРОФЕЕВА

Ивановский государственный энергетический университет

**К ВОПРОСУ О СУДЬБЕ ИСКУССТВА
(ПО ПОВОДУ СТАТЬИ В. С. СОЛОВЬЕВА
«ОБЩИЙ СМЫСЛ ИСКУССТВА»)**

Как известно, статья «Общий смысл искусства» относится к тем сочинениям В.С. Соловьева, в которых наиболее ясно обозначена его эстетическая концепция. Свое представление о

смысле искусства философ формулирует с присущей ему поэтичностью и в то же время афористичностью, чеканной ясностью: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»¹. Для того чтобы подчеркнуть, что такое понимание предназначения искусства для мыслителя не случайно, что оно выступает как взвешенная и неизменная в течение многих лет позиция, приведем еще одно высказывание – уже из «Критики отвлеченных начал». В конце этой работы Соловьев пишет: «Если в нравственной области (для воли) всеединство есть абсолютное благо, если в области познавательной (для ума) оно есть абсолютная истина, то осуществление всеединства во внешней действительности, его реализация или воплощение в области чувствуемого, материального бытия есть абсолютная красота. Так как эта реализация всеединства еще не дана в нашей действительности, в мире человеческом и природном, а только совершается здесь, и притом совершается посредством нас самих, то она является задачей для человечества, и исполнение ее есть искусство»².

Итак, перед нами две мысли, два важных утверждения: во-первых, искусство призвано преобразить саму реальную жизнь, действительность и, во-вторых, это преобразование силами искусства – задача будущего. Поразителен радикализм русского мыслителя. Он представляется сугубо национальным явлением. Ничего подобного мы не найдем в оценках роли искусства в классической западной эстетике. Сравним приведенные высказывания с высказыванием Гегеля по тому же вопросу. В первом томе своей «Эстетики» Гегель также превозносит значение искусства. Сравнивая его с реальностью, с жизнью, он утверждает: «Если видимость, посредством которой искусство осуществляет свои создания, мы определим как *обман*, то этот упрек имеет смысл лишь при сравнении произведений искусства с *внешним миром* явлений и их непосредственной материальностью, а также при сравнении с нашим собственным ощущаемым миром, то есть с *внутренним чувственным* миром. В нашей эмпирической жизни мы привыкли давать этим обоим мирам название действительности, реальности и истины в противоположность искусству,

которому якобы не хватает такой реальности и истинности. Но как раз вся эта сфера внутреннего и внешнего эмпирического мира не является миром истинной действительности, а в более строгом смысле, чем искусство, может быть названа голой видимостью и жестоким обманом. Лишь по ту сторону непосредственности ощущения и внешних предметов мы найдем подлинную действительность. Ибо истинно действительным является лишь сущее в себе и для себя, субстанциальное начало природы и духа. Принимая форму наличного бытия, оно остается, однако, в этом бытии сущим в себе и для себя и лишь таким образом истине действительно.

Господство этих всеобщих сил как раз и обнаруживается и раскрывается искусством. Правда, сущность проявляется также и в обычном внутреннем и внешнем мире. Однако здесь она обнаруживается в виде хаоса беспорядочных случайностей, будучи искажена непосредственностью чувственной стихии и произвольными чертами состояний, событий, характеров и т.д. Искусство освобождает истинное содержание явлений от видимости и обмана, присущих этому дурному, преходящему миру, и сообщает ему высшую, порожденную духом действительность. Таким образом, искусство не только не представляет собой голой видимости, но мы должны признать за его произведениями более высокую реальность и более истинное существование, чем за обычной действительностью»³. Как видим, Гегель хотя и признает исключительную важность искусства в духовной жизни и даже предполагает за ним более высокий онтологический статус, чем за реальностью нашей жизни, но на этом его «радикализм» заканчивается. В целом немецкий мыслитель не идет далее характерного для всего объективного идеализма понимания искусства как средства напоминания нам о некоем трансцендентном подлинном бытии.

Мысль о творении реальности через искусство, вероятнее всего возникла у Соловьева под влиянием Н.Ф. Федорова. В историко-философской литературе не раз отмечалось, что «философия общего дела» оказала на автора концепции всеединства мощное воздействие. Однако, будучи самобытным мыслителем, Соловьев в своем творчестве отразил это влияние лишь косвенно. Так Федоров рассматривал искусство как занятие, отвле-

кающее человечество от общего дела воскрешения отцов и освоения Вселенной. Он считал искусство лишь прекрасным пустоцветом человеческой истории. Однако сам активизм и радикализм философии «Московского Сократа» в мыслях Соловьева об искусстве явственно прослеживается. Задача преобразования мира по законам красоты понимается как практическая задача для человеческого рода – задача на будущее. Подобно тому, как у Федорова человек должен взять в свои руки дело воскрешения мертвых, дело, которое до сей поры рассматривали как прерогативу Бога, у Соловьева в качестве столь же грандиозной миссии человечества рассматривается преобразование реальности, построение, созидание самими людьми если не Нового Неба, то Новой Земли. И средством, инструментом такого грандиозного созидания должно стать искусство.

Разумеется, можно заявлять, что идея Соловьева столь же далека от воплощения сегодня (как и в конце XIX века, когда была впервые высказана), сколь и идея Федорова о достижении бессмертия силами самих людей. Но можно взглянуть на дерзновенные мечтания русских мыслителей и с другой стороны. Зная, как часто мысли Соловьева неожиданно оказывались пророческими, не следует ли внимательнее отнестись и к его идее исторической миссии искусства? В той же статье, абзацем ниже, Соловьев высказывает по поводу дальнейшей судьбы искусства пророческую мысль, полностью подтвердившуюся временем. Отмечая, что отдельные виды искусства «достигают возможного в своем роде совершенства и более не преуспевают, зато возникают новые»⁴, философ далее говорит об исчерпанности современных ему форм скульптуры, эпоса, трагедии. По поводу будущего искусства он заявляет: «Я позволю себе идти далее и не нахожу особенно смелым утверждение, что как указанные формы искусства завершены еще древними, так новоевропейские народы уже исчерпали все прочие известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия»⁵. И действительно, спустя два-три десятилетия после написания этой работы в эстетической сфере началась эпоха модерна, эпоха беспрецедентной революции в искусстве. Появляются новые его виды, обусловленные научно-техническим прогрессом – фотография, кино, дизайн, а позднее

телевидение, компьютерные виды творчества. Традиционные виды искусства, такие как театр, живопись, музыка, претерпевают качественные изменения, революционные преобразования формы и содержания. Едва ли даже сам мыслитель представлял себе те невиданные масштабы перемен, которые ожидали всю сферу художественного – формы материального воплощения идей, само понимание задач художника, социальных функций искусства, принципы эстетического восприятия...

Если, вопреки собственным эстетическим вкусам и предпочтениям, которые в целом были достаточно традиционны и консервативны,⁶ Соловьев мог так прозорливо судить о перспективах искусства, то не следует ли нам со всей серьезностью относиться и к мыслям русского философа о его предназначении? Обращают на себя внимание также последние строки статьи. «Разумеется, – говорит Соловьев, – это будущее развитие эстетического творчества зависит от общего хода истории, ибо искусство вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста»⁷. В этой сентенции мы получаем ответ на все вопросы по поводу искусства модерна и постмодерна, столь часто звучащие и сегодня. Почему искусство XX века «забыло» об идеале прекрасного, почему оно «антигуманно», «бездушно», «беспредметно», «имморально»? Да потому, что не может быть иным искусство в социальной реальности двух мировых войн, засилья техники, бесчисленных и бессмысленных человеческих жертв, идеологии потребительства... Искусство, даже весьма далекое от реализма, не может не отражать действительность, не выражать прямо или косвенно духа своей эпохи.

Что касается главной мысли Соловьева о преобразующей функции искусства, то и ее реализацию мы, присмотревшись внимательно, можем проследить в XX столетии. В особенности – в контексте идейных исканий модерна. В частности, как известно, в архитектуре начала XX века настойчиво предпринимались попытки создать не просто сооружение или ансамбль, отвечающие новым эстетическим принципам и имеющие утилитарное назначение. В творческих проектах таких выдающихся мастеров, как А. Гауди (Испания), Ле Корбюзье (Франция), О. Нимейер (Бразилия), присутствует и декларируется авторами

претензия на создание новой реальности как таковой⁸. Эта реальность предназначалась не только для воспитания эстетических вкусов или для выполнения некой утилитарной задачи. Архитектура и парковое искусство, как известно, это те виды искусства, которые наиболее полно могут воплотить для культурной системы некий идеал действительности, окружающей человека. И этот воплощенный идеал – так понимали свою задачу перечисленные архитекторы – должен сделать иным само духовное содержание жизни, которая станет развиваться в новых архитектурных «декорациях». Увы, такие тенденции наблюдались недолго.

История XX столетия, насыщенная глобальными катаклизмами и трагическими конфликтами, все дальше уводила от идиллического и романтического пафоса, присущего науке и искусству начала столетия. Надежды на преобразующую миссию искусства по отношению к реальности отодвинулись на задний план. Реальность общества потребления второй половины XX века порождает столь приземленные идеалы, что и называть их идеалами вряд ли правомерно. Материальное благополучие и «красивая жизнь» как его внешнее выражение в качестве основной ценности общественного сознания не могли не повлиять и на искусство. Последнее все более становилось развлекательным, занимательным, зрелищным. Как известно, одним из критериев, отличающих художественное произведение от его подделки, является определенный уровень сложности, требующий духовных усилий для постижения авторского замысла, глубинного смысла и содержания. С этой точки зрения массовое искусство чаще всего вообще искусством не является.

Примитивность формы и содержания исключает возможность каких-либо усилий при его восприятии (за исключением усилий человека с развитым эстетическим чувством, прилагаемых к тому, чтобы сдержать негодование и отвращение). Но печальный парадокс этой ситуации состоит в том, что и такое искусство, представляющее противоположность тому искусству, о котором писал Соловьев, создает реальность, а не просто ее отражает. Оно диктует стереотипы поведения, чувства, переживания, стиль жизни. Примитивность китча, постоянно воспринимаемая и превращенная в норму, возвращается бумерангом в

повседневность жизни, особенно в молодежную субкультуру, столь насыщенную поп-артом. Хотя «художество вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста», идеи общества потребления, его идеология вполне эффективно воспроизводятся его средствами. Таким образом, на сегодня пророчество Соловьева сбывается в своем «перевернутом» виде: искусство не преобразует жизнь, наполняя ее духовным содержанием, а «узаконивает» тот предельно низкий уровень духовности, который должен был бы отвращать и вызывать отторжение в реальной жизни. Будучи отражен в самых массовых жанрах искусства, особенно в текстах популярных песен, этот уровень задает тон в эстетических вкусах огромных масс молодых людей. Для того чтобы успешно противостоять этому натиску, индивиду необходимо иметь «прививку» хорошего вкуса. Ее же можно получить только от правильного эстетического воздействия – от семьи, педагога, знакомства с классическим наследием прошлого. Но такое счастливое воздействие испытывают лишь единицы...

Иногда кажется, что в современном мире с его прагматизмом и рационализмом искусство значит не так уж много. Оно может занимать какое-то место лишь в духовном мире совсем юных, да и то меньшинства из них. Тогда не столь уж и важно, каким именно будет искусство ближайшего будущего. Утрачивая свою идеологическую функцию в обществе, оно постепенно превращается в форму организации досуга, в личное дело каждого отдельного индивида. В действительности, разумеется, все обстоит гораздо сложнее. Эстетический компонент – неустранимая составляющая духовного мира человека.

Наше духовное пространство трехмерно. Оно состоит из познавательных интересов, которые выражает идеал Истины, моральных чувств и представлений, отраженных в идеале Добра, и эстетических представлений, предпочтений, вкусов, фиксируемых в идеале Красоты. Каждый названный компонент духовности может быть выражен у того или иного субъекта слабее или сильнее, но каждый с необходимостью присутствует в нашем внутреннем мире. Человек – это существо, обладающее сознанием, разумом. В силу этого он не может не познавать мир. Человек также, как известно, социальное существо. Мораль-

ность и есть выражение его социальности. Даже отвергая моральные нормы, личность тем самым учитывает их, исходит из их существования. Но человек также и индивидуален, уникален. У него есть вкусы и предпочтения, которые обеспечивают избирательность в любом проявлении субъективности. Эта избирательность и уникальность выражаются в эстетическом отношении. В данном контексте термин «эстетическое» следует понимать не просто как синоним понятию «художественное». Как известно, слово «эстетика» имеет в философской традиции два значения. Первое, более широкое, предполагает, что предметом эстетики являются закономерности прекрасного как в жизни, так и в искусстве. Такое понимание идет от немецкого просветителя Александра Баумгартена, который в XVIII веке ввел в философский обиход термин «эстетика», дав это название своему иностранному труду. Сам Баумгартен понимал под термином «эстетическое» низший, чувственный уровень познания (в отличие от рационального, теоретического – высшего уровня). «Эстетика, – писал он в начале своей книги, – (теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство прекрасно мыслить, искусство аналога разума) есть наука о чувственном познании»⁹. Более узкое понимание сферы эстетики связано с именем Георга Гегеля. Ему тоже принадлежит труд с таким названием, но в своей «Эстетике» Гегель рассматривает лишь прекрасное в искусстве. В современной эстетике скорее преобладает первый, более широкий подход. Действительно, трудно разделять прекрасное в искусстве и в жизни, особенно в эпоху дизайна, когда элементы художественного творчества все чаще проникают в сферы повседневной жизни. Кроме того, для каждого ясно, что красота существует и вне искусства – в природных явлениях, в предметах материальной культуры, в поведении людей... не только искусство, но также игра, развлечения, спорт – любая деятельность, представляющая для субъекта самостоятельный, лишенный утилитарного смысла интерес, может квалифицироваться как эстетическая.

Сфера эстетического – это сфера эмоций. Эмоции, как известно из психологии и других конкретных наук о человеке, так или иначе отражают наши потребности. Хотя эстетические эмоции не имеют прямого отношения к утилитарным, витальным

потребностям индивида, сфера эстетического отнюдь не является нейтральной с прагматической точки зрения. Эстетические переживания могут быть полезны для развития индивидуальности, а могут, напротив, быть вредными, пагубными для нее. Если эстетические потребности человека изо дня в день удовлетворяются с помощью примитивных, нарочито упрощенных средств и форм, он останавливается в своем интеллектуальном и эмоциональном развитии. Взрослый человек может – и так случается нередко – демонстрировать эстетические вкусы 5-8 летнего ребенка, то есть быть своего рода «эстетическим олигофреном». Разумеется, это не мешает ему выполнять свои профессиональные обязанности (если профессия не связана напрямую с эстетической деятельностью), не мешает совершать и добрые, нравственные поступки. Однако «эстетически недоразвитая» личность с необходимостью останется ущербной, и это так или иначе проявится во всех видах ее социальной коммуникации, в любой социальной роли.

Современное массовое искусство, диктующее эстетические нормы массовому сознанию, отличается упрощенностью не только в силу его коммерческого характера. Часто можно слышать, что в эпоху перегрузок и стрессов человек информационного общества должен получать от искусства, прежде всего, отдых, развлечения. Доля истины в таких рассуждениях, несомненно, есть. Каждая эпоха выдвигает на первый план какую-то одну из многочисленных социальных функций искусства. Эпохи исторических катаклизмов заставляют сосредоточиться на идеологической функции, дают художнику «социальный заказ» на призыв к патриотизму, самоотверженности и т.п. Эпохи просвещения – это эпохи воспитывающего искусства, искусства обучающего. В эпохи социального застоя, политической реакции в искусстве часто прослеживается тенденция к уходу от действительности в мир вымысла, фантазии, мистики... Вполне логично предположить, что эпоха усложненной социальной реальности диктует, в качестве компенсации, необходимость упрощенного, развлекательного искусства. Однако, если смириться с таким пониманием места искусства в современном мире, не останется перспективы на будущее, придется распрощаться со светлой на-

деждой Вл. Соловьева на преобразующие возможности художественного начала.

Для того чтобы в обществе существовало не только упрощенное развлекательное искусство, но и подлинное Искусство, находящееся на уровне классических образцов по степени художественности, оптимальному сочетанию формы и содержания, сложности и простоты, необходимы меры, применяемые уже вне собственно художественной сферы, необходимы социальные усилия и действия. Еще Платон в своем «Государстве» говорил о важности искусства для духовного состояния общества. Лидеры тоталитарных государств в XX веке в полной мере осознавали и использовали этот идейный потенциал искусства, делая его инструментом официальной идеологии. Однако в современном обществе, как представляется, нет предпосылок для столь всеохватного внедрения некой государственной, инспирированной верхами доктрины. Именно индивидуализм, распространившийся в общественном сознании со второй половины прошлого столетия, делает невозможным такое внедрение. И это в целом можно считать для общества благом, так как главная социальная миссия искусства иная. Она неизмеримо выше, чем задача служения государственным интересам, пусть даже самым уважаемым и серьезным. Миссия искусства – в развитии каждой конкретной индивидуальности, причем развитии целостном, включающем и синтезирующем все компоненты духовности. Однако для того чтобы эта миссия выполнялась, необходимо раннее и разностороннее эстетическое воспитание граждан, привлечение внимания к высшим образцам искусства. Только в сравнении человек может отличить хорошее от дурного, и в сфере эстетической, именно в силу ее относительной независимости от утилитарного начала, это особенно важно и трудно.

Говорят, что об эстетических вкусах не спорят. Это верно лишь в том отношении, что бесполезно взывать к разуму, логике в сфере индивидуальных предпочтений. Человеку нравится что-то либо не нравится – и с этим ничего не поделаешь. Но всем известно, что споры об эстетических предпочтениях велись и ведутся всегда. Причем споры ожесточенные, с накалом страстей, взаимными обидами и порой разрывами отношений. Это

связано с тем, что эстетический вкус есть комплексный показатель культурного уровня, эмоциональной чуткости, интеллектуального развития, особенностей темперамента и характера личности. Даже те, кто не осознает этого, интуитивно чувствуют, что сокровенные тайны субъективности ярче всего проявляются в ее эстетических вкусах. «Скажи мне, что ты читаешь (слушаешь, смотришь), и я скажу тебе, кто ты» – так может выглядеть формула эстетического развития личности. Размышляя о различиях в эстетических оценках, о причинах этих различий, Д. Дидро еще в XVIII веке писал: «Мы допускаем в прекрасных вещах лишь столько отношений, сколько их может легко и отчетливо уловить тонкий ум. Но что такое тонкий ум? И где находится грань, которая отделяет недостаток отношений в вещах от их избытка? Таков первый источник разнообразия наших суждений. Здесь начинаются споры. Все согласны в том, что существует прекрасное и что оно является результатом замеченных нами отношений. Но в зависимости от большей или меньшей глубины познания, от опыта, умения судить, размышлять, видеть, от природной широты ума люди находят, что какой-нибудь предмет беден или богат, неясен или ярок, пустоват или полон содержания»¹⁰. Из этого высказывания видно, что эстетический вкус определяется и природными особенностями, но в большей степени все же – воспитанием, включенностью в определенную культурную систему. Эстетические вкусы не переделываются в процессе дискуссии, прямых убеждений, но они могут меняться с изменением самой личности – ее культурного, образовательного уровня, жизненного опыта, опыта общения.

Мысль Владимира Соловьева о духовно преобразующих возможностях искусства представляется не утопией, а реальной желанной перспективой, хотя, судя по всему, еще весьма отдаленной. «Осторожный оптимизм» в этом вопросе внушает то, что с освобождением от утилитарных целей (а постиндустриальное общество, несмотря на все издержки, дает возможность такого постепенного освобождения) человек получает больше возможностей для самореализации. Эстетическая деятельность (не обязательно художественная в современном понимании этого слова) – это атрибут свободной от внешней необходимости личности. Трудно прогнозировать, каким может стать искусство

будущего с точки зрения соотношения в нем любительского и профессионального, игрового и собственно художественного начал. Что касается духовного содержания искусства, то оно может быть возвышенным, адекватным пониманию Соловьева лишь в том случае, если на смену потребительским и гедонистическим ценностным ориентациям придут ориентации на ответственность, справедливость, милосердие. Это, в свою очередь, возможно лишь при систематических и объединенных усилиях общества, в том числе предпринимаемых на уровне государственной политики и идеологии.

¹ Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Соч. В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 404.

² Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал // Соловьев В.С. Соч. В 2 т. М., 1998. Т.1. С. 745.

³ Гегель Г.В. Ф. Эстетика. М., 1968. Т.1. С. 14 – 15.

⁴ Соловьев В.С. Общий смысл искусства. С. 404.

⁵ Указ. соч. С. 404.

⁶ Об эстетических вкусах В.С. Соловьева см., например: Мочульский К.С. Владимир Соловьев: жизнь и учение // Владимир Соловьев: Pro et contra: Антология. СПб., 2000.

⁷ Соловьев В.С. Общий смысл искусства. С.404.

⁸ Подробнее об этом см.: Всеобщая история искусств. Искусство XX века. Книга первая. Т. 6. М.: Искусство, 1965.

⁹ См.: Памятники мировой эстетической мысли. Эстетические учения XVII – XVIII веков / Под ред. М.Ф. Овсянникова и др. Т.П. М.: Искусство, 1964. С. 452.

¹⁰ См.: Там же. С. 320.

Л.Н. ЗОРИНА

Вятский государственный гуманитарный университет
г. Киров

ИДЕЯ ВСЕЕДИНСТВА В ФИЛОСОФСКОЙ ЭСТЕТИКЕ ВЛ. СОЛОВЬЕВА

Всеединство Вл. Соловьева неразрывно связано с теорией символа. Символ, во-первых, есть сущность, то есть смысл данной вещи, иначе говоря, есть идея вещи. Во-вторых, символ есть

сущность, воспроизведенная в «ином», то есть в образности. Образность – это «материальное тело» символа. В-третьих, в этом «ином» фиксируется воспроизведенная здесь единичность. Символ – это всегда целостное образование. Это не идея, не образ, а нечто третье – нечто новое и оригинальное, уже не делимое на идею и образ – «идейная образность или образная идейность»¹. Символ есть самостоятельное творение, есть нечто единичное и неповторимое. В-четвертых, любое явление многозначно, символ фокусирует многозначность в нечто единое, и поэтому символ тоже многозначен. Он есть сведение многозначности в единое – многозначное. Символ есть всегда открытый образ, его смысл никогда не сводим к одному определенному значению, он всегда веер смысловых перспектив. Символ представляет потенциально неисчерпаемую смысловую глубину.

Некоторые ученые, рассматривая символ как живой одухотворенный организм, одним из его отличительных признаков выделяют личностный момент (А. Лосев, В. Бакусев).

Символ всегда эстетичен, так как является «органической целостностью»². Целостность – сбалансированное единство составляющих частей. В отношении идеи и образа это означает, что идея дана конкретно, чувственно, наглядно, в ней нет ничего, чего не было бы в образе, и наоборот. В символе образ полностью сохраняет свою самостоятельность, он не сводим к абстракции, потенциально содержит в себе множество абстрактных идей изображаемого предмета. В символе образ и идея взаимобратимы. В этом заключается равновесие идеи и образа.

В отношении формы и содержания символ есть «проплавка их друг в друге и их диалектическое взаимоотрицание и взаимопереход, дающее в итоге высшее единство»³.

Символ всегда чувственно-пластически оформлен. Оформленность, выраженность плана содержания одновременно являются и сущностной чертой эстетического, равно как и его способность целостно воспроизводить предметы и явления мира, проникать в сущность, не разрушая ее.

Репрезентируя замещенный им предмет наглядно-образным способом, символ включает в свою структуру эмоционально-чувственный момент. Будучи целостной конструкцией, он воздействует на сознание целостно и синкретично. В вы-

зываемых символом ассоциациях всегда наряду с рациональным присутствует и эмоциональное, и чувственное. Символ, а особенно художественный символ, впечатляет. Читатель стиха, даже воспринявший стихи с максимальной остротой, почти никогда не может объяснить, почему этот стих произвел на него разящее впечатление, тем более метод, которым поэт достигает такого впечатляющего действия. Понимание метода, техники – дело знатоков, профессионалов. Что до читателей, то одни лучше улавливают музыку стиха, другие – зрительные образы, третьи – ритм, рифму, игру определенных гласных, четвертые – концентрированность и силу мысли, но прежде всего действует впечатление в целом.

В символе заключается целая гамма эстетических эмоций, являющих собой преодоление хаоса, даже если отражается не прекрасное, помогающих воспринять мир сквозь призму общечеловеческого опыта. Символ – это не только некое значение объективных качеств предметов, явлений, но и непременно культурно-личностное к ним отношение. Эстетическое отношение – отношение ценностное.

Символ эстетичен в силу своего мирозозидающего характера. Этот момент раскрывает А.Ф. Лосев в контексте диалектической трактовки символического познания. Символ вещи есть ее отражение, но не пассивное. Отражение несет в себе силу и мощь самой действительности, «поскольку однажды полученное отражение перерабатывается в сознании, анализируется в мысли, очищается от всего случайного и несущественного и доходит до отражения уже не просто чувственной поверхности вещей, а их внутренней закономерности»⁴. Живое созерцание в символе, совершив подъем и достигнув высокой степени абстрагирующего мышления, став его (чувственного познания) обобщающей моделью или сущностной закономерностью, возвращается назад, к своим истокам – объективной действительности. Такое возвращение возможно лишь одним путем – практикой, то есть превращением в ту или иную потенциально-актуальную силу социально-исторического и культурного воздействия на окружающий мир. Символ, таким образом, предстает как такое образование, которое наделено или заряжено значительно преобразующей и воздействующей на мир смысловой энергией.

В. Соловьев использует слово «символ» в работе «Красота в природе» как некоторое знаковое выражение высшей и совершенно не знаковой сущности. Философ пишет: «В человеческой жизни художественная красота есть только символ лучшей надежды, минутная радуга на темном фоне нашего хаотического существования»⁵. Интерес к данной категории отразился в высказывании философа-поэта по поводу стихов начинающих русских символистов, в котором Соловьев критикует их за узкое ограниченное понимание символа только как средства образительности.

Поэтической формулой соловьевского символа могут служить строки:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

(Милый друг, иль ты не видишь...)

Четкого определения символа в сочинениях философ не дает. По этому поводу А.Ф. Лосев замечает, что такие категории, как «символ» или «миф», оказались для Вл. Соловьева все еще слишком абстрактными⁶. Вместо этих традиционных терминов философ использует свой, максимально синтетический термин «всеединство», личностным выражением которого является София.

Соловьевское всеединство в свете современных теорий символа следует рассматривать как символ. Изучение всеединства Вл.Соловьева позволит углубить, расширить представление о природе символа.

В философии и до Соловьева пользовались термином «всеединство». Понятие «всеединство» наряду с «триединством» встречается у немецких философов-мистиков Я. Беме (XVII в.), Фр. Баадера и Фр.Шеллинга (XIX в.).

Термин «всеединство», введенный Вл.Соловьевым в философский категориальный аппарат и возведенный в своеобразный критерий оценки всемирного движения, одновременно содержит в себе и обобщение теоретических достижений XIX в., и то новое, что вносит в развитие философии Вл.Соловьев. В статье энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона философ рас-

шифровывает содержание термина как единство всего, заключающееся в том, что «обще всему существующему»⁷. Для материализма этим общим является материя, для последовательного идеализма – самораскрывающаяся идея.

«Безусловным единством», «абсолютным всеединством» для Соловьева выступает сущая истина, или Бог. Высшая форма «божественного откровения» в мире, по философу, есть «положительная всеобщность», или «положительное всеединство». Это всеединство мыслитель характеризует как живой целостный организм с личностным выражением – Софией. Всеединство Соловьева есть такое отношение единого начала (Бога) ко всему (вселенной, миру), как отношение всеобъемлющего духовно-органического целого к живым членам и элементам, в нем находящимся. Это отношение построено на принципах всепроницаемости и взаимосвязанности.

Структура соловьевского всеединства включает духовное и чувственное, ноумен и феномен, универсальность и личностное выражение (индивидуальность). Внутренняя форма всеединства есть не что иное, как символ, который основан на единстве противоположностей: изменчивости и постоянства, формы и содержания, тождественного и различного, единичного и всеобщего, чувственного и духовного.

В литературе соловьевское всеединство зачастую стремятся свести к понятию, сталкиваясь при этом с большими противоречиями. Если всеединство только понятие, то каким образом объяснить его личностный теологический аспект – Софию. Безусловно, всеединство философ рассматривает через понятийную систему, доходящую до формалистического схематизма, особенно в ранних работах. Под влиянием же общего пафоса универсализма Соловьев-эстетик вырывается из строгих логических рамок, подчас позволяет себе изъясняться на языке полупоэтическом-полунаучном, что производит впечатление философского мифа. Более художественно, более патетично мыслитель настроен в учении о Софии как аспекте всеединства.

Сама структура всеединства на трансцендентном уровне отражает природу символа.

Всеединство в философском плане есть абсолютное. В «Философских началах цельного знания» Соловьев различает

два центра абсолютного. Первый центр представляет собой абсолютно-сущее вообще, оно безусловно единично, свободно от всяких форм. Оно определяет себя, проявляясь как безусловно единичное через положение своего противного, то есть второго – идеи. В идее заложена непосредственная потенция бытия, или «первая материя»⁸, под которой Соловьев понимает влечение, или стремление к бытию. Эту первую материю философ обозначает как нечто внутреннее, психическое. Через первую материю при помощи Логоса (акта проявления) абсолютно-сущее реализуется в идее как адекватный образ сущего. Эти два центра – абсолютно-сущее и идея – неразрывно связаны между собой, предполагают друг друга как соотносительные, каждый есть и порождает, и порождение другого.

Подробно рассматривая идею, философ использует понятие формы и материи. Форма мыслится как активное начало, заложенное в Логосе, а материя является пассивным началом в идее. Форма и материя находятся в единстве, так как идея не может быть только формой, имеющей свою материю или содержание в чем-нибудь другом, она сама в себе должна иметь свою материю и быть, таким образом, столько же материей, сколько и формой, то есть единством того и другого.

Из вышесказанного следует, во-первых, что идея есть второй центр абсолютного, то есть сущего. Идея, являясь сущим, есть также всеединство. В работе «Красота в природе», «Общий смысл искусства» русский мыслитель подчеркивает, что идея есть «положительная всепроницаемость или всеединство», есть «положительное всеединство»⁹.

Во-вторых, идея есть сущее проявленное в ином, то есть в «первой материи», есть «проявление или адекватный образ сущего»¹⁰.

В-третьих, идею Соловьев рассматривает как некую самостоятельную единичность, обладающую действительной реальностью. Идея мыслится философом как единство или синтез материи («первой материи») и формы (содержание, смысл сущего). Идея есть нечто новое, нечто третье, которое является реальным и оправданным. Вл. Соловьев отмечает, что «идея есть нечто действительно и определенно существующее, или некоторая

действительная реальность, или, выражая эти понятия одним словом, идея есть существо»¹¹.

Исследователями теории символа именно такое единство идеи и образа, такая форма осуществления идеи трактуется как символ. Идея к тому же имеет личностное выражение – Софию.

В-четвертых, идея, с одной стороны, тесно связана с сущим, не может существовать без первоначала, с другой стороны, она есть нечто самостоятельное, несущее в себе момент отрицания сущего, но не в смысле простого уподобления, а скорее – пребывания. Есть то же, да не то. Идея конечна и бесконечна, в своих отдельных проявлениях она выражает сущее, но до конца раскрыть его не может. «Абсолютное первоначало, – заключает Соловьев, – есть единство себя и своего отрицания»¹².

Итак, идея в трактовке философа есть не что иное, как символ. Идея же является, по определению мыслителя, всеединством. Таким образом, на трансцендентном уровне всеединство Соловьева есть символ.

Модусами всеединства (идеи-символа) выступают истина, добро и красота. Философ подчеркивает, что они являются необходимыми «видами» или «образами» проявления абсолютно сущего. Эти образы следует рассматривать как символы идеи. Идея-символ содержит в себе беспредельное множество символов: 1) сущее есть сущее, и сущее имеет символ; 2) символ, являясь целым, имеет части – форму и материю, идею и образ; 3) так как каждая часть того целого продолжает сохранять природу целого, каждая часть сущего – сущее и символ, каждая часть символа – символ и сущее, то символизируемое сущее есть беспредельное множество символов.

Всеединство полнее раскрывается в становлении. В окружающей человека действительности нет никаких чисто эмпирических явлений, ибо всякое явление есть выявление духовной сущности, чувственный облик определенного ноумена. Феномен и ноумен взаимно доставляют точное выражение, образуя нераздельное двуединство. Реальность Соловьева всецело и насквозь символична, и мир – собратие двуединых, ноуменально-феноменальных явлений-символов. Строение реальности мыслителем видится иначе, чем в традиционном философском представлении. Всеединство, основанное на символическом принци-

пе совмещения духовного и природного, отбрасывает членение царства чувственных вещей. Трансцендентный и природно-материальный миры становятся единой реальностью. Абсолютное, по Соловьеву, находит само себя в своем «противуположном или другом» и возвращается к себе как осуществленное единство себя и своего другого. Духовный мир и материальный в концепции Соловьева представляют собой одно неразрывное, органическое целое. Реальность становится единой. Она повсюду, в любом своем элементе, и чувственна, и духовна – она символична. Бытие есть всеединство – такова формула онтологии Соловьева.

Бытие, по философу, представляет собой целостное образование, как целостное оно прекрасно. Эстетический момент в системе Соловьева имеет огромное значение. Для философа-поэта красота есть высшее проявление сущности. Вл.Соловьев постоянно «шел» к эстетическому осмыслению всеединства. Ученый стремился создать всеобъемлющий труд по эстетике. «Только что отправил <...> вчерашнее длинное письмо, – писал он М.М. Стасюлевичу 27 октября 1893 г. из Динара, – как вдруг меня осенило вдохновение свыше <...>. Я приготовил к печати книжку: «Основание эстетики». Одна из глав ее <...> кажется весьма способной к превращению в отдельную статью»¹³. К сожалению, начатая книга не была завершена.

Ни теоретический разум с его высшим принципом истины, ни практический разум с его высшим принципом добра не способны придать феноменальному миру его внутреннее совершенство, поскольку «материальное бытие», для того чтобы приобщиться к высшему «нравственному порядку», нуждается в «просветлении», «одухотворении», то есть в обретении формы красоты. В красоте идеальное содержание и художественная форма, духовное и чувственное, находятся в гармоничном синтезе.

Порядок красоты есть объективное произведение космогонического процесса. Это связано с тем, что красота в природе есть преображение материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала. Материя становится носителем красоты через действие одного и того же светового начала, которое сначала поверхностно озаряет, а затем внутренне проникает, животворит и организует. Свет, по Соловьеву, есть «первич-

ная реальность» в «весомом веществе», есть первое начало красоты в природе.

Свет истолковывается Соловьевым не как физическая определенность окружающей действительности, но как «медиум», связывающий эмпирический мир воедино, как принцип, организующий собой весь космос. Вводя символ света, Соловьев актуализирует идею универсальной красоты в мире. Испытывая непосредственное переживание красоты, человек осознает совершенство всего, что истинно существует, и в этом просветлении соединяется идеально с абсолютным божественным совершенством, создает его в себе.

В процессе создания «великолепного тела вселенной» Соловьев включает человека сначала как результат, а потом как деятеля мирового процесса. В работе «Общий смысл искусства» философ рассматривает человека в качестве эстетического субъекта, который продолжает художественное дело природы. Именно человеку отводится роль по дальнейшему и полному разрешению эстетической задачи организации мира, ибо он является «самым прекрасным» и «самым сознательным природным существом». В работе «Смысл любви» мыслитель пишет о задаче всего человечества по преобразованию мира: «В устроении физического мира (космический процесс) божественная идея только снаружи облекла царство материи и смерти покровом природной красоты; чрез человечество, чрез действие его универсально-разумного сознания она должна войти в это царство изнутри, чтобы оживотворить природу и увековечить ее красоту»¹⁴. В этом смысле Соловьев считает необходимым изменить отношение человека к природе. С нею он должен установить «сизигическое единство». Это единство должно строиться не только на законах красоты, но и на законах истины и нравственности. Единство объективного и субъективного обеспечивается только символическим принципом с его синтезом всего материального и идеального, объективного и субъективного, общего и индивидуального. Взаимодействие идеального и материального, природного и духовного в таком синтезе становится той гармонией, которая видна в любом совершенном произведении искусства.

Соловьев задается вопросом, почему весь мировой процесс, начатый природой и продолжаемый человеком, представляется именно с эстетической стороны. Он считает, что для «настоящей реализации добро и истина должны стать творческой силою в субъекте, преобразующею, а не отражающею только действительность»¹⁵. Для этого, полагает философ, необходимо воспитывать чувство, присущее художнику. Человек с художественным восприятием мира охватывает его всецело. На вопрос о способах становления эстетической действительности как реальной силы в процессе взаимодействия человека и природы Вл. Соловьев дает ответ: воспитайте в человеке художника на поприще истины и добра, и он сам будет «с любовью воспитывать» природу.

Результатом решения эстетической задачи космогонического процесса является совершенная, или абсолютная, красота. Эта «красота неземная» – абсолютная красота совместит в себе все, что «чище, сильней, и живей, и полней».

Совершенная красота (= положительное всеединство) предполагает прежде всего глубочайшее и теснейшее взаимодействие между внутренним, или духовным, и внешним, или вещественным, бытием.

Главным условием красоты оказывается любовь, оберегающая целое от вражды и раздора: «всякое внутреннее единство, всякое изнутри идущее соединение многих есть любовь (в том широком смысле, в котором это понятие совпадает с понятием лада, гармонии, и мира, или мира, космоса)»¹⁶. В этом смысле благо, истина и красота являются лишь различными образцами любви. Благо есть единство всего и всех, то есть любовь как желаемое; истина есть та же любовь, то есть единство всего, но это единство идеальное, красота есть любовь, но проявленная или осязаемая – это единство реальное.

Полноценное единство, положительное всеединство, должно обладать лицом. Будучи универсальным божественным организмом или существом, всеединство индивидуально. Оно, полагая себя объектом, тем самым является субъектом, обладая всем, оно не может быть лишено чего-либо, в частности личного бытия. Для Соловьева абсолютное единство есть существенная Премудрость Божия, или София (= «Вечная Женственность»).

Божественная Премудрость, с одной стороны, есть универсальная субстанция Бога, едина в Боге, с другой – отлична от него, стремится к самостоятельному своему проявлению. В работе «Смысл любви» читаем: «... Вечная Женственность ... не есть только бездейственный образ в уме Божиим, а живое духовное существо, обладающее всею полнотою сил и действий»¹⁷.

София есть художница мира, есть «первое сияние Всемирного и творческого дня». Она «устраивает» вселенную, организует мир в совершенное всеединство:

Все видел я, и все одно лишь было –
Один лишь образ женской красоты...
Безмерное в его размер входило, –
Передо мной, во мне – одна лишь ты.
Три свидания

Соловьевское всеединство есть становление идеи в материальном, «светлая телесность», живой одухотворенный организм с личностным выражением, Софией. Большим вкладом Соловьева в теорию символа является разработка софийного и эстетического аспектов всеединства.

¹ Лосев А.Ф. Символ // Философская энциклопедия. М., 1970. Т.5. С.5.

² Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни: философские размышления. М., 1991. С. 44.

³ Свасьян К.А. Проблема символа в современной философии. Ереван, 1980. С. 92.

⁴ Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 85.

⁵ Соловьев В.С. Соч. В 2 т. М., 1988. Т.2. С. 352.

⁶ Лосев А.Ф. Вл.Соловьев и его время. М., 1990. С. 341.

⁷ Соловьев В.С. Всеединство // Энциклопедический словарь: репринт. воспроизвед. изд. Ф.А.Брокгауз И.А.Ефрон, 1890. М.: ИЦ «Терра», 1990. Т.13. С. 388.

⁸ Соловьев В.С. Соч. В 2 т. М., 1988. Т.2. С. 363.

⁹ Там же. С. 393.

¹⁰ Там же. С. 240.

¹¹ Там же. С. 286.

¹² Там же. С. 243.

¹³ Соловьев В.С. Письма. СПб., 1908. Т.1. С.114.

¹⁴ Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С.159.

¹⁵ Там же. С.76.

¹⁶ Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об антихристе. СПб., 1994. С.134.

¹⁷ Соловьев В.С. Соч. В 2 т. М., 1988. Т. 2. С.534.

Л.С. ЕРШОВА

Российский государственный гуманитарный университет
Москва

К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИКЕ ПРИРОДЫ В.С. СОЛОВЬЕВА

Вся история эстетической мысли свидетельствует о подвижности, непрерывной пульсации, мерцании предмета ее исследования. В то же время существуют вечные, сквозные темы, характерные как для классической, так и для современной эстетики, к ним относится проблема красоты природы.

В классической эстетике природы XVIII – XIX вв. было принято выделять три типа эстетических объектов - живописные (привлекательные, миловидные), прекрасные и возвышенные. Категории живописного посвящались популярные эстетические трактаты, обосновывалась связь живописной красоты с пейзажем. Считалось, что живописная красота «просится на карандаш», предназначена для картины. Живописность создается игрой света и тени, разнообразием и контрастами, проявляется в необычности, бесформенности изменчивых облаков или, например, в изображении развалин древних замков. Термином «живописное» в эстетике обозначался естественный английский парк, противостоящий геометрическому, рационально организованному, упорядоченному французскому парку.

Многие европейские художники, писатели и поэты предпочитали так называемые «живописные путешествия», чтобы сделать зарисовки и описания необычных красот. Предполагалось, что первым поднялся на гору, чтобы полюбоваться красо-

той окрестностей, Ф. Петрарка, заложивший тем самым основы этой традиции.

Описывались и классифицировались различные типы живописного пейзажа, например, выяснялись особенности сельского, пасторального или паркового пейзажа в различные времена года, и каждому виду подбирались характерный психологический рисунок. Для наблюдения за живописными пейзажами было изобретено специальное приспособление – стекло Клода – прямоугольное, слегка вогнутое зеркало, с окрашенными краями. Природный пейзаж, отраженный в стекле Клода, превращался в красивую подвижную картинку.

В эстетической системе И.Канта живописность – восприимчивость к зрительным впечатлениям и колориту – относится как к прекрасной игре ощущений, к изящным искусствам, так и к приятным искусствам, развивающим воображение. Эстетическая способность живописно сочетать продукты природы проявляется в первую очередь в декоративном садоводстве. Цветочные клумбы, как и любые другие украшения, «составляют своего рода картину на пышном празднестве, которая, подобно подлинным картинам (не ставящим своей целью обучать истории или естествознанию), служит только лицемерию, чтобы занять идеями воображения в его свободной игре и занять без определенной цели способность эстетического суждения»¹.

Непосредственный интерес к красоте природы, склонность к ее созерцанию, согласно Канту, служит признаком доброты души. Тот, кто в одиночестве, не намереваясь сообщать свои впечатления другим, созерцает прекрасные формы полевого цветка, птицы или насекомого, искренне восхищаясь, любя и желая, чтобы они вечно существовали в природе, проявляет непосредственный, интеллектуальный интерес к красоте природы. Подобный интерес соответствует чистому и глубокому образу мыслей людей, культивирующих нравственное чувство. Интерес к красоте природы моментально пропадает, если обнаруживается подделка или обман, например подражание пению птиц, искусственные цветы или деревья.

Чистая красота формы, встречающаяся в природе достаточно редко, притягивает, вызывая разнообразные положительные эмоции. Прекрасные формы природы проявляются в моди-

фикациях света (в окраске) и звука (в тонах). Они допускают рефлексию, «как бы служат языком, которым природа говорит с нами и в котором как будто заключен высший смысл»². Прекрасная природа нормативна. Норма красоты – «тот образ, который природа положила в качестве прообраза в основу своих порождений данного вида, но ни в одной особи не сумела, как кажется, полностью достичь»³. Идеал прекрасного обретается только в образе совершенного человека, определяющего с помощью разума свои цели. Мыслить идеал прекрасных цветов или прекрасного пейзажа невозможно, поскольку цель здесь не вполне определена.

Возвышенная простота природы волнует и трогает душу. Возвышенные чувства возникают под впечатлением обширности, массивности, дисгармонии и динамичности природы. Бескрайние моря или степи, заснеженные вершины гор, необозримое небо, нарушая привычный масштаб человеческой жизни, устрашают, возвышают и возвеличивают одновременно.

Продолжая традиции классической эстетики, В.С.Соловьев уточняет свою позицию. Он рассматривает живописное и возвышенное как разновидности красоты природы. Воспроизводимое в словарях фактическое словоупотребление: живописный – достойный быть списанным, картинный, по его мнению, абстрактно. Термин живописность происходит от слова живопись, так же как музыкальный, музыкальность – от понятия музыка. Музыкальность – красота, выраженная в звуках, живописность проявляется в зрительных очертаниях, в сочетании цветов и красок. Живописность – частное эстетическое понятие, подчиненное общему понятию красоты, поскольку не все прекрасное живописно, но все живописное прекрасно. Возвышенное, по его мнению, выделяется в независимую категорию также без достаточных оснований и не может противопоставляться прекрасному, хотя «нельзя приписывать важного значения этому терминологическому вопросу, а, во всяком случае, на русском языке мы имеем полное право говорить о красоте звездного неба»⁴.

Центральная проблема эстетики природы В.С.Соловьева – вопрос о собственной положительной сущности красоты. Он убежден, что сущность прекрасного проявляется в природе в результате преобразования материи, и видит подлинную задачу

положительной эстетики в том, чтобы углубить и наполнить содержанием это основное определение. Он настаивает, что прекрасное – это не только видимость или мечта, не только проявление игры эстетических способностей, а действительный факт, произведение реальных естественных и Божественных процессов, совершающихся в мире. Бытие, содержащее в себе благодать, обладает высшей ценностью истины, добра и красоты. Красота природы не создается, а открывается. Из двух областей прекрасных явлений – природы и искусства – он отдает приоритет эстетике природы, «которая шире по объему, проще по содержанию и естественно (в порядке бытия) предшествует другой»⁵. На его взгляд, эстетика природы предвосхищает художественное творчество и является необходимым основанием для философии искусства.

Развивая концепцию эволюционного творения мира⁶, он исследует многообразие проявлений прекрасного в природе. На каждой ступени мирового развития, с каждым существенным углублением и усложнением природного существования открывается возможность новых, более совершенных воплощений прекрасного, хотя космогонический критерий не всегда совпадает с эстетическим, а иногда вступает в прямое противоречие.

В неорганической природе символом прекрасного является алмаз, красота которого раскрывается благодаря игре световых лучей. Под влиянием света кристалл преобразуется, превращается в лучезарное явление, в светоносную материю. Не менее наглядно и определенно взаимодействие света и земной стихии проявляется в радуге. В ней бесформенное вещество водяных паров на миг превращается в яркое откровение воплощенного света. К эстетике света В.С. Соловьев относил также красоту северного сияния и озаренные солнцем облака, с их бесконечно разнообразными оттенками и сочетаниями цветов. Высшее проявление прекрасного он видел в поэтической красоте звездного неба, солнечного и лунного света, а также в прозрачной глубине рек и озер, в умиротворенном спокойствии моря. Красота стихийных сил природы приобретает два основных оттенка: свободной игры и грозной борьбы. Великолепное зрелище представляют собой водопады и гейзеры, бурное волнение мо-

ря, которое наполняет мироздание движением, блеском и шумом.

Положительная эстетика, по его мнению, должна признать, что в неорганической природе существуют несовершенные явления. Они остаются безразличными в эстетическом отношении, но не становятся безобразными. «Куча песку или бульжнику, обнаженная почва, бесформенные серые облака, изливающие мелкий дождь, – все это в природе хотя и лишено красоты, но не имеет в себе ничего положительно отвратительного»⁷. Неповторимой красотой и величием обладают горы. Их полное безмолвие и пустынность нередко усиливает эстетическое впечатление или даже составляет необходимое его условие.

В растениях свет, озаряя вещество, пробуждает порывистое внутреннее движение жизни, которая выражается преимущественно в прекрасных органических формах. В этом первом живом порождении небесных и земных сил видимые формы значительно отличаются от внутренних состояний. Растения отличаются наивная, спокойная, дремлющая красота, законченное внешнее выражение хотя бы и сравнительно простого содержания. Естественное различие между высшими и низшими растениями определяется степенью их видимого совершенства.

Красота насекомых, рыб, птиц или животных объективна и не зависит от вкусов людей, потому что привлекательна, нравится не только человеку, но и самим существам природы. Общая космическая цель достигается здесь при участии и содействии самих живых существ. Возбуждая в них внутренние чувства и стремления, природа заставляет животных самих украшать себя. Однако подлинная красота как нераздельное единство духовного содержания и чувственного выражения встречается в животном мире крайне редко.

Самое совершенное живое существо, которое когда-либо породила природа, согласно В.С. Соловьеву, – это человек, участвующий в действии космических начал. Он способен, познавая высшую цель, осмысленно стремиться к ее осуществлению. Божественный дар созидания, свойственный человеку, реализуется в художественной деятельности. В искусстве физическая жизнь превращается в духовную, природная красота

одухотворяется, увековечиваются ее индивидуальные черты. В искусстве объективируются глубокие внутренние качества и свойства живой идеи, которые природа не может выразить без помощи человека. Творчество человека, преобразующее материю, обнаруживает проблески вечной красоты и тем самым становится своеобразным связующим звеном, переходом от красоты природы к будущей прекрасной жизни.

Идеи В.С. Соловьева оказались созвучными современной экологической эстетике – прикладной науке, которая возникла во второй половине XX в. на пересечении философии, экологии, психологии и искусствоведения. Н.Б. Маньковская дает следующее определение ее предмета: «Экологическая эстетика своими специфическими средствами исследует глобальную проблему взаимосвязей человека и природы в контексте культуры. Современный этап ее развития выходит далеко за рамки традиционного рассмотрения темы природы в искусстве и связан прежде всего с попытками построения концептуальной философской модели эстетики природы»⁸. Изменение фундаментальных установок, меры разумности по отношению к природе ведет к переоценке роли эстетического сознания, эстетической деятельности как средства регуляции отношений между природой и культурой.

Естественный рисунок почвы с искусным наложением различных текстур становится символом современной городской среды. К городу предъявляются требования открытости, доступности и комфорта. Эстетическая оценка городской среды включает такие критерии, как жизненность, естественность, занимательность, способность обеспечить эмоциональный отклик людей на ее визуальные формы. Среда вбирает в себя человека как зрителя и деятеля с его бытовыми привычками, особенностями общения, средствами передвижения. Предметно-пространственное окружение превращается в один из способов коммуникации. В конкретной ситуации человек сам выбирает декорации, аксессуары и маски из множества предлагаемых ему проектировщиками и аранжировщиками среды. Восприятие окружающей среды отличается многозначностью. Основу его составляют психологические, социологические и этические знания, а также эстетический опыт, накопленный в искусстве.

Важнейшее требование экологической эстетики состоит в том, что художественная и эстетическая свобода не может быть абсолютной. Ее следует ограничить жизненными ценностями, поскольку искусство призвано созидать и умножать эстетическое богатство природы. Задача, которая была поставлена В.С. Соловьевым перед эстетикой, – «спасать саму красоту от художественных и критических опытов, старающихся заменить идеально-прекрасное реально-безобразным»⁹ – остается по-прежнему актуальной. Как позитивная наука экологическая эстетика изучает и одобряет самые разные эстетические объекты, принимая все то, что не противоречит экологическим принципам. Расширение критериев одобрения природных объектов – один из показателей развитого вкуса.

Главная цель теоретических исследований экологической эстетики – вновь утвердить значимость и ценность природных объектов и явлений, естественная красота которых не требует улучшений или изменений. Природа обладает самостоятельной ценностью, и в первозданной (дикой) природе нет ничего безобразного. Категория безобразного вообще исчезает из поля зрения исследователей. Даже самые монотонные природные объекты, например болота или пустыни, благодаря своей естественности, отсутствию фальши и постороннего вмешательства приобретают эстетическую ценность. В процессе их созерцания возникает аура подлинности. Если пейзаж доступен чувственному восприятию и освоению, то ландшафт – это скорее результат теоретического осмысления эмпирических данных. Многие сложные природные образования, представляющиеся на первый взгляд бесформенными и хаотичными, например очертания береговой линии водоемов, на самом деле обладают высокой структурной упорядоченностью. Понимание и оценка структуры, целесообразности и функциональности экологической системы формируют рациональную экологическую красоту. Фундаментальной нормой становится динамическое экологическое равновесие, а основными эстетическими принципами – гармоничность и функциональность. Экологически прекрасное нередко сравнивают с понятием концептуальной красоты в науке или в интеллектуальной игре. Подлинное чувство прекрасного рождает знание законов развития природных процессов, поэтому

красота природы вечно будет оставаться полностью непознанным, недостижимым совершенством для человека.

¹ Кант И. Критика способности суждений. М.: Искусство, 1994. С. 197.

² Там же. С. 175.

³ Там же. С. 103 – 104.

⁴ Соловьев В.С. Красота в природе //Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 47.

⁵ Там же. С. 33.

⁶ См.: Бычков В.В. Эстетика: Учеб.. М.: Гардарики, 2002. С. 114.

⁷ Соловьев В.С. Цит. соч. С. 40.

⁸ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000, С. 238

⁹ Соловьев В.С. Цит: Соч. С. 30.

М. МАТЦАР

Московский государственный открытый педагогический университет им. М.А. Шолохова

СООТНОШЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО В ПОЛОЖИТЕЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ ВЛАДИМИРА СОЛОВЬЕВА

В человеческой жизни художественная красота есть только символ лучшей надежды.

Вл. Соловьев¹

Эстетика Владимира Сергеевича Соловьева является неотъемлемой частью его философии как «выражения цельной жизни» настолько, что ее можно назвать эстетической философией – ведь что есть Добро или Истина без воплощения в форме Красоты? Вл. Соловьев планировал (что неоднократно отмечалось исследователями его творчества) создание целостного труда по эстетике, который бы явился завершением его теоретической философии. К сожалению, осуществить этот замысел он не успел. Основополагающие идеи положительной эстетики Соловьева эксплицированы в его статьях «Красота в природе» (1889), «Общий смысл искусства» (1890), «Первый шаг к поло-

жительной эстетике» (1895) и цикле литературно-критических статей. В то же время эти идеи имплицитно присутствуют во всем наследии мыслителя, и поэтому, нетривиальной представляется задача реконструкции философской эстетики Соловьева. Одной из первых удачных попыток можно считать монографию Н.А Кормина «Философская эстетика Владимира Соловьева».

Парадигмальный потенциал философии положительного всеединства В.С. Соловьева актуализируется в общем контексте современности. Во-первых, понимание соотношения эстетического и художественного является дискуссионной проблемой, в обсуждение которой включаются не только представители философской науки, но также искусствоведения, специалисты по психологии творчества (см., например, М. Каган, Ю. Борев, Е. Яковлев и др.). Во-вторых, сегодня само понимание состояния современной культуры и искусства как кризисного становится привычным. Такая констатация включает в себе не только диагноз состояния культуры, но и указание на сложность выработки критического подхода к нему. Наше общество, осуществив «деконструкцию» идеологии, отказалось от жесткой регламентации ценностных приоритетов. Это дало возможность освоения закрытого в течение длительного времени культурного пространства и привело к небывалой плюральности духовной жизни. Но и западный мир, в свою очередь, включен в поиск новых духовных ориентиров: философия постмодернизма есть, по сути дела, критика установок потребления, общества, в котором доминирует «массовый человек». В то же время, позиционируя себя как сторонников плюральности и номадичности, предлагая отказаться от идей единого и универсального, иерархических структур и поиска высших смыслов, постмодернисты уходят в крайности иррационализма и релятивизма к ценностям культуры. Такая размытость всех критериев и духовный нигилизм лишает человека его сущностной самоидентификации, которая определялась Вл. Соловьевым как «метафизическая потребность человека»². Не случайно первая глава его статьи «София» носит такое название. Человеческое мировосприятие согласно Соловьеву изначально конституировалось как противостояние хаосу на основании смыслообразующих концептов. Одним из таких концептов выступает красота. Такое понимание роли красоты раз-

деляют и некоторые представители современной эстетики. Так, Е.В. Белогубова связывает понятия красоты, прекрасного с образным преломлением в сознании человека дихотомии реальности природной, чуждой и реальности социальной, возделанной, упорядоченной по качественно иным законам: «Красота рождается как критерий соответствия миру порядка и единства, миру социальной организации»³.

В этой связи и проявляется значимость философии положительного всеединства Владимира Соловьева, – соотнося достоинство частных и ближайших целей человеческой жизни с общей и последней целью⁴, Соловьев ищет взаимосвязь трансцендентного и имманентного, единого и множественного и тем самым утверждает оптимизм в качестве формы человеческого самоопределения и, как следствие, высокий статус красоты в мире. Красота предстает как центральная категория эстетики Соловьева. Отсюда и постановка задачи положительной эстетики – прояснить «сущность красоты во всех ее явлениях»⁵, и задачи искусства – осуществлять ее реализацию. Поэтому реконструкция эстетики Соловьева имеет не только теоретическое значение. Эстетические идеи Соловьева помогают прояснить методологическую основу анализа художественных произведений, в частности, способствуют выработке критериев этого анализа.

В основе эстетики Соловьева лежит разработанный им общеприципальный принцип всеединства. Согласно последнему, мир и все существующее не сводимо ни к отдельным вещам, ни к их механической сумме. Обосновывая всеединство как всеединство положительное, Соловьев показывает, что в основе всего лежит сущее как носитель всех признаков, ничто, и это ничто является положительным, поскольку в нем заключена сила всего существующего. Таким образом, положительное всеединство определяется им (в статьях «Три силы», «Философские начала цельного знания», «Первый шаг к положительной эстетике») как такое состояние, в котором единое существует не за счет всех или в ущерб им, а в пользу всех, сохраняя и усиливая свои элементы, осуществляясь в них как полнота бытия. Такое состояние противопоставляется им единству отрицательному, ложному, которое подавляет или поглощает входящие в него элементы и само оказывается пустотой⁶. В свете теории все-

единства возможно рассмотрение красоты в онтогносеологической проекции, лежащей в основе ее эстетического осмысления.

Сама эстетика Вл. Соловьева предстает по своей сути раздел онтологии, ее основные категории определяются реалиями онтическими. Соловьев отделяет понятие красоты от понятия прекрасного, выявляя оценочную природу последнего. «Пре-красное – субъективный психологический фактор, то есть ощущение красоты, ее явление или сияние в нашем духе заслоняет собою саму красоту, как объективную форму вещей в природе»⁷. При этом Соловьев скорее указывает на наличие оценочного момента, но не рассматривает его детально, отделяя от эстетики «психофизиологический анализ эстетических явлений»⁸.

Категория красоты в философии Вл. Соловьева связана с такими категориями онтологии, как сущее, бытие, сущность. В работе «Философские начала цельного знания» он рассматривает красоту как сущность, то есть проявление абсолюта на уровне идеи. «Идеей» Соловьев называет «то, что достойно быть», «достойный вид бытия»⁹. Идея – это и знание о должном бытии (логос) и само идеальное бытие, реализуемое деятельностью мирового разума как положительное всеединство и явленное человеку в откровении как Благо, Истина и Красота. Красота есть такая сущность, такая составная часть и фаза реализации идеи, которую мы воспринимаем чувственно, на феноменальном уровне ее бытия.

Различные уровни имеет и проявление Сущего (Абсолюта), положительного ничто, соединяющей силы бытия. Эта положительная сила бытия проявляется на чувственном уровне в виде души. Таким образом, красота, будучи в основе своей сущностью есть «синтез абсолютного (сущего) и логоса (бытия) в виде души и чувства»¹⁰.

Важно понимать, что, создавая понятийную систему, Соловьев не уходит в область абстракций. Метафизически красота понимается им как соединение идеального начала с чувственно воспринимаемым, и понятие о ней можно вывести только через непосредственно воспринимаемое. Поэтому текст Соловьева «Красота в природе» построен одновременно как последовательное представление феноменов, воспринимаемых в окружающей действительности согласно степени существования в

них красоты, и как движение мысли к прояснению ее неизменной сущности. Мыслитель показывает, как явленность красоты зависит от обретения материей мирового смысла в виде света, жизни и, наконец, самосознания.

Сущностная характеристика красоты, по Соловьеву, есть реализация нового качества бытия как положительной целостности феноменальных противоположностей, сохраняющих свою природу. Эти противоположности являются таковыми не в абсолютном смысле, а в относительном – в отношении света к весо-мым телам. Соловьев прекрасно понимает, что ни материальное вещество не является «вещью в себе», не зависимой от духовного начала, ни свет не является сущностью чисто идеальной. Свет в понимании Соловьева – движение невесомой среды, связывающее между собою материальные тела, от чего зависит их объективное бытие друг для друга, независимо от наших субъективных ощущений¹¹. Употребляя слово «свет» он подразумевает различные динамические явления – теплоту, электричество, сознательно абстрагируясь от физической картины этих феноменов. Для него достаточно отличить их признаки от признаков весомого вещества. Свет, таким образом, есть первичная реальность идеи (положительной всепроницаемости или всеединства) в ее противоположности весоному веществу как косности и непроницаемости.

Свет есть «первое начало красоты в природе»¹². Дальнейшие явления красоты, в качестве откровения идеи, ее данности чувственному восприятию обусловлены сочетанием света с материей. В действительности свет абсолютно прозрачный мы не воспринимаем, особенно в его идеальном значении. Мы воспринимаем его в единстве с его противоположностью – как освещенность материального мира – и получаем эстетическое впечатление.

Именно свет, феноменальное выражение мирового разума, создает противоположности. «В свете вещество освобождается от своей косности и непроницаемости, видимый мир расчленяется на две противоположные полярности»¹³. Эта встреча идеального и материального дается нам и как «игра теней и света»¹⁴, и как цвет. Рождение цвета, «превращение простого белого луча в сложное собрание многоцветных спектров»¹⁵ описывается Соловьевым очень подробно. Это – игра солнечных лучей в

кристаллах алмаза и свет как единство составляющих – радуга. Здесь можно добавить, что цвет в нашем восприятии предстает как разложение света на пары противоположностей, взаимно усиливающих друг друга. Чтобы усилить свечение красного, нужно рядом с ним поместить зеленое. Такой же эффект достигается рядоположенностью желтого и фиолетового, голубого (синего) и оранжевого. Эстетическое возникает как гармония контрастных сочетаний.

Идеальное начало в сочетании с материальным имеет различные формы и степени проявления. Если свет – это отражение идеального начала от материального образования в его наружной данности, то звук есть способ выражения ее внутренней жизни: если тело звучит не от себя, а от внешнего и для него случайного воздействия, то эстетического впечатления нет. Таким образом, идеальный смысл звука есть «живой ответ материи на влияние света»¹⁶. Эстетическое может возникнуть, когда множество звуков (по отдельности звучащих механически) начинает «выражать жизнь некоторого собирательного целого»¹⁷, создавая ритм. Более полное, органическое единство с материей, более полная реализация идеального содержания, проникновение света в материю и его преобразование в ней становится предпосылкой возникновения жизни. Это эстетическое явление, так как идея жизни выражает один из существенных признаков идеального бытия; жизнь это – «игра или свободное движение частных сил и положений, объединенных в индивидуальном целом»¹⁸. Но идея жизни может иметь различные формы воплощения, и возникновение эстетического зависит от степени организации этого «органического материала».

Таким образом, свет в концепции Соловьева есть сверхматериальный, идеальный деятель. «Материя становится носительницей красоты чрез действие одного и того же светового начала, которое ее сперва поверхностно озаряет, а затем внутренне проникает и организует»¹⁹. Идеальное должно реализоваться как чувственно воспринимаемое, эстетическое. Таким образом, красота – это единство идеального и эстетического, чувственно воспринимаемой формальной организации материала. Противоположность красоты, безобразие, рассматривается не как ее сущностный антипод, а как ее отсутствие. Это то, что ли-

шено образа, формы, то, что не образовалось. При этом существует, по Соловьеву, закономерность, предполагающая возможность проявления на каждом новом витке эволюции и большего безобразия как сопротивления материи, хаоса, мировому организирующему процессу.

Соответственно эстетическая оценка явлений, то есть восприятие и оценка явлений с точки зрения проявленности в них красоты, предполагает учет двух критериев. Критерий идеальный предполагает степень реализации принципа всеединства – простора частного бытия в единстве всеобщего²⁰. Эстетический критерий предполагает качество воплощения идеи в конкретном материале. Эти критерии в различных частных случаях могут не совпадать и должны быть строго различаемы. Слабая степень идеального бытия может быть в высшей степени хорошо воплощена в данном материале, в то же время возможно и крайне несовершенное выражение самых высоких моментов идеального.

Таким образом, категория эстетического определяет Красоту в ее отличии от других динамических форм идеального бытия. Это понятие, фиксирующее чувственно воспринимаемую степень законченности воплощения идеи. Следует особо подчеркнуть, что, поскольку в философии положительного всеединства речь идет о совершенстве воплощения только «достойного вида бытия», то и эту категорию Владимир Сергеевич связывает с положительно-эстетическим, с красотой. Эстетически-отрицательное, расширяющее диапазон эстетического (с точки зрения некоторых исследователей) Соловьев в содержание этой категории не включает.

Согласно концепции Вл. Соловьева осуществление Красоты как реализация всеединства в материальном мире есть цель Мирового зодчего. Он показывает, что для осуществления полноты бытия недостаточно осуществления нравственного добра, ведь любое самое справедливое общество может быть сметено природным катаклизмом, нельзя считать истинным бытием такое бытие, в котором темная сила материального бытия преодолима добрым началом. Истина и Добро бессильны без победы над хаотическим состоянием материи. Только в Красоте заложена реальная сила для преобразования действительности. Высшая степень воплощения красоты реализуется в человеке. Человек –

это та форма, которая в сочетании с наибольшей телесной красотой представляет и высшее внутреннее потенцирование света и жизни, называемое самосознанием. Человек, благодаря сознанию, не только участвует в действии космического начала, но «способен *знать цель* этого действия и, следовательно, трудиться над ее воплощением осмысленно и свободно. Человек поэтому способен сам создавать красоту, красоту художественную.

Красота реализуется Мировым зодчим в двух сферах – природной и духовной. Исходя из концепции положительного всеединства, Вл. Соловьев развертывает диалектику взаимосвязи этих двух сфер. Природа, по Соловьеву, есть определенная форма бытия. Такое бытие, хотя и является равнодушным к красоте, участвует в мировом процессе неосознанно. Такое понимание дает возможность Соловьеву утверждать, что Художественная красота соотносится с природной красотой так же, как и человеческое самосознание относится к самочувствию животного. Реализация красоты в духовной сфере предполагает сознательное приобщение человека к деятельности логоса.

Концепция искусства Соловьева, как и вся его философская теория, базируется на критике отвлеченных начал. Такими отвлеченными началами являются, с одной стороны, методология «натуралистов» – тех, кто копирует природную красоту, с другой стороны, «иллюзионистов» тех, кто воспроизводит ее «эстетический элемент», типичское в природной красоте, усиленное творческим воображением художника.

Из концепции Соловьева следует, что эстетическая связь природы и искусства носит диалектический характер. Искусство понимается им как продолжение человеком того художественного дела, которое начато природой. Такое понимание художественного Соловьевым можно трактовать как новую качественную ступень эстетического, как одну из составляющих красоты искусства. Человек, подобно природе, создает красоту из тех же «первоэлементов», из тех же сочетаний идеального и материального: цвета, звука, ритма, восходя (как и она) к усилению идеального момента в различных видах искусства, что позволяет Соловьеву установить их иерархию. Творческое чувство человека необходимо предполагает восприятие им высших творческих сил, так как в силу своей конечности, человек не может быть

абсолютным творцом, творить из самого себя²¹. «Истинная, цельная красота может, очевидно, находиться только в идеальном мире самом по себе, мире сверхприродном и сверхчеловеческом»²². Поэтому способность реализовывать Красоту как объективный принцип предполагает и приобщение художника к трансцендентному знанию ее законов. Поэтому, создавая «некоторую новую прекрасную действительность, которой для него вовсе не было»²³, художник выступает как пророк, предвывая, предвосхищая реализацию в мире Красоты абсолютной. Художественное произведение – это «всякое осязательное изображение какого-либо предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира»²⁴.

Тогда художественное как категория – это понятие, фиксирующее сознательное и свободное воплощение человеком идеального содержания в определенном материале, предполагающее знание поэтических основ. «Художество вообще есть область воплощения идей, а не первоначального их зарождения и роста»²⁵.

Все вышесказанное дает возможность рассмотреть диалектику концепта красоты у Вл. Соловьева и ее роль в его положительной эстетике. Красота есть единство двух составляющих. Этими составляющими являются «идеальное и эстетическое» (когда речь идет о красоте в природе), «идеальное и художественное» (для красоты в искусстве). Таким образом, категории «эстетическое» и «художественное» фиксируют две ступени эволюции процесса воплощения. Восприятие человеком красоты (в единстве ее обще-идеального и специально-эстетического или художественного критериев) фиксируется категорией «прекрасное».

Таким образом, эстетическая теория Соловьева достигает цели, поставленной самим автором: понимая сущность красоты, ее способность воздействовать на реальный мир, можно предвидеть и широкие горизонты будущего развития искусства, выработывая критерии оценки художественных произведений. В своих критических заметках Вл. Соловьев опирается на разработанные им критерии. Например, при анализе произведений русских символистов он отмечает несовпадение намерения и способа воплощения. В свете этих критериев по-новому раскры-

вается содержание движения иконоборцев. Иконоборцы – это, по сути, те, кто отрицают возможность воплощения Абсолюта²⁶.

Исходя из задачи воплощения «содержания идеального», Вл. Соловьев ставит вопрос об ответственности автора, прежде всего, за те духовные состояния, за те идеалы, которые он проецирует в мир своим творчеством. Он полагает, что «взгляд автора, относящийся к жизни с решительным отрицанием, заключается в себе *относительную истину*²⁷, потому что «склонный субъективно к отрицательному буддийскому взгляду на мир и жизнь поэт естественно и в предметах своего творчества находит и представляет только подтверждение этого взгляда. Все существенное действует на него особенно своею отрицательной стороною»²⁸. И наоборот, поэзия Пушкина есть «поэзия жизни и воскресения» и его настроение остается «христианским» при самых языческих, мирских и даже греховных сюжетах, поскольку тон его поэзии радостный, бодрый и уверенный²⁹. Истинный поэт «непрерывно верит и внушает нам веру в объективную реальность и самостоятельное значение *красоты* в мире»³⁰.

Размышления об искусстве в категориях истины подводят к пониманию неразрывной связи феномена художественного Вл. Соловьевым с его концепцией цельной жизни. Так же как и в самом человеке нельзя отделить друг от друга три начала, стремящиеся закрепить свое непосредственное состояние объективным его выражением, так же невозможно разделение, по Соловьеву и сфер человеческого бытия: сферы мысли и познания, практической сферы воли и деятельности и эстетической сферы чувств. Они отличаются друг от друга не образующими элементами, а только сравнительной степенью преобладания того или другого элемента, в той или иной сфере. Исключительное же самоутверждение этих элементов в их отдельности всегда оставалось только стремлением без всякого действительного осуществления³¹. Художество исключительное, то есть совершенно независимое от теоретического и нравственного элементов, по Соловьеву, так и останется только символом лучшей надежды. Ведь красота художественных образов не есть еще полная, всецелая красота: эти образы, идеально-необходимые по форме, имеют лишь случайное, неопределенное содержание. В истинной же, абсолютной красоте содержание должно быть столь же

определенным, необходимым и вечным, как и форма³². Только единство объективных Истины, Блага и Красоты, дает возможность, силу и власть, говоря словами поэта, «соединить в творении одним // Прекрасного разрозненные части»³³.

- ¹ Соловьев В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С. 92.
- ² Соловьев В.С. София // Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. М.: Наука. 2000. Т. 2. С. 9.
- ³ Белогубова Е.Н. Категория прекрасного и современная цивилизация // Философия и будущее цивилизации: Тез. докл. и выступлений IV Российского философ. конгресса. В 5 т. М., 2005. Т. 4. С. 154.
- ⁴ Соловьев В.С. Философские начала цельного знания // Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. М.: Наука, 2000. Т. 2. С. 185.
- ⁵ Соловьев В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С. 94.
- ⁶ Соловьев В.С. Первый шаг к положительной эстетике // Там же. С. 144.
- ⁷ Соловьев В.С. Красота в природе // Там же. С. 100.
- ⁸ Там же. С. 95.
- ⁹ Там же. С. 100.
- ¹⁰ Лосев А.Ф. Вл. Соловьев. М.: Мысль. 1983. С. 113.
- ¹¹ Соловьев В.С. Первый шаг к положительной эстетике // Там же. С. 129.
- ¹² Соловьев В.С. Красота в природе // Там же. С. 102.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Иванов Г. Собр. соч. В 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 1. С. 258.
- ¹⁵ Соловьев В.С. Красота в природе // Там же. С. 97.
- ¹⁶ Там же. С. 107.
- ¹⁷ Там же. С. 108.
- ¹⁸ Там же. С. 105.
- ¹⁹ Там же. С. 102.
- ²⁰ Там же. С. 101.
- ²¹ Соловьев В.С. Философские начала цельного знания // Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. М.: Наука, 2000. Т. 2. С. 194.
- ²² Там же. С. 195.
- ²³ Соловьев В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С. 92.
- ²⁴ Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Там же С. 134.
- ²⁵ Там же. С. 139.

- ²⁶ Соловьев В.С. Поэзия гр. А.К. Толстого // Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С. 303.
- ²⁷ Соловьев В.С. Буддийское настроение в поэзии // Там же. С. 248.
- ²⁸ Там же. С. 258.
- ²⁹ Там же. С. 233.
- ³⁰ Соловьев В.С. О лирической поэзии // Там же. С. 212.
- ³¹ Соловьев В.С. Философские начала цельного знания // Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. М.: Наука, 2000. Т. 2. С. 260.
- ³² Там же. С. 195.
- ³³ Иванов Г. Собр. соч. В 3 т. М.: Согласие, 1994. Т. 1. С. 258.

И.А. ЕДОШИНА

Костромской государственной университет
им. Н.А. Некрасова

**ОБ ОНТОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ
СМЕНЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАДИГМ
НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВЕКОВ
(ВЛ. СОЛОВЬЕВ, О. ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ)**

Разве небо, голубое небо, покоило бы землю
в такой красоте своей, если бы за пределами земли
не ожидало нас нечто светлое и музыкальное,
некая баюкающая мелодия, которая залечивает раны,
которая прощает и утешает.
Василий Розанов

Возникновение, развитие и смена художественных парадигм той или иной эпохи напрямую связаны со спецификой ее устроения. Причем не только в случае их органического событийствования, но и при условии «выламывания» сознания (художественного в том числе) за пределы современного ему дискурса, что автоматически влечет конфликтную ситуацию. Именно в такой ситуации оказались славянофилы, величайшая заслуга которых заключается не столько в области утверждения оппозиции западной и восточной моделям бытия, сколько в возвращении просвещенного ума в область религии, но не религиозности вообще, значимости которой никто, за исключением всякого рода револю-

ционно настроенных разночинцев и примкнувших к ним некоторых представителей дворянства, в общем-то не отрицал.

Славянофилами было актуализировано именно и сугубо православие в качестве подлинного основания русской культуры и всякого образованного человека, осознающего свою органическую причастность к русской культуре. В приоритете Благодати над Законом, еще в XI веке сформулированном Киевским митрополитом Иларионом, отразилась та самая, если угодно, загадка русскости, смысл которой располагается вовсе не в этнической области, но в утверждении созерцательного отношения к жизни. Думаю, не вызывает сомнения тезис, что без культурной деятельности славянофилов никакой «духовный ренессанс» в России конца XIX – начала XX веков был бы просто невозможен. Учение И.В. Киреевского и А.С. Хомякова о соборности как органическом единстве во множественности, о «живознании», доступном только «целостному духу», напрямую апеллировало к онтологическим основаниям бытия в противовес господствовавшему повсюду в Европе и России позитивизму, а также психологическим и гносеологическим трактовкам онтологии. Обозначенный мировоззренческий «сдвиг» не мог не отразиться и на понимании сути искусства. Так, в статье «Картина Иванова» (1858) А.С. Хомяков пишет: «Есть такие явления в истории человечества, которые создают целую область жизни и мысли: они делаются внутренними этому народу или этой области – своему созданию, – оставаясь внешними для всех других. Их отражение в сознании народа или жизненной области, ими созданных, есть... их собственное самосознание, вполне зависящее от их собственного характера; и будь это отражение в искусстве слова, звука или очертания, оно будет песнею, музыкаю, пластикой самих исходных явлений. Когда художник дошел до такой высокой простоты, что он вполне совоплотился с тою жизненною областью, которая создана этими явлениями, – произведения его освобождаются от всякой примеси его тесной и скудной личности и получают значение всемирное, как самоотражение явлений исторических, мировых»¹. Из приведенного размышления Хомякова со всей очевидностью вытекает новое понимание места и роли художника, который перестает быть мерой миру, но готов воспринимать мир как нечто целост-

ное, обладающее собственным, не зависящим от человека бытием. Отсюда и задача художника: постижение скрытых сущностей этого бытия. И все критические замечания Вл. Соловьева и отца Павла Флоренского в адрес славянофилов не могут затемнить их единства в области постижения места и роли искусства в жизни общества. Единство же это рождается из общности мировоззренческих установок, располагающихся в области христианства.

И все-таки, кажется, нет более сходно-несходных личностей, чем Вл. Соловьев и священник Павел Флоренский, биографический параллелизм которых представляется весьма символическим.

Оба исторически связаны со священством. Но в семье Соловьевых к религии относились довольно серьезно, да и дед со стороны отца был священником, отец по воскресеньям всегда ходил в храм. Домашняя обстановка явно способствовала тому, чтобы «религиозная потребность» (Л.М. Лопатин) начиная с детских лет не затихала во Владимире Соловьеве. Хотя эта же самая «религиозная потребность» никогда не была безоблачной, как, впрочем, и сугубо ортодоксальной. Дед отца Павла, получив духовное образование, порвал со священством раз и навсегда. В родительской семье Павла Флоренского о религии просто не говорили, отдавая предпочтение научному (опытному) познанию мира. Неясные детские религиозные впечатления ребенка получили развитие только во время учебы в университете, приобретая окончательную форму в решении поступить в Московскую духовную академию.

Обоим знакомо состояние духовного кризиса и духовного прозрения, но каждый по-разному проживал и понимал происходившее в нем. В результате Флоренский принял священство, а Соловьев увлекся католицизмом в контексте идеи создания единой Вселенской Церкви. Но и священство отца Павла было не совсем «таким» – «правильным». Приведем характерное воспоминание А.Ф. Лосева: «Компания, в которой я оказался с епископом Феодором, не очень казенная была. Я спросил: Как Вы такого декадента и символиста, как Флоренский, поставили редактором «Богословского вестника» и дали ему заведовать кафедрой философии? – Все знаю... Символист, связи с Вячеславом Ивановым, с Белым. Но это почти единственный верующий

человек во всей Академии был!»². Мне думается, что в конце XIX века Соловьев тоже был одним из немногих искренне верующих представителей интеллигенции. Не случайно даже такой антагонист Вл. Соловьева, как православный мыслитель И.М. Андреев, вынужден был признать: «Конец жизни В.С. Соловьева был христианской кончиной... Отец С. Беляев сообщил, что Соловьев исповедался с истинным христианским смирением!»³

При всех своих влюбленностях Вл. Соловьев так и не встретил, да, наверное, и не мог встретить спутницу жизни, хотя производил на женщин определенное впечатление. В этом контексте сравним два словесных портрета Владимира Соловьева: «У Соловьева замечательно красивые сине-серые глаза, густые темные брови, красивой формы лоб и нос, густые, темные, довольно длинные и несколько вьющиеся волосы; не особенно красив рот, главным образом из-за слишком яркой окраски губ на матово-бледном лице; но самое это лицо прекрасно и с необычайно одухотворенным выражением, как бы не от мира сего; мне думается, такие лица должны были быть у христианских мучеников»; «Весь он – со своей тонкой и высокой фигурой, бледным лицом и курчавившимися седоватыми волосами, со своим нелепым, совершенно единственным смехом, со своими глубокими чудесными глазами – был благороден и необыкновенен»⁴. Первый портрет принадлежит Елизавете Михайловне Поливановой, слушательнице Высших женских курсов, где преподавал Соловьев, одно время влюбленный в нее. Второй портрет набросан младшей сестрой (Екатериной Михайловной Ельцовой) с детских лет близкого Соловьеву философа Л.М. Лопатина. Обе знали Соловьева и в неформальной обстановке, которая фактически ничего не изменила в их возвышенном восприятии личности философа. Может быть, и права сестра (В.Н. Горемыкина) одного из приятелей Соловьева, когда разъясняла причину его семейной неустроенности: «Он три раза в жизни собирался жениться, но всегда страх его разбирал перед объяснением»⁵. Приведенная причина не единственная, существуют и другие, в том числе и сугубо физиологического свойства. Но, думаю, одиночество Владимира Соловьева имеет все-таки иную природу. Ему всех земных женщин заменила одна небес-

ная – София Премудрость Божия. Под влиянием напряженной духовной жизни присущая Соловьеву чувственность, о которой вспоминали современники, постепенно утрачивала сугубо плотские очертания, обретая творческий облик в любви, понимаемой как свет, преобразующий и одухотворяющий форму внешних явлений. По мысли Соловьева, «сила же этого духовно-телесного творчества в человеке есть только превращение, или обращение внутрь, той самой творческой силы, которая в природе, будучи обращена наружу, производит дурную бесконечность физического размножения организмов»⁶.

Впечатляющей внешностью обладал и Павел Флоренский. Приведу фрагмент из книги диакона Сергия Трубачева: «Чтобы понять притягательную силу личности Флоренского, сопоставим живые впечатления его современников. По словам С.Н. Булгакова, друга и единомышленника П.А. Флоренского (оба они изображены на двойном портрете работы М.В. Нестерова), «отец Павел был <...> не только явлением гениальности, но и произведением искусства: так был гармоничен и прекрасен его образ». «...Самое впечатление от о. Павла было впечатление силы себя знающей и собой владеющей. И этой силой была некая первозданность гениальной личности, которой дана самобытность при полной простоте, естественности и всяческом отсутствии внутренней и внешней позы... «И другое свидетельство – скульптора А.С. Голубкиной, передаваемое И.С. Ефимовым: «Ух, какая красота ума! Как держательно все, что он говорит! Каждое слово подперто годами!» Даже черты внешнего облика поражают проявлением внутренней силы, величия: «Жесты его (их мало) – такой силы, что запоминаются на несколько лет – иногда малейший»; «Каждый раз у о. Павла разный характер внешности. На этот раз внешность была величава, как будто написана Тицианом» (Н.Я. Симонович-Ефимова). Единство мировоззрения и жизненной деятельности, соответствие мира идей с конкретным воплощением в создаваемой им жизни, красота внутреннего и внешнего облика Флоренского воспринимались современниками как неотъемлемое качество его личности»⁷. Тем не менее Павел Флоренский хотел принять монашество, однако духовником – старцем Антонием Флоренсовым – ему было велено жить в миру. Он женился (летом 1910

года) скорее от отчаяния, чем по любви, на сестре своего друга Василия («Васеньки») Гиацинтова. Но Господь послал ему в жены девушку мудрую и благочестивую, потому отец Павел был счастлив в браке и детях, о чем наглядно свидетельствуют строки из «Завещания»: «Милые мои детки, тоскует мое сердце по вас. Когда вы вырастаете, то узнаете, как тоскует отцовское и материнское сердце по детям. И тоскует оно по моей бедной маме, которая сидит одинокая и к которой нет сил приблизиться внутренно. Много-много хочется написать мне вам. Приходят вереницы мыслей и чувств, но нет ни времени, ни сил записывать»⁸. А.Ф. Лосев, бывавший в доме Флоренских в Сергиевом Посаде, вспоминал, что у отца Павла «была идеальная семья»⁹.

Оба обладали завораживающей внешностью и почти гипнотическим воздействием на собеседников. Но в Соловьеве гармония подчас нарушалась его «демоническим» смехом, резко искажавшим благообразие черт лица, а во Флоренском – невероятной обидчивостью и ревностью.

И, наконец, последнее. Художественные пристрастия Вл. Соловьева не отличались особой изысканностью: из музыки он любил цыганское пение и, кажется, был абсолютно равнодушен ко всему иному, упоминания о Сальери и Бетховене в целом картины не меняют; «признавая живописность одним из видов красоты», он не уходит далее Г.И. Семирадского и общих рассуждений, в лучшем случае отсылающих к Чимабуэ и Джотто; в области скульптуры ограничивается примерами из творческого наследия М.М. Антокольского; имена драматургов встречаются чаще (Аристофан, Эсхил, Мольер, Шекспир, Сухово-Кобылин, Грибоедов), но, например, русским драматургам, в частности Грибоедову и Островскому, отказывается в каком-либо значении, кроме «специального»¹⁰. Пожалуй, в большей степени повезло литературе, но только классической – Пушкин, Лермонтов, Л.Н. Толстой, Тургенев, Достоевский в качестве усвоенной философией классики довольно часто появляются на страницах статей Соловьева. Но вот уже символисты вызывают резкое неприятие, и он раздражается известными рецензиями под общим названием «Русские символисты» (1894 – 1895). Главная претензия Соловьева к «русским символистам» заключается в несовпадении заявленного созданному: «Когда живописец на своей кар-

тине собственноручно обозначил: се лев! – а между тем всякий видит на ней дурно нарисованную собаку, причем намерение живописца изобразить льва в осуществлении своем ограничилось лишь желтым цветом собачьей шерсти, то всякий свидетель такой неудачи, не впадая в субъективизм, может признать картину неудовлетворительной»¹¹.

Приведенная цитата дает исчерпывающее представление о литературных пристрастиях Соловьева и наглядно демонстрирует корни его «положительной эстетики», кои легко обнаруживаются в известном сочинении Чернышевского под названием «Эстетические отношения искусства к действительности». Отсюда – бесконечные рассуждения Соловьева о природе и искусстве, но в отличие от Чернышевского он не отказывает «чистому искусству» в праве на существование. И здесь рождается самое удивительное: сей почти что крошечный «зазор» (далее Соловьев откажет «частной функции» в специальной значимости) рождает созвучные «идеям времени» рассуждения о сути и смысле искусства.

В работе «Общий смысл искусства» (1890) Соловьев задается вопросом, суть которого касается миметических оснований классического искусства: «Зачем это удвоение красоты?» И сам же отвечает: «Природная красота уже облекла мир своим лучезарным покрывалом, безобразный хаос бессильно шевелится под стройным образом космоса и не может сбросить его с себя ни в беспредельном просторе небесных светил, ни в тесном круге земных организмов»¹². Но нерешенной осталась главная задача искусства – «делать добро и знать истину». Для решения этой задачи необходимо, чтобы добро и истина стали «творческой силою в субъекте, преобразующею, а не отражающею только действительность»¹³. По Соловьеву, в искусстве должны органично соединяться мир идеальный и мир чувственный через материализацию духа и одухотворение материи. В результате средствами искусства дается образ полноты бытия, когда «все частные элементы» находят «себя друг в друге и в целом, каждое» полагает «себя в другом и другое в себе», ощущает «в своей частности единство целого и в целом свою частность, – одним словом, абсолютная солидарность всего существующего, Бог все во всех»¹⁴. Собственно, основой искусства должна быть

идея всеединства, которая только одна и обладает особым рода энергичностью, могущей преобразовать мир.

Подобные рассуждения выглядят более чем удивительно для человека, обладавшего столь неприхотливым художественным вкусом.

Думается, что на Соловьева значительное действие оказали христианство (шире – религиозность) и поэзия.

В христианском аспекте имеет смысл сопоставить взгляды Вл. Соловьева и отца Павла на понимание сути теургии в ее творческой ипостаси. Так, в «Философских началах цельного знания» (1877) Соловьев понимает теургию как единство мистики, изящного и технического искусства, слитых в единое целое¹⁵. В «Философии культа» (1918) отец Павел уточняет: «Феургия – искусство богоделания» – в древности «была точкой опоры всех деятельностей жизни; она была материнским лоном всех наук и всех искусств»¹⁶. Таким образом, используемое Соловьевым расплывчатое понятие «мистика» в сочетании с искусством заменяется отцом Павлом на совершенно конкретную задачу искусства – «богоделание». Мистическая цель теургии, по Соловьеву, заключается в общении «с высшим миром путем внутренней творческой деятельности»¹⁷. Отец Павел уточняет: «Феургия есть средоточная деятельность духа»¹⁸.

Эти нюансы в понимании смысла творческой деятельности, естественно, ведут к разным выводам. Так, Соловьев различает теургию органическую и расчлененную. Однако при условии субстанционального единства творчества, «поглощенного мистикой», именуется это единство «свободной теургией или цельным творчеством»¹⁹. Но подобный вывод в корне расходится с утверждением отца Павла: «Но когда единство человеческой деятельности стало распадаться, когда феургия сузилась только до обрядовых действий, до культа в позднейшем смысле слова, то деятельности жизни», творческой в том числе, узаконили «свое блудное существование»²⁰.

Из приведенного сопоставления становится более ясной граница расхождений отца Павла с Соловьевым, которая располагается в области сугубо мировоззренческой: ортодоксия священника явно не совпадает с религиозностью интеллигентского типа. Потому одному видится подлинный смысл искусства в бо-

годелании, в восхождении творческой личности к Богу, а художественная практика есть всегда и только – нисхождение; другому достаточно мистической окрашенности творческого процесса, в которой микшируются его возможные органика и расчлененность.

Глубокое проникновение в поэзию тогда совсем не прочитанного Ф.И. Тютчева открывало Соловьеву антиномизм мироустройства: «Главное проявление душевной жизни человека, открывающее ее смысл, есть любовь, и тут опять наш поэт сильнее и яснее других отмечает ту самую демоническую и хаотическую основу, к которой он был чуток в явлениях внешней природы»²¹. Но этот антиномизм свидетельствовал о целостности мира. И только поэтическому слову дано было передать смысл глубинной связи явленного и промыслительного:

Смерть и Время царят на земле, –
Ты владыками их не зови;
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви²².

И в этом отец Павел солидарен с Соловьевым, героем поэмы «Святой Владимир», к работе над которой Флоренский приступил в 1904 году:

«Мистик белый» этого пугался – ведь Владимир...

Соловьев не признан Церковью.

«Правда, - он сказал, - что в Соловьеве было очень-очень много... но *святой*... но святой – такое слово...

неужели можете ему молиться?»

- «Да, могу молиться, как перед иконой, пред иконой Серафима иль Франциска...»

«Белый мистик» побледнел весь от испуга, от испуга сделался блее.

«Но Владимир Соловьев, сказал он, Только Логос знал он и едва-едва Софию, хорошо же знал одну лишь Матерь.

Жизнь он всю свою боялся черта и стонал в неведеньи Христовом.

Наконец, вы знаете, как жил он?

Узнавали ли вы частности всей жизни?» - «Некто» был испуган очень сильно этим резким заявлением, хотя был в святом своем уверен – твердо был святом своем уверен²³.

Даже этот небольшой фрагмент свидетельствует, что Владимир Соловьев не просто входил в круг читаемых отцом Павлом авторов, но он был прекрасно осведомлен о различных нюансах жизни философа и поэта. И сам отец Павел явно (и замечу, справедливо) не отделял Соловьева от символистов, усматривая в нем предтечу русского символизма. Хотя, как известно, подобное восприятие, как уже отмечалось, было абсолютно чуждо самому Соловьеву.

При всем том отец Павел, в отличие от Соловьева, был человеком утонченного вкуса, явно сочувствовавший художественным исканиям своего времени. Он был лично знаком со многими из тех, кто создавал новое искусство, да и сам в немалой степени способствовал его осмыслению в таких работах, как «Мнимости в геометрии» (1922), «У водоразделов мысли» (1924), «Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях» (1926) и др. Наконец имеет смысл напомнить о его сотрудничестве с журналом «Мачовец», в двух вышедших и одном не вышедшем номерах которого он публиковал свои статьи, активно поддерживая искания художников. Внимательно изучая современное ему искусство, Флоренский провиденциально угадал самую суть смены художественных парадигм в начале XX века. И результаты его наблюдений поразительным образом совпадают с итоговыми размышлениями Владимира Соловьева.

Флоренский вычленяет графику как наиболее ясный случай современного ему художественного дискурса. По его мнению, в графике Истина бытия представлена в своей сущности, потому «чистая графика сродни философии творения, ибо художник из *ничто* плоскости хочет создать всю полноту ее образов, обходясь вовсе без чувственного»²⁴. В его представлении графика более, чем всякий иной способ художественной рефлексии, приближена к орнаменту, «огромному искусству метафизи-

ческих схем бытия». В орнаменте отражается *целое* культуры, где Красота служит лишь критерием воплощенной Истины. Актуализация отцом Павлом онтологической составляющей в орнаменте, этой идеальной, по его утверждению, мыслеформе, неизбежно выводит к постижению Откровения, данного в образах предметного мира.

Между тем художественная форма в изобразительном искусстве XX века менее всего ищет коррелят этим образам. Более того, повсеместно наблюдается либо отказ от фигуративности вообще, либо ее специальная деформация. Но обозначенное отношение к фигуративности не есть анархическое самоутверждение «я» художника: здесь проявляется новое понимание собственно формы, что и сформулировал отец Павел.

Не принимая единства формы и содержания, постулируемого классическим искусством, он выдвигает тезис об их противоположности в силу разнонаправленности действия. В терминологии отца Павла форма соотносима с конструкцией, а содержание – с композицией: «Конструкция есть форма изображаемого произведения, или, иначе говоря, способ взаимоотношения и взаимодействия сил реальности», а «композиция есть форма самого изображения, как такового, т.е. способ взаимоотношения и взаимодействия изобразительных средств, примененных в данном произведении»²⁵. И конструкция, и композиция есть сотворение формы с тою разницей, что первое воплощает форму предметного мира, а второе – форму внутреннего мира художника. Каждая из них сама по себе обладает органичностью и цельностью, в силу чего, оказавшись в общем художественном пространстве, оба единства проявляются как «антиномически сопряженные номосы... друг от друга неотделимые, как и несводимые друг на друга»²⁶. Речь идет о наличии во всяком внешнем (телесном) предмете его скрытой сущности, энтелехия которой отлагается в чувственно воспринимаемой форме, но к ней не сводима. В то же время придает форме внутреннее напряжение, свойственное эпохе. По этой причине «встреча» внутреннего «я» предметного мира с творческим «я» художника осознается отцом Павлом как преодоление внешнего через постижение скрытого, которое получает чувственное воплощение.

Вот почему художественные формы в искусстве XX века оказываются столь причудливыми, вот почему художник, уходя от психологизма мимесиса классики, находит в беспредметном, абстрактном, бессюжетном аналогии сверхчувственному, или, в терминологии В.В. Кандинского, идеальную форму для воплощения *духовного* в искусстве.

В работах Владимира Соловьева и отца Павла Флоренского обозначаются онтологические основания нового искусства, подчеркивается природный антиномизм целостности бытия²⁷. Эти итоговые наблюдения объясняют появление новых художественных форм, которые обретают статус содержания. Так смена художественных парадигм отражала изменения, происходившие в «картине мира».

¹ Хомяков А.С. Избранные статьи и письма /Общ. ред., сост., подгот. текста, коммент. Л.Е. Шапошникова, О.В. Парилова, И.А. Треушникова. М.: ОАО «Издательский дом "Городец"», 2004. С. 264 – 265.

² Цит. по кн.: Биbihин В.В. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. Институт философии, теологии и истории св. Фомы, М., 2004. С. 69.

³ Вл. Соловьев: *pro et contra*. В 2 т. Т. 2 /Сост. и примеч. В.Ф. Бойкова; послесл. и примеч. Ю.Ю. Булычева. СПб.:РХГИ, 2000. С. 32.

⁴ Вл. Соловьев: *pro et contra*. Т. 1. С. 91 – 92, 448.

⁵ Там же. С. 96.

⁶ Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика /Вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. М.: Искусство, 1991. С. 160.

⁷ Трубочев Сергей, диакон. Избранное: статьи и исследования /Сост. игумена Андроника (Трубочева), М.С. Трубочевой, О.С. Никитиной. Биограф. очерк игумена Андроника (Трубочева). М.: Прогресс-Плеяда, 2005. С. 367 – 368.

⁸ Флоренский П., свящ. Детям моим. Воспоминанья прошлых дней. Генеалогические исследования. Из Соловецких писем. Завещание /Сост. игумен Андроник (А.С. Трубочев), М.С. Трубочева, Т.В. Флоренская, П.В. Флоренский; Предисл. игумена Андроника (А.С. Трубочева). М.: Моск. рабочий, 1992. С. 443.

⁹ Цит. по кн.: Биbihин В.В. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. С. 172.

¹⁰ Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. С. 233.

¹¹ Там же. С. 510.

¹² Там же. С. 76.

¹³ Там же. С. 77.

¹⁴ Там же. С. 80.

¹⁵ Соловьев В.С. Философские начала цельного знания / Сочинения. В 2 т. Т. 2 /Общ. ред. А.В. Гулыги, А.Ф. Лосева; Примеч. С.Л. Кравца и др. М.: Мысль, 1988. С. 156.

¹⁶ Флоренский П.А., свящ. Философия культа (Опыт православной антропологии) /Сост. Игумен Андроник (Трубочев); ред. Игумен Андроник (Трубочев). М.: Мысль, 2004. С. 56 – 57.

¹⁷ Соловьев В.С. Философские начала цельного знания. С. 174.

¹⁸ Флоренский П.А., свящ. Философия культа. С. 58.

¹⁹ Соловьев В.С. Философские начала цельного знания. С. 174.

²⁰ Флоренский П.А., свящ. Философия культа. С. 57.

²¹ Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. С. 477.

²² Соловьев В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С. 25.

²³ Павел Флоренский и символисты: Опыт литературные. Статьи. Переписка /Сост., подгот. текста и коммент. Е.В. Ивановой. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 226.

²⁴ Флоренский П., свящ. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии /Сост. игумена Андроника (А.С. Трубочева); Подгот. архив. материалов игумена Андроника (А.С. Трубочева), О.И. Генисаретского, М.С. Трубочевой; Вступ. ст. О.И. Генисаретского. М.: Мысль, 2000. С. 136.

²⁵ Там же. С. 157.

²⁶ Там же. С. 158.

²⁷ Об этом см.: Бычков В. 2000 лет христианской культуры *sub specie aesthetia*. В 2 т. Т. 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М.-СПб.: Университетская книга, 1999. С. 287 – 288, 310 – 314.

И.А. АЗИЯН

Научно-исследовательский институт
теории архитектуры и градостроительства
Москва

О ДИАЛОГЕ ИСКУССТВ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Воспринимаемая сегодня целостность культурного феномена Серебряного века, остро ощущавшаяся его представителями, порождалась не просто «духом» эпохи, но многосторонними

и насыщенными связями между писателями, поэтами, художниками, артистами, философами, музыкантами. Поэзия символистов, акмеистов и футуристов, давшая эпохе ее мифологическое название «серебряный век», по сравнению с «золотым», пушкинским, неотъемлема от всего историко-художественного контекста, немислима без вдохновлявшей их философии Владимира Соловьева и всей религиозно-философской школы начала XX века, без Врубеля и Борисова-Мусатова, мирискусников и голуборозовцев, Римского-Корсакова и Стравинского, Скрябина и Шехтеля, Малевича и Кандинского, Мейерхольда и Таирова.

Введение исследовательского поиска в постбахтинскую научную традицию и приложение понятия «диалог» к феномену и длящемуся, становящемуся процессу взаимодействия искусств в культуре России Серебряного века представляется закономерным, ибо «большой диалог – диалог культур, монолитных культурных блоков, постоянно способных актуализировать свой смысл и формировать свои новые смысловые пласты»¹.

«Большой диалог» культуры Серебряного века, – это, прежде всего, диалог ее двух основных этапов: символизма и модерна 1890 – 1900-х годов и авангардного искусства 1910-х (в какой-то мере и начала 1920-х). Это, во-вторых, ее диалог, как с предыдущими, так и одновременными и последующими культурами, в том числе отечественной культурой всего XX века. «Большой диалог» состоит из диалогов частных: различных видов искусства, как картин мира, их целостных, воплощающих те или иные смыслы культуры образов, их иконографии и стилистики, их отражений-воплощений друг в друге, их сопряжений и единений в творческом акте создания произведения синтеза искусств, или, по выражению Кандинского, монументального искусства.

В известном высказывании – «Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура...»² – Блок, конечно, имел в виду синтез особый, синтез как принцип культуры, проявляющийся в активном взаимодействии всех ее сторон, в том числе и всех видов искусства, а также сложнейших религиозно-философских поисков.

Понимание амбивалентности, фундаментально разработанное М.Бахтиным в его книге о Франсуа Рабле³, по отношению к культуре Серебряного века впервые применил С.Аверинцев во вводной статье к теоретическому наследию Вяч.Иванова⁴. Имманентность амбивалентности культуры Серебряного века ясно осознавали ее ведущие мыслители – Н.Бердяев, В.Розанов, Вяч. Иванов, А.Белый и др.

Амбивалентность – это двойственность, внутренняя диалогичность, отстраненность культуры от самой себя, ее пограничность. Десятилетиями советское литературоведение и искусствоведение трактовали литературу и культуру предреволюционных десятилетий однозначно как декаданс, упадок. Однако в самосознании эпохи присутствовали и декаданс, и противоположное ему возрождение, причем второе доминировало. Реабилитация наследия рубежа XIX – XX веков, начавшаяся в отечественной науке с конца 1960-х, в 1970 – 1980-е напрочь исключила декадентскую составляющую культуру. Эпоха стала интерпретироваться исключительно как восхождение, расцвет, Возрождение в полном смысле этого слова. И только в середине 1990-х годов, с публикацией талантливых книг А.Эткинда «Эрос невозможного» и «Содом и Психея» – восстановилась двойственность возрождения – декаданса Серебряного века.

Понятие «возрождение» чрезвычайно близко Серебряному веку: оно осознавалось изнутри культуры и как подъем, бурное развитие, и с привычным семантическим аспектом возврата, повторности, восстановления после катастрофы. Об этом говорит и дальнейшее развитие славянофильских и западнических идей в философии, и художественная деятельность многих абрамцевцев по возрождению русского прикладного искусства, и музыка Н.Римского-Корсакова и его ученика И.Стравинского, открытых фольклору и активно включавших и переосмысливавших его, и неорусская ветвь модерна в архитектуре, графике, прикладном искусстве, мифопоэтические картины М.Врубеля и Н.Периха, сказки И.Билибина, скульптура Д.Стеллецкого и С.Коненкова. Обращение к прошлому русской культуры, к народному искусству, традиционно сохранявшему устойчивые образы самобыт-

ной картины мира, было параллельно обращению к европейской культуре, ее прошлому и настоящему.

Понятия «возрождение» и «ренессанс» в отношении культуры Серебряного века неоднократно использует Н.Бердяев: «Начало века было у нас временем большого умственного и духовного возбуждения, бурных исканий, пробуждения творческих сил. Целые миры раскрывались для нас в те годы... Сейчас можно определенно сказать, что начало XX века ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности. Никогда еще русская культура не достигала такой утонченности, как в то время...»⁵.

Применение к культуре Серебряного века понятий Ренессанс и Возрождение связано с творческой избыточностью человеческой личности, что имело место и в классическом итальянском Ренессансе. «Сущность Ренессанса в том, что в нем обнаруживается свободный избыток творчества человека»⁶, – пишет Н.Бердяев в статье «Конец Ренессанса и кризис гуманизма». Рассматривая в статье «Варварство и упадничество» взаимоотношение феноменов возрождения-декаданса как один из самых острых вопросов философии культуры, Бердяев прямо указывает на амбивалентность этих феноменов: «Человек упадочный вдруг оказался способным проявлять силу, которую привыкли ждать лишь от человека варварского, со всеми положительными и отрицательными свойствами варварства»⁷.

Осознавая амбивалентность культуры своего времени и активно участвуя в ее порождении, Блок ощущает эпохальность своего трагического времени. «Значительность пережитого нами мгновения истории равняется значительности промежутка времени в несколько столетий»⁸, – пишет поэт в 1920 году в статье «Владимир Соловьев в наши дни».

Ощущение декаданса культуры изнутри самой культуры дает импульс поиску цельности и органичности, «музыки цельного человека», по выражению М.Врубеля. Блок, глубоко ощущавший внутреннее родство с Врубелем, творения которого он определил как «причудливые чертежи, похищенные у Вечности»⁹, писал: «...может быть, вся наша борьба есть борьба за цельность жизни, против двойственности эстетики»¹⁰.

Разочарование в позитивизме и вытеснение рационализма и позитивизма иррационализмом связаны с усилением религиозных мистических исканий, с распространением сектантства, в том числе хлыстовства, с увлечениями теософией Е. Блаватской и антропософией Р. Штейнера. Все это влияет на самого утонченного субъекта культуры – художественную интеллигенцию, конкретно – на всех трех выдающихся поэтов-символистов второго поколения – А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова, а также на лидеров авангарда 1910-х – В. Кандинского и К. Малевича.

В ряд конкретно-исторических религиозно-мистических исканий Серебряного века Бердяев ставит и художественное творчество: «Творческий опыт – особый религиозный опыт и путь, творческий экстаз – потрясение всего существа человека, выход в иной мир. Творческий опыт так же религиозен, как и молитва, как и аскеза»¹¹. «Стихи – это молитва, – записывает А. Блок 11 января 1902 г. в дневнике. – Сначала вдохновенный поэт-апостол слагает ее в божественном экстазе. И все, чему он слагает ее, – в том кроется его настоящий бог»¹². Думается, что само определение творчества как религии, данное Бердяевым, было отражением и обобщением не просто мироощущения А.Блока и А.Белого, Вяч.Иванова и Д.Мережковского, М.Врубеля и А.Скрябина, но самого их бытия.

Такое понимание творчества символистской эпохой объясняет отношение к Владимиру Соловьеву как к своему духовному отцу.

К Соловьеву восходит и теургическая традиция символистской эпохи. Жизнепреображение искусством трактуется как творение совместно с богом иного, лучшего мира. Вспомним, слова Соловьева: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воплощении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь. Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы?»¹³ Следуя Соловьеву, Бердяев пишет: «Всякий художественный творческий акт есть частичное преображение жизни», – и именно поэтому настаивает на онтологической, а не психологической природе художественного творчества. «Красота – не только цель искусства, но и цель жизни. И цель

последняя – не красота как культурная ценность, а красота как сущее. Т.е. претворение хаотического уродства мира в красоту космоса»¹⁴.

Онтологичность, бытийственность искусства, в представлении Бердяева, выражающего, по существу, концепцию искусства символистской эпохи, выводит искусство за пределы культуры: «Теургия не культуру творит, а новое бытие, теургия – сверхкультурна. Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее»¹⁵.

Теургичность символистской эпохи, утопичная по своему существу, была преемственно подхвачена русским художественным авангардом в целом и заложила основы утопическим жизнестроительным исканиям и концепциям в искусстве 1920-х годов.

Итак, кредо символистской эпохи, выраженное одним из ведущих ее мыслителей, звучит так: «Подлинное творчество есть теургия, богодействие, совместное с Богом действие... Мы стоим перед проблемой христианского бытия, а не христианской культуры, перед проблемой претворения культуры в бытие, «наук и искусств» в новую жизнь, в новое небо и новую землю»¹⁶.

Изнутри своей культуры Бердяев осознает поляризованную двойственность тенденций нарастания кризиса искусства и намечающихся реально путей его разрешения. Это стремления аналитические и синтетические. «И стремления к синтезу искусств, к слиянию их в единую мистерию, и противоположные стремления к аналитическому расчленению внутри каждого искусства одинаково колеблют границы искусства, одинаково обозначают глубочайший кризис искусства»¹⁷. Тенденции к синтезу Бердяев усматривает у символистов, считая самым «ярким украшением» этих поисков музыкальную драму Р.Вагнера и констатируя ретроспективистский пафос разрешения кризиса искусства через возвращение к органической художественной эпохе, в которой все искусства храмового, культового происхождения были подчинены своему содержательному стержню – религии. Выйдя из некоего органического единства, искусства снова должны интегрироваться в сложное органическое единство, а именно в мистику. Кризис искусства Бердяев связывает скорее

с аналитическими, чем с синтетическими устремлениями. «В стремлении к синтезу ничто не разлагается, космический ветер не сносит художников-творцов и художественные творения с тех вековечных мест, которые им уготовлены в органическом строе земли. Даже в революционном искусстве Скрябина замечается не столько космическое разложение и распыление, сколько завоевания новых сфер...»¹⁸.

Пересоздание жизни – ключ эстетической программы символизма и модерна. Источником этой программы были идеи Достоевского о красоте, которая «спасет мир», идеи Льва Толстого о всенародности искусства и его полезности, заключающейся в «заражении» людей идеями добра и справедливости, и пронизанная религиозностью философия Владимира Соловьева. Идеи Достоевского, Толстого и Соловьева о целях и смысле жизнепреобразующей миссии искусства, понимаемого как новая религия, всезначимая, внеклассовая, внесловная, несмотря на все различия и даже противоречивость их конкретной разработки, сопрягаются с концепцией соборности искусства. Идеи соборности, введенные в культурный обиход И.Кириевским и разработанные А.Хомяковым, предваряют философию всеединства В.Соловьева, духовного отца символизма и всей религиозно-философской школы русского Ренессанса Серебряного века. Понятие соборности, соборного согласия становится популярным для отечественной философии и эстетики всей рубежной эпохи.

Наиболее яркую интерпретацию идея соборности приобрела в статьях Вяч. Иванова, связавшего ее с идеей большого синтетического искусства, основанного на союзе всех муз. С. Аверинцев, отмечая парадоксальность связи Вяч. Иванова, этого «европейца из европейцев», с традицией славянофильства («всосанной им буквально» с молоком матери) – славянофильствующей Александры Дмитриевны), обновленной впоследствии под действием дружбы с В.Ф. Эрном», – писал: «...он не лукавил и не играл парадоксами, когда указывал на специфически русский, более того, специфически славянофильский характер своего универсализма, своей ориентации на «вселенское». Ведь острое переживание всечеловеческого единства – в некотором смысле предельная точка развертывания импликаций славянофильской идеи *соборности*. Постольку мысль поэта не пере-

ставала кружиться вокруг этого переживания до самого конца жизни, ею удерживалась, как неизменная константа и связь с импульсом славянофильства»¹⁹.

Итак, доминанта мироощущения Вяч. Иванова – «острое переживание всечеловеческого единства», предельная точка в развитии славянофильской идеи соборности, ставшей одной из главных идей символистской культуры в целом. А идея соборности связана с идеей большого, синтетического искусства, по Иванову, с «интеграцией художественных энергий» всех видов искусства, культуры в целом. Путь к этому синтезу всенародно-го искусства Иванов видит в переходе от символа к мифу, а от мифа к синтезу, тем самым подхватывая традицию йельских и гейдельбергских романтиков, традицию Р.Вагнера. Последнего он воспринимает как предвосхищение символизма. «В круге искусства символического символ естественно раскрывается как потенциал и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество. Внутренний необходимый путь символизма предначертан и уже предвозвещен (искусством Вагнера). Но миф – не свободный вымысел: истинный миф – постулат коллективного самоопределения, а потому и не вымысел вовсе и отнюдь не аллегория или олицетворение, но ипостась некоторой сущности или энергии. Индивидуальный же и общеобязательный миф – невозможность... Ибо и символ сверхиндивидуален по своей природе, почему и имеет силу превращать интимнейшее молчание индивидуальной мистической души в орган вселенского единомыслия и единочувствия, подобно слову и могущественнее обычного слова. Так, искусство, в своем тяготении к мифотворчеству, тяготеет к типу большого всенародно-го искусства»²⁰.

Итак, от символа и мифа – к синтезу, а от сверхиндивидуализма – к соборности, к вселенскому «волению»: «... мистический сверхиндивидуализм перебрасывает мост от индивидуализма к принципу вселенной соборности, совпадая в общественном плане с формулой анархии, поскольку последняя, в ее чистой идее, представляет синтез безусловной индивидуальной свободы с началом соборного единения»²¹.

Однако синтез или единство искусств в их соборном, всенародном служении и жизнепреображении понималось не как

объединение автономных, параллельно развивающихся видов, но как живой процесс взаимопроникновения и взаимообогащения различных видов. Этот аспект взаимодействия искусств наиболее ярко разработан другим лидером символизма – А. Белым, теоретически и художественно-практически осознан вождами русского художественного авангарда В. Кандинским и К. Малевичем.

Синтез искусств – программная идея архитектуры модерна – связан с поисками нового стиля. В синтезе искусств мастера модерна видели путь слияния искусства с жизнью и тем самым путь ее преобразования. Ведущий представитель русского модерна Ф.Шехтель считал, что сама история искусства предопределяет «неизбежность близкого сотрудничества наших трех пластических искусств»²².

Синтез трагедийности и мистицизма символистов первого поколения и программная «соборность» и «теургичность» синтетического искусства символистов второго поколения становятся основой концепции Скрябина. Теургическую роль музыки-огня он хотел воплотить в «Мистерии», задуманной как произведение синтеза музыки, света, пластики. «Скрябин в иступленно творческом порыве искал не нового искусства, не новой культуры, а новой земли и неба. У него было чувство конца всего старого мира, и он хотел сотворить новый космос»²³, – писал Бердяев.

Целостная концепция художественного синтеза связывает воедино многообразные ветви творчества Михаила Врубеля. Врубель – самая яркая фигура в изобразительном искусстве рубежа веков, наиболее близкая символизму, а по многочисленным свидетельствам Блока, лично ему: «С Врубелем я связан жизненно»²⁴. Художник, которому Россия обязана возрождением монументально-декоративной стенописи и полихромной скульптуры, создававший книжные иллюстрации, проектировавший мебель и предметы декоративно-прикладного искусства, писавший, наряду со станковыми картинами, театральные занавесы и декорации, – Врубель мечтал о «величавости будущего здания искусств»²⁵. По тому, как целенаправленно работал Врубель над монументальными стенописями, будь то мозаики или фрески, как создавал иконы, майоликовые панно или

витражи, как задумывал и осуществлял пристенные полихромные скульптурные композиции, печь с лежанкой в расписных изразцах или камин, можно судить о том, что Врубель разделял с лидером русского модерна Шехтелем идею содружества, синтеза искусств как ключевую в преобразовании жизненного окружения красотой. Поэтому врубелевская искомая «величавость будущего здания искусства» – это не музейные коллекции, составленные из произведений художников, келейно замкнувшихся в рамках своей художественной профессии, но именно жизненная среда, быт, возвышенный и одухотворенный во всех своих проявлениях и компонентах творческой волей художника. Это подтверждает С. Яремич, вспоминая: «Врубель говорил однажды В.Д.Замирайло по поводу своей «Сирени», что он бы не хотел, чтобы его картина попала в музей, потому что «музей – это покойницкая»; он хотел бы, чтобы вещь была вделана в стену в жилом доме и совершенно сливалась со стеной и была бы одна»²⁶.

Это не исчерпывает творческой концепции Врубеля по поводу взаимодействия искусств в том виде, как она реконструируется из его творчества. Процесс создания полихромной скульптуры, по существу возрождение полихромии в скульптуре после двух столетий ее целенаправленного классицизирующего обесцвечивания, осуществлялся у Врубеля не внешней пигментацией пластической формы предметным цветом или какой-либо ретроспективной ориентацией на средневековые или иные образцы полихромной скульптуры (таким путем идет в рубежную эпоху Д.Стеллецкий), но опрокидыванием истинной живописи на объемную трехмерную форму, заведомо лаконичную, обобщенную, как бы предполагающую продолжение пластического формообразования цветовым.

Полихромные скульптуры задумывались как неотъемлемая часть пространственного и цветового мира интерьеров модерна, во взаимосвязи с живописными панно, витражами, мебелью. В интерьере особняка С.Морозова, где Врубель написал панно «Утро», «Полдень» и «Вечер» и задумал огромный витраж «Рыцарь», он помещает свою скульптуру «Роберт и монахини», выполненную из бронзы. Этот реальный пример целостной композиции разных видов искусства говорит о безусловном стремле-

нии Врубеля к синтезу искусств. Об этом же говорит и судьба панно «Принцесса Греза» и «Микула Селянинович» для нижегородской ярмарки 1896 года, их дальнейшее претворение: первого – в майоликовую стенопись для гостиницы «Метрополь» в Москве, второго – в майоликовый камин.

Творчество Врубеля в различных видах и жанрах искусства говорит о явной «страсти обнять форму как можно полнее»²⁷, об универсальности художника, в которой, как в универсальности мастеров Возрождения, концентрировался, осуществлялся и моделировался художественный процесс многопланового взаимодействия различных видов искусства и их взаимовлияния друг на друга. Доминирующим в этом сложном процессе было, как и в культуре в целом, влияние живописи и ее основного выразительного начала – цвета, что и воплотилось в живописности полихромной скульптуры.

В то же время творчество и жизнь Врубеля тесно связаны с театром и музыкой, вдохновлены и пронизаны, слиты с ними. Глубокая внутренняя музыкальность художника реализовалась не только в его творчестве, но и в жизни, любви и браке с певицей Н. Забела, дружбе с Н. Римским-Корсаковым, оперы которого он ставил и в которых пела Забела. Врубель освободил театрально-декорационное искусство от станковизма, присущего еще В. Васнецову и В. Поленову и, в свою очередь, оказал влияние на театрально-декорационное творчество К. Коровина, А. Головина, С. Малютина. А по свидетельству Судейкина, встречавшего Пикассо ежедневно в зале Врубеля на парижской выставке русского искусства в 1906 году, все современное искусство вышло «из Врубеля».

Говоря о Врубеле, нельзя отвлечься от той углубленной духовности, которую несло его творчество, духовности, родившей его с Блоком и концентрирующей в себе всю напряженность и трагедийность духовных исканий в культуре рубежной эпохи. Врубель пытался будить души «от мелочей будничного величавыми образами», и «форма – носительница души»²⁸ стала орудием его эстетического бунта.

С именем Врубеля связана деятельность абрамцевского и талашкинского кружков, занимающих важное место в русской культуре рубежной эпохи. Домашний абрамцевский театр, пер-

вым спектаклем которого датируется основание кружка (1878), стал предыстоком Частной мамонтовской оперы, славу которой создали, прежде всего, такие живописцы, как В. Васнецов, В. Поленов, М. Врубель, К. Коровин, А. Головин. Тенденцию к народности, былинности творчества В. Васнецов и Е. Polenova, М. Врубель и Н. Римский-Корсаков воплощают по-разному. Если первые, очарованные материалом собственных этнографических экспедиций, следуют традиции, воспроизводя орнаменты, предметы или изображая в живописи былинных героев, то Врубель пытается постигнуть синкретичность народного искусства, человечески художественную целостность его анонимных авторов-творцов.

«Сейчас я опять в Абрамцеве и опять меня обдает, нет, не обдает, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте. Это *музыка цельного человека*, не расчлененного отвлечениями упорядоченного, дифференцированного и бледного Запада»²⁹, – пишет Врубель сестре в июне 1891 года. Вдохновляемый цельностью народного мастера, Врубель персонифицирует в себе тип художника-универсала, разрывающего путы специализации, что было характерно для всех художников, работавших в мастерских Абрамцева и Талашкина, и воплощало в себе высший тип художника, сформулированный символистской эстетикой.

Многозначна роль абрамцевских и талашкинских мастерских, руководимых такими художниками, как Е. Polenova, М. Врубель, С. Малютин, в развитии взаимодействия искусств в художественной культуре рубежной эпохи. Здесь произошел подрыв того пренебрежительного отношения к прикладному искусству как «искусству второго сорта», которое было порождено и культивировалось Академией художеств. Здесь наметились и некоторые реальные пути возрождения различных видов и жанров декоративного искусства. В непосредственном дружеском и творческом контакте консолидировались художественные силы России в лице И.Репина и В.Васнецова, В.Поленова и В.Серова, М.Врубеля и К.Коровина, Е.Поленовой, С.Малютина, К.Сомова, А.Головина, Н.Рериха и др. Но главное здесь уже с 1880-х годов происходило сложение нового типа художника – универсального творца, пластически пересоздающего любой материальный ком-

понент действительности, стремящегося к синтезу всех пластических искусств как воплощению художественного универсализма и реальной нераздельности искусства и жизни.

Неоценимую роль в пропаганде и самом прояснении идей взаимодействия всех искусств в художественной культуре Серебряного века сыграл журнал «Мир искусства» во главе с А.Бенуа, при большой организационной роли С.Дягилева. Бенуа и весь его круг увлекались Рихардом Вагнером. Вслед за Вагнером именно в искусстве театра Бенуа и его ближайшие единомышленники видели возможность создать в современных условиях творческий синтез живописи, архитектуры, музыки, пластики и поэзии, осуществить то органическое слияние искусств, которое представлялось им высшей целью художественной культуры.

Все выставки журнала «Мир искусства», по существу моделировавшие художественное формирование среды окружения, органично включали, наряду с живописью и скульптурой, графику, эскизы театральных декораций и костюмов, монументальных росписей, а также произведения прикладного искусства во всем многообразии его жанров: керамики, вышивки, ювелирных изделий и т.д. Так, на первой выставке в 1899 году, экспонировавшей и произведения зарубежных мастеров, наряду с традиционными для иных художественных выставок – живописью и скульптурой, были показаны эскизы П.Пюви де Шаванна к росписям в парижской ратуше и амьенском музее, ювелирные изделия французского мастера Р.Лалика, вазы Тиффани, гончарные изделия Абрамцева, вышивки по рисункам Е.Поленовой и Н.Давыдовой, декоративное панно «Утро» и две скульптуры Врубеля.

С. Дягилев, подводя в марте 1905 года итоги работы кружка и своей собственной деятельности в художественной жизни конца 1890-х – начала 1900-х годов сказал: «...мы осуждены, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости... мы свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет»³⁰.

Так осознает глубочайшую амбивалентность и историческое значение своей культуры замечательный деятель Серебряного века. Действительно, авангард, рожденный в недрах символистской эпохи и воспринявший культуру символизма, его же и отрицает.

Сопряжение символизма и авангарда многомерно, как многомерны сами эти художественные феномены. Символистские истоки, точнее преемственность авангарда от символизма могут быть прослежена в двух основных плоскостях, раскрывающих главные смыслы символизма: «символизм как миропонимание» (А.Белый) и символизм как «искусство символов» (Вяч.Иванов).

Декларативное отрицание авангардом искусства символизма, как и всего предшествующего, при всей кардинальности стадийного перелома художественной системы, не исключило естественной преемственности авангарда в означенных двух руслах. Преемственность миропонимания – это, прежде всего, приоритет интуитивного и иррационального над рациональным и житнетворческая, жизнепреобразующая миссия искусства, преображающая человека. Это теургическая миссия художника и пафос «нисхождения», направленный против индивидуализма, и при этом глубокая субъективность, личностность творчества. Это и интерес к народному и национальному искусству, фольклору и связанное с ним выдвигание формы на первый план художественных задач. Помимо преемственности собственно принципов мирозерцания символизма и использования символа в авангардной поэтике, в авангарде развивается ряд типологических черт символистской культуры. Продолжается активный процесс взаимных влияний видов искусства при доминировании живописи среди пространственных искусств, театрально-го синтеза в сфере непосредственного единения разных видов. Развивается на новом этапе рожденный символистской культурой феномен многосторонней, универсальной творческой личности, самым ярким и глубоким проявлением которой был Врубель. Складывается новый тип художественного единства – диалогический и полифонический, новый тип мышления, ведущий начало от Достоевского, отрефлексированный Вяч.Ивановым и

затем М.Бахтиным, а в пространственных искусствах открытый Кандинским.

Именно Кандинскому принадлежит честь разработки целостной концепции взаимодействия искусств в культуре, включающего их формообразующие и стилеформирующие влияния друг на друга и соединение в сложной целостной композиции произведения синтеза искусств. «...В наши дни, – пишет Кандинский в своей книге «О духовном в искусстве», – различные виды искусства учатся друг от друга и как часто их цели бывают похожи»³¹. Художник связывает эту форму взаимодействия искусств со стремлением «наилучшим образом выразить то, что каждое из них имеет сказать, и притом средствами, всецело ему присущими»³². И далее: «Из этого стремления, само собой, как естественное следствие, вытекает, что каждый вид искусства *сравнивает* свои элементы с элементами другого»³³. «Такое сопоставление, – продолжает Кандинский, – средств различных видов искусства, это перенимание одного от другого может быть успешным только в том случае, если оно будет не внешним, а принципиальным. Это значит, что одно искусство должно учиться у другого, как пользоваться *своими* средствами; оно должно учиться для того, чтобы затем по тому же *принципу* применять свои *собственные* средства, то есть применять их в соответствии с принципом, свойственным лишь ему одному»³⁴.

Резюмируя, Кандинский формулирует концепцию монументального искусства. Таким образом, разные формы взаимодействия искусств – их влияние друг на друга и их соединение в сложной композиции – оказываются тесно взаимосвязанными: «Так углубление в себя отграничивает один вид искусства от другого, но также сравнение вновь соединяет их во *внутреннем* стремлении. Так мы видим, что каждое искусство располагает свойственными ему силами, которые не могут быть заменены силами другого. В конечном итоге мы приходим к объединению сил различных видов искусства. Из этого объединения со временем и возникает искусство, которое мы можем уже теперь предчувствовать – подлинное *монументальное* искусство»³⁵.

Каким же видит Кандинский единство различных искусств в синтезе или монументальном произведении? Именно здесь и

коренится альтернатива вагнерову синтезу и синтезу Скрябина, новое понимание сложного, многоголосого и не унисонного, а контрапунктического единства. «Упомянутая выше попытка Скрябина: усилить действие музыкального тона действием соответствующего цветного тона, является, разумеется, лишь очень элементарной попыткой, лишь *одной* из возможностей, – считает Кандинский. Кроме созвучия двух, или, наконец, трех элементов сценической композиции, может быть использовано еще и следующее: противоположное звучание, чередующееся действие отдельных звучаний, использование полной самостоятельности (конечно, внешней) каждого из отдельных элементов и т.д. Именно это последнее средство уже применял Арнольд Шенберг в своих квартетах»³⁶.

Эту же мысль Кандинский развивает теоретически более отчетливо в статье «О сценической композиции». Выявляя определенную тождественность или аналогичность формального языка различных видов искусства, художник в то же время предостерегает от абсолютно параллельного использования этих средств при соединении различных искусств. «Внутренняя тождественность отдельных средств различных искусств, тождественность, которая делается, в конце концов, доступной наблюдению и сделалась почвой для различных попыток подчеркнуть, увеличить звучание какого-нибудь определенного звука одного искусства при помощи тождественного звука другого искусства, чем и достигается особенно могучее воздействие. Эта комбинация звучаний, их аккорд, есть сложное средство воздействия»³⁷.

Мы видим в этом отрывке типичную для эстетики символизма и романтизма «панмузыкальность». Возможно, что и материалом для этого суждения была музыка – ее синтез со словом и живописью в опере, с пластикой и живописью – в балете, прямо называемый художником скрябинский синтез музыки с цветом и светом. Кандинский аналитически относится к существующим формам синтеза, критически переосмысливает ограниченность принципа параллельного развития выразительных средств сочетающихся между собою искусств: «...повторение какого-нибудь средства одного искусства (например, музыки) при помощи тождественного средства другого искусства (на-

пример, живописи) есть только *один* случай, одна возможность. И если эта возможность применяется даже как средство внутреннего воздействия, например, у Скрябина в «Прометее», то этим не исчерпывается возможность в этой области, – наоборот, в области противоположений и сложной композиции мы находим сначала антипода этого простого повторения, а позднее и целый ряд возможностей, лежащих между со- и противозвучием. Это неисчерпаемый материал»³⁸.

Мы видим, что художник разделяет принципы сочетания – соединения – синтеза различных искусств на параллельное развитие средств выразительности – созвучие, и на противоречивое, противоположное развитие – противозвучание, отдавая предпочтение не изведенному еще второму пути. Здесь, безусловно, мы можем говорить о философской интуиции великого художника и выделить моменты, близкие концепции диалогичности М.Бахтина, разработанной в конце 1920-х годов. Сегодня, более восьми десятилетий спустя, все звуковое и «цветовое» кино, воплотившее теорию звукозрительного контрапункта С. Эйзенштейна, подтверждает и открывает все новые и новые возможности выразительности единства «противозвучий» – по Кандинскому, или целенаправленной асинхронности – контрапункта – по Эйзенштейну.

Нигилистическое отрицание авангардом всех и всяких авторитетов, связанное в большой степени с задачей эпатирования буржуазной публики, имеет своим внутренним основанием неприятие «изящества» поэзии символистов и акмеистов, графики и живописи мирискусников, как не адекватных бурлению котла российской действительности 1910-х годов. Это неприятие тем более касалось живописи передвижников, «союзников», их картин – «верблюдов, выючных животных для перевозки «здорового смысла сюжета»³⁹, по выражению Маяковского, подхваченному Малевичем в его первых манифестах «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1915) и «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1916). Тем не менее нигилизм футуристов спаян с историческим осознанием реальной действительности («сегодня все футуристы, народ – фу-

турист»⁴⁰, – скажет Маяковский) и осознанием действительности, жизненной необходимости нового искусства.

Идеи единства Искусства с большой буквы сопровождаются развитием идей вселенского движения. В брошюре «К вопросу изобразительного искусства» (Смоленск, 1921)⁴¹ с ярким эпиграфом: «Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях» – Малевич совершенно естественно от вопросов искусства переходит к вопросам жизни, бытию как таковому и его метаморфозам развития: «... наше существо могло продвинуться к единой слитности и цельности пути вселенского движения как единой и главной нашей цели. Единство всего человечества необходимо, ибо нужен новый единый человек действия. Мы хотим себя выстроить по новому образцу и системе, хотим построить так, чтобы вся стихия природы соединилась с человеком и образовала единый всеильный лик... и потому каждая личность, каждая индивидуальность, некогда обособленная, ныне воплощается в систему единого действия»⁴². Так, совершенно естественно новая метаморфоза соловьевской идеи всеединства, прошедшая свой путь в символистской культуре, в том числе через некое духовное скрещение со славянофильской идеей соборности, столь любимой вождем символизма Вяч.Ивановым, получила новое свое воплощение в малевичевской философии «единого действия», объединяющего обособленные индивидуальности.

Осознание космизма художественного творчества, его универсального характера логически приводит Малевича к осознанию тождественности творчества и жизни – концептуального ядра символистской культуры, столь полно теоретически развитого А.Белым, позже Н.Бердяевым. «Сила мирового большого творчества лежит в нас, а потому нормальный художник должен творить, ибо он мировая сила, он хранитель ее, должен идти наряду с природой к изменению, вернее, выходить из оболочки перехода в другую, только живую форму, ибо его дело – дело творения, а творчество есть жизнь»⁴³. И снова художник возвращается к уже высказанной мысли о жизнотворческой роли искусства: «Художнику дан дар, чтобы творчеством своим он увеличивал сущность нашей жизни...»⁴⁴.

Естественно, что в основе жизнотворческой миссии искусства лежит не мимесис, а создание нового. Кредо вождя супрематизма: «Творить – создавать новые конструкции, не имеющие ничего общего с натурой»⁴⁵. Квинтэссенцией осознания искусства как жизнотворения является у Малевича применение понятия композиции – одного из основных понятий искусства – к человеческой жизни: «... если общество ставит своей целью достигнуть такой композиции жизни человеческой, чтобы наступил мир и благоволение, тогда нужно эту композицию построить так, чтобы она не могла измениться...»⁴⁶.

Так, осознавая себя и супрематизм Мессией, Малевич замышляет художественную универсальную планетарную утопию «композиции жизни человеческой».

Развитие новых художественных направлений в живописи 1910-х годов, связанных с поэзией кубофутуризма, при всех их специфических различиях активно устремлено к будущему, к ниспровержению настоящего и жизнотворению. Первичность формально-художественной проблематики неразрывно связана с волнующей всю рубежную культуру проблемой «пути». В предисловии к каталогу выставки «Мишень (1913)» ее организатор и идеолог М.Ларионов пишет: «Нами создан собственный стиль «лучизм», имеющий в виду пространственные формы и делающий живопись самодовлеющей и живущей только по своим законам... Мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство... Мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающему нам наши же и восточные формы в опошленном виде и все нивелирующему»⁴⁷. В манифесте Ларионова «Лучисты и будущники» записано: «Да здравствует национальность!»⁴⁸. Это вновь подтверждает живучесть, непрерывность идей самобытности русской культуры, вдохновлявшей двумя десятилетиями ранее поиски абрамцевцев и талашкинцев.

Сама экспозиция «Мишени» была концептуальна: помимо произведений художников – соратников М. Ларионова – Н. Гончаровой, К. Малевича, М. Ле-Дантю, В. Барта, Ивана Ларионова, А. Шевченко, М. Шагала, выставка включала иконописные подлинники, русские и восточные лубки, восточную малую скульптуру, керамику, орнаменты, рисунки неизвестных

авторов, детские рисунки и шесть работ «Второй артели живописцев вывесок». «Мишень» известна и как единственная прижизненная выставка произведений великого грузинского примитивиста Нико Пиросманишвили, которого в 1912 году «открыл» верный ученик и соратник Ларионова Михаил Ле-Дантю. Таким образом, близость к национальному, народному, вдохновлявшая Врубеля, абрамцевцев, в ином ракурсе звучит и в общей парадигме авангардного искусства, снова и снова реализуя тезис «соборности» как ведущий для всей рубежной эпохи.

Это подтверждает и более поздний документ поэтического футуризма «Декларация заумного языка» А.Крученых (1921), в котором «заумный» язык трактуется как самый всеобщий, т.е. соборный, и к тому же имеющий национальные корни: «Заумь – самое всеобщее искусство. Хотя происхождение и первоначальный характер его могут быть национальными, заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто»⁴⁹.

Эстетика русского кубофутуризма, как поэтического, так и живописного, включающего примитивизм и лучизм Ларионова и супрематизм Малевича, при всем ярко выраженном нигилистическом отношении их к символизму и мирискусничеству, связана с эстетикой символизма и всей русской культурой рубежной эпохи множеством нитей. И, прежде всего осознанием жизнестроительной, жизнетворческой миссии искусства при категорическом отрицании его буржуазной утилитарности и утверждении самоценности формы: цвета – в живописи, слова – в поэзии. Отрицая мимесис, Малевич полагает художественное творчество исключительно созидающим и преобразующим мир. Таким образом, он подхватывает не только традицию символистской культуры в ее жизнестроительных, утопически бытийственных аспектах, но и концепцию преображения человека через творчество как преображение мира: «Преображая мир, я иду к своему преображению»⁵⁰, – пишет Малевич совсем в духе Вл. Соловьева, Н.Бердяева и других мыслителей религиозно-философского ренессанса Серебряного века, в духе распространенных теософских и антропософских идей, близких второму поколению символистов, особенно А.Блоку и А. Белому.

Жизнестроительный пафос авангарда проявляется и в том, что для поэта-«будетлянина» В.Хлебникова будущее также реально, как настоящее и прошедшее, он его не только наивно «вычисляет», но и достаточно прозорливо предвидит. «Мы и дома» (1914–1915) – план будущего мироустройства, поэтическая концепция будетлянского жизнеустройства, далеко выходящая за пределы поэзии и заключающая предвидения многих последующих зодческих поисков и реализаций. И в этом есть уже определенная связь с жизнестроительной, теургической концепцией символизма и модерна.

Архитектурные мечтания Хлебникова о домах-мостах, воплотившиеся в будущем в проектах Л.Лисицкого, о домах-тополях с навешанными на конструктивный ствол ячейками жилищ давно уже перестали быть утопией, как и предвиденный им расцвет технических средств информации – телеграфа, радио, телефона и телевидения – «цветных теней», которые «...радио разослало по своим приборам, ...чтобы сделать всю страну и каждую деревню причастницей выставки художественных холстов далекой столицы... Радио будущего – главное дерево сознания – ...объединит человечество... Радио решило задачу, которую не решил храм как таковой... задачу приобщения к единой душе человечества, к единой ежесуточной духовной волне... В руки радио переходит постановка народного образования... Так радио скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество»⁵¹.

Привыкший «езде на земле искать небо»⁵², Хлебников развивает традицию соловьевского «всеединства», соборного согласия, страстно желанного культурой Серебряного века. Ведь для Хлебникова «Не надобны проборы на голове человечества, / Пусть люди перепутаются как волосы пророка»⁵³. Именно Хлебникову, самому яркому «будетлянину»-фантасту, близка теория мифотворчества Вяч.Иванова, как и глубокий интерес к истории и историческим путям России, которые так неотрывны от творчества А. Блока и А. Белого, философского осмысления истории у Н. Бердяева, С. Булгакова и других философов и мыслителей Серебряного века. Именно для Хлебникова характерно любование архаическим фольклором и творческое использование народных корней искусства, свойственное первым представителям модерна

в России – Е. Поленовой и В. Васнецову, близкое и многим младшим символистам – А. Ремизову, С. Городецкому. Будучи с 1910 года в группе футуристов- «гиляев», Хлебников продолжал в ряде случаев следовать идейным и художественным принципам символизма. Это подтверждает поэт Бенедикт Лившиц в «Полутораглазом стрельце», описывая как «нелюдимый Велимир навещал»⁵⁴ Иванова в Башне на Таврической. Лившиц также писал: «Ученик «проклятых» поэтов, в ту пору ориентировавшийся на французскую живопись, я преследовал чисто конструктивные задачи и только в этом направлении считал возможной эволюцию русского стиха... И вот – хлебниковские рукописи опровергали все построения. Я вскоре почувствовал, что отделяюсь от моей планеты... Ибо я увидел воочию *оживший* язык... И я понял, что от рождения нем... Я стоял лицом к лицу с невероятным явлением. Гумбольдтовское понимание языка как искусства находило себе красноречивейшее подтверждение в произведениях Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека»⁵⁵. И действительно народ предстал личностью, творящей язык. Может быть, в ней и сказалась Россия как соборная личность?

«Заряженная» амбивалентностями Россия рубежа XIX – XX веков воплотилась в поэте, полном сочетаний детскости с внутренней значимостью («Председатель Земного шара!»), житейской беспомощности с одержимостью поэзией, наивного утопизма и алогизма с маниакальной магией чисел, бальмонтовской музыкальности с языческим мифологизмом и славянской словесной вязью. «Народ не выбирает своих поэтов»⁵⁶, – говорил Мандельштам.

Знаменательна данная Блоком характеристика футуризма как выразителя амбивалентной сущности русской души: «... русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своем туманном зеркале веселый своеобразный ужас, который сидит в русской душе и о котором многие прозорливые и очень умные люди не догадываются»⁵⁷. Критикуя в своей последней статье «Без божества, без вдохновенья» акме-

изм, Блок считал «русский футуризм бесконечно значительнее, глубже, органичнее, жизненнее»⁵⁸.

Завершая краткий экскурс в последнее десятилетие XIX и первые десятилетия XX века, хотелось бы отметить некоторые основополагающие моменты диалога – взаимодействия искусств в отечественной культуре Серебряного века.

1. Проблемы взаимодействия искусств получили свое теоретическое и концепционное обоснование в эстетике русского символизма и модерна, подхвативших романтическую эстетическую традицию и опиравшихся на теоретические и творческие концепции Рихарда Вагнера. Образное и формальное взаимодействие искусств и их синтез становятся для символистов программными: синтез связывается с теургией, житетворчеством, преображением жизни. Символистская концепция синтеза, в первую очередь А. Белого и Вяч. Иванова, развивая вагнеровские идеи гезампткунстверка, связывает их со становлением соборности и теургичности искусства. Творческие концепции величайших художников рубежной эпохи Врубеля и Скрябина индивидуализируют эстетическую мысль о взаимодействии и синтезе искусств, концепции Кандинского и Малевича обобщают теоретические и художественные поиски и являются заключительным этапом «бурления» в этой области культуры Серебряного века, в большой степени предвосхищая тот реальный процесс стилиобразования всех средообразующих искусств, который развернется в отечественной культуре в 1920-е годы.

2. Процесс взаимовлияния концепций, образов, поэтики различных искусств протекает в культуре 1890 – 1910-х годов чрезвычайно активно, гораздо более широко и глубоко, чем это предполагалось теоретической платформой символизма и модерна. Сама архитектура модерна рождается при активном воздействии на процесс ее формообразования поэтики прикладного и изобразительного искусства. Поэтика нового вида искусства – кинематографа – ассимилирует ряд основных принципов поэтики и литературы, и изобразительного искусства, и театра. Поэзия символистов черпает формообразующие идеи в сфере музыки, живописи, поэзия кубофутуристов – в сфере новейших течений отечественной и зарубежной живописи.

В области пластических искусств доминирующим видом почти на всем протяжении Серебряного века остается живопись. С 1890-х годов усилиями живописцев начинает возрождаться прикладное искусство и художественная промышленность, монументальная и театральнo-декоративная живопись, полихромная скульптура. Цвет из второстепенного средства архитектурной композиции становится важной чертой и характерной особенностью русского модерна.

Рождается новый тип художника-универсала. Ряд живописцев выступает плодотворно не только в различных видах и жанрах изобразительных видов искусства, но и в качестве архитекторов. В свою очередь, архитекторы приходят к зодчеству после нескольких лет работы в графике, театральной декорации, проектировании мебели и оформлении интерьеров (Ф.Шехтель, И.Фомин и др.), что предопределяет ансамблевость их мышления и композиционного мастерства, синтетичность архитектурно-художественного формирования среды.

3. Синтез искусств, в том числе синтез архитектуры с изобразительным и прикладным искусством, характерен для культуры Серебряного века. Реальное стремление к синтезу развивается на всем его протяжении, претерпевает различные метаморфозы и достигает наибольшей полноты своего выражения в архитектуре в сфере интерьеров особняков модерна и неоклассики и в выставочных комплексах. Наиболее ярким воплощением стремления к синтезу всех искусств стал театральный синтез, эволюционируя от 1880-х гг., начиная с Частной мамонтовской оперы, через театральный синтез мирискусников к новым конструктивным и декоративным поискам А. Экстер и протосупрематизму Малевича, адекватным новейшим течениям в станковой живописи, рельефе и скульптуре 1910-х годов. Особой сферой воплощения идей синтеза и одновременно реализации художественной универсальности поэтов и художников авангарда становится литографированная книга футуристов.

Понимая всю неполноту осознания столь сложной эпохи и ее проблем, считаем исследование открытым, степенью в понимании культуры Серебряного века и взаимодействия ее искусств.

¹ Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991. С. 167

² Блок А. «Без божества, без вдохновенья» // Собр. соч., В 8 т. М.; Л., 1962. С. 175 – 176.

³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья. М., 1965.

⁴ Аверинцев С.С. Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов. Лик и личности России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 7 – 24.

⁵ Бердяев Н.А. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 2. С. 301 – 302.

⁶ Бердяев Н.А. Конец ренессанса и кризис гуманизма // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т.1. С. 393.

⁷ Бердяев Н.А. Варварство и упадничество // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 371.

⁸ Блок А. Владимир Соловьев в наши дни // Собр. соч., В 8 т. Т. 6. С. 154.

⁹ Блок А. Памяти Врубеля // Собр. соч., В 8 т. Т. 5. С. 421.

¹⁰ Блок А. Три вопроса // Собр. соч., В 8 т. Т. 5. С. 261.

¹¹ Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С.122.

¹² Блок А. Дневник 1901 – 1902 года // Собр. соч., В 8 т. Т. 7. С. 22.

¹³ Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Соч., В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 404.

¹⁴ Бердяев Н.А. Смысл творчества. С. 217.

¹⁵ Там же. С. 235.

¹⁶ Там же. С. 136.

¹⁷ Бердяев Н.А. Кризис искусства // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 400.

¹⁸ Там же. С. 402.

¹⁹ Аверинцев С.С. Разноречие и связность мысли Вячеслава Иванова. С.10.

²⁰ Иванов Вяч. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. Лик и личности России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 75.

²¹ Там же.

²² Шехтель Ф.О. Сказка о трех сестрах: живописи, архитектуре, скульптуре. 1919 г. // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. Т. 1. С. 20 – 21.

²³ Бердяев Н.А. Очарование отраженных культур // Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 296.

²⁴ Блок А. Письма 1898 – 1921 // Собр. соч. В 8 т. Т. 8 С. 306.

- ²⁵ Врубель М. Переписка. Воспоминания о художнике. Л., 1976. С. 39.
- ²⁶ Яремич С. Михаил Александрович Врубель. М., 1911. С. 120.
- ²⁷ Врубель М. Переписка. Воспоминания о художнике. С. 51.
- ²⁸ Там же. С. 95.
- ²⁹ Там же. С. 57.
- ³⁰ Дягилев С. В час итогов // Весы. 1905. № 4. С. 45 – 46.
- ³¹ Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 33.
- ³² Там же. С. 37.
- ³³ Там же.
- ³⁴ Там же. С. 38.
- ³⁵ Там же. С. 40.
- ³⁶ Там же. С. 95.
- ³⁷ Кандинский В. О сценической композиции // Изобразительное искусство. Пг. 1919. № 1. С. 40.
- ³⁸ Там же.
- ³⁹ Маяковский В. Живопись сегодняшнего дня // Собр. соч. В 12 т. М., 1978. Т. 11. С. 21.
- ⁴⁰ Маяковский В. Капля дегтя: «Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае» // Собр. соч., В 12 т. М., 1978. Т. 11. С. 75.
- ⁴¹ Трактат представлял собой лекцию, прочитанную Малевичем в Смоленске во время одного из его визитов в 1920 году; в Смоленске работал филиал УНОВИСа, возглавляемый Владиславом Стржеминским и скульптором Катаржиной Кобро, впоследствии виднейшими художниками польского авангарда.
- ⁴² Малевич К. К вопросу изобразительного искусства // Собр. соч. В 5 т. Т. 1. С. 210.
- ⁴³ Малевич К. Перелом // Собр. соч. В 5 т. Т.1. С. 105.
- ⁴⁴ Там же. С. 104.
- ⁴⁵ Там же.
- ⁴⁶ Малевич К. Супрематизм // Сарабьянов Д.В., Шатских А.А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М., 1993. С. 358.
- ⁴⁷ Цит. по: Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 47
- ⁴⁸ Лучисты и будущники: Манифест // Ослиный хвост и Мишень. М., 1913. С. 12.
- ⁴⁹ Крученых А. Наш выход. К истории русского футуризма. М., 1996. С. 187.
- ⁵⁰ Малевич К. О новых системах в искусстве // Собр. соч. В 5 т. Т. 1. С. 159.
- ⁵¹ Хлебников В. Радио будущего // Собр. соч. В 4 т. Л., 1930. Т. IV. С. 290-294.
- ⁵² Хлебников В. Скуфья Скифа. Мистерия // Собр. соч. В 4 т. Л., 1930. Т. IV. С. 83.
- ⁵³ Хлебников В. Утес из будущего // Собр. соч. В 4 т. Л., 1930. Т. IV. С. 311.

- ⁵⁴ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 202.
- ⁵⁵ Там же. С. 47 – 48.
- ⁵⁶ Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 44
- ⁵⁷ Блок А. «Без божества, без вдохновенья» // Собр. соч. В 8 т. Т. 6. С. 181.
- ⁵⁸ Там же.

Э.И. ЧИСТЯКОВА

Московский государственный открытый университет

ПРОБЛЕМА ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ

Начиная с П.Я. Чаадаева русские философы рассматривали философию как мировоззрение, способное умственным взором охватить мир как целое. Идея цельного знания, включающего знание не только внешнего мира, но и внутреннего мира человека, провозглашенная русскими философами XIX–го века, исходила из анализа самого термина «философия» – любви к мудрости. Впервые созданная на Руси школа цельного знания с преемством поколений (Г.В. Флоровский) с одной стороны, раскрывала философию как общий итог и общее основание всех наук, с другой, – объявляла ее «проводником мысли между ними и верою» (И. Киреевский).

Усилия русских философов были направлены не на создание «религиозной философии», а на раскрытие ее специфики как философии цельного духа. Философия не существует вне связи ее с наукой, искусством, религией, но и не в них ее сущностное определение. В центре философского миропонимания – рефлексивная установка человека, его само-со-знание, охватывающее мир как целое в едином взгляде.

Слово «мир» употребляется философами не в естественно-научном или социальном смысле, а это то целое, которое доступно разумному пониманию. Только целостные состояния сознания создают условия для превращения понимания в способность человека.

Русские символисты начала XX века Вяч. Иванов, А. Белый, А. Блок и др. возвращались «к религиозности» через эсте-

тику, и «возврат этот (в отличие от чаяний К. Леонтьева) окрашивался не в славянофильские, а западнические тона»¹.

Уже в 1904 году А. Белый заявлял, что, принимая трансцендентальную эстетику Канта и считая ее важнейшей частью его системы, символисты объявляют себя «законными детьми» немецкого мыслителя. В трансцендентальной эстетике И. Кант анализирует трансцендентальную схему воображения, которая имеет пространственно-временную структуру. Пространство есть форма внешнего чувства, время – внутреннего. Пространственно-временные явления, по И. Канту, лишены духовности, они относятся к миру телесному. Разум, мышление – как высшая способность – противопоставлялись чувственности, пространственно-временному как низшей способности.

Русские символисты, включая и П.Флоренского, подвергают критике установку И. Канта в области понимания пространства и времени. Они утверждают, что пространство и время имеют отношение к царству смыслов и целей человеческого бытия, обладают духовным значением.

Теория символизма есть теория творчества. Творчество «является фокусом человеческой деятельности вообще», а ярким проявлением последнего является искусство.

В учении о трансцендентальной схеме воображения И. Кант наметил теорию творчества, но, оставаясь на позициях рационализма, подчинил ее познанию. Рассматривая схему познавательного процесса И. Канта, А. Белый утверждал, что ее «следует положить вовсе не там, где она положена Кантом; схема есть предварение самой возможности мышления»², и она, как единство чувственности и категорий, есть первичная данность. Символ есть выражение единства познавательных способностей человека. Он – не механическая сумма их, а органический синтез. В смешении символизма и синтетизма символисты видят основной порок рационалистических систем. Символ есть творческий образ, в котором выражено единство образа, понятия, воли. Он – «неразложимый комплекс «АВС», где «В» – форма, «С» – содержание, «А» – формосодержание, первичная данность (исход процесса), или действие творения (результат процесса). Символ – 1) образ..., 2) идея..., 3) живая связь их»³. Символ как творческий образ есть переживание, которое выступает как

форма единства чувства, мышления, воли. Переживание как творческий образ независимо ни от теории познания, ни от психологии носит онтологический характер. В отличие от рационалистических учений, ставивших во главу культуры «человека разумного», символисты выдвинули «человека творца». «Творчество определяет познание», а не наоборот. В этом суть разногласий символистов с рационалистической и позитивистской традицией в философии, а также феноменологического обоснования сознания. Символисты не отказываются от сознания, а углубляют его до рефлексивного понимания: само-со-знания человека, народа, человечества.

Вл.С. Соловьев, по мнению символистов, лишь сформулировал проблему «как нам возможно цельное знание», но не дал логико-гносеологического обоснования этой цельности. Хотя в незавершенной работе «Теоретическая философия» Вл. Соловьев наметил проект решения ее, указав онтологический путь обоснования знания. Философ, по мнению Вл. Соловьева, должен отвлекаться от всех интересов, кроме философского. Философское мышление не имеет незыблемой опоры не в опыте чувственном, не в опыте религиозном. Проблемы мысли, сознания – центральные в философии, а значит, и поиски оснований его – задача самой философии.

Символисты поддержали критическую оценку Вл. Соловьевым научной рационалистической философии, но выступили против крайностей представителей нового религиозного сознания, которые «росчерком пера» свели ее «насмарку», подставив вместо нее «шаткий путь богословского философствования, окончательно проваливши объективное значение Вл. Соловьева»⁴. Выступая страстными защитниками творческого, живого мышления, символисты стремились преодолеть пессимизм тех поэтов, философов, мистиков, которые усомнились в разуме, объявив его закат.

Вернуть человеку закатившееся солнце Разума можно лишь оживив в сознании Божественный Дар – способность к мыслительной деятельности. Но современная рационалистическая философия, включая и И. Канта, не способна решить эту проблему. Она не дает ответа о смысле жизненных стремлений человека. «Я» методологического рационализма – лишь субъект

познания, он безличен. А философия – это живая страна Мысли, «преисполненная невыразимых ландшафтов (А. Белый).

Современная философия, занимаясь анализом «ставшего» знания, не проникает в живой процесс мышления. «Страдания» и «восторги» мысли ей неведомы. Абсолютизация гносеологии привела к тому, что сознание, которое укореняет человека в мире природы и культуры, было отправлено «в подвал подсознания; к биологии, к физиологии», а гордая своей победой современная философия продолжает шествие в футляре мертвых, безликих форм. «Человеком в футляре» называли символисты современного ученого, философа, художника, которые живут в ими же ограбленном мире, где похищено самое ценное – Мысль.

Современная философия должна быть философией Мысли, проповедующей углубленное самопознание. Веря больше всего знанию, А. Белый хочет и сознания, «т.е. знания чего-либо в связи с чем-либо»⁵. Только жизнь, «проведенная через горнило сознания», является подлинной жизнью, культурой. Поиски начала культуры приводят символистов к выводу, что центром ее является Самосознание. «Само», как второе «Я», заключает в себе также и коллектив, и всякое «Мы», и всякие отдельные субъективные «Я»⁶. Лишь жизнь сознания, раскрывающаяся в пути самосознания, дает возможность подойти к философии как культуре мысли, стремящейся к раскрытию Истины Жизни, а не истины абстрактной. Тем самым, идя от анализа самосознающего сознания, символисты выходят на проблему религии, так как христианская заповедь любви к ближнему и является призывом любви к себе, «узнания себя», своего подлинного «Я».

Стремление символистов раскрепостить мысль дало им возможность осмыслить и творчески переплавить огромный материал религиозного, научного, художественного, философского знания. Они ощущали себя жителями планеты Мысли, основная задача которых сформировать цельный взгляд на единственно данную реальность – Человечество.

Искусство в творчестве символистов занимает особое место, так как оно позволяет передавать целостные явления жизни. «Эстетический символизм, отмечал А. Белый, черпает свою силу только в теории символизма»⁷, которая, как уже отмечалось, яв-

ляется теорией творчества. Поэтому в отличие от творческого образа, как единства переживания, символисты называют художественным символом единство переживания, данное в средствах изобразительности. «Символический образ переживания может ведь и не быть дан в средствах изобразительности; он – образ нашей души и как таковой занимает место в системе подобных же образов; осознанная система образов переживания есть система религиозная; она получает в религии свое завершение»⁸. Таким образом, переживаемый образ есть Символ, и «ежели символ закрепляется в слове, в краске, в веществе, он становится образом искусства»⁹. Соответственно устанавливается и отношение между Символом и художественным символом. Искусство, являясь формой выражения принципа целостности, есть образ переживания; определяемое со стороны этики и логики – оно есть связующее их звено. Но, выступая конститутивным принципом связи этики и логики, искусство подчинено религиозному принципу и благодаря последнему получает завершенность. Поэтому символисты настаивают на религиозном характере искусства, подчеркивая, тем не менее, что «такая религия не имеет ничего общего с миром традиционных религий»¹⁰. Религия, по убеждению символистов, диктует формальные цели в построении целостного единства мира, а не конкретные сюжеты в художественном произведении.

Символ как переживание существует в качестве потенциально заданной системы способностей, которая реализуется в конкретном индивиде через чувство, волю, мышление. «Безраздельная цельность переживания всегда дается потенциально, раз дана та или иная его деятельность (мышление, чувство, воля)»¹¹. Говорить о целостности и полноте человеческих способностей можно лишь доведя ту или иную ее данность до предельного выражения в сознании. Символическая действительность, культура, выступает посредником между человеком и природой, гармонизирует внутренний мир, приобщая его к цельности человеческого рода. «Мысль, воля, чувство, проходя через ум, сердце, волю, соединяясь, расширяются, соединяются в Символе»¹².

Искусство связано со сферой чувственного восприятия мира. Но чувства человека имеют двоякую зависимость: они

связаны с чувственным рядом, в котором возникли; чувства зависят от переживания, которое не зависит от эмпирической психологии.

Во втором случае чувство перестает быть эмоциональным переживанием. Его глубина определяется переживанием, лежащим в основании его. «С этой точки зрения бесцельная смена чувств, повергая нас в хаос, не может явиться стержнем художественного творчества: эмоционализм не имеет ничего общего с индивидуализмом – этим истинным критерием художественного творчества и вместе с тем алтарем универсального грядущего действия... Индивидуализм в искусстве есть признак возрождения, субъективизм (эмоционализм) – вырождения, если не является шарлатанством»¹³. Художественный образ имеет цель не в самом себе, а в изображении творческого символа в образах.

Описать факт и описать его ярко и конкретно, с точки зрения символистов, значит включить его в систему фактов, которая воспроизводит сущностные линии действительности. «Мы очерчиваем форму предмета по его внешним очертаниям. Но ведь можно построить его по силовым линиям, образующим силовое поле»¹⁴. Тем самым описание не является копией факта, события, но является воспроизведением, переработкой, «творением» нового мира. Всякое описание носит творческий характер. «Чувствовать целое в модуляциях – это и есть ритм... и понять современность – значит участвовать в ее сотворении»¹⁵.

Художник, отталкиваясь от единичных предметов и событий внешнего мира, стремится воссоздать в художественном произведении полноту бытия, которая не дана, а задана в виде модели: жизни – смерти. Поэтому, воссоздавая действительность, художник не может не изменять образы внешне-предметного мира. И, как считали символисты, символизм «не противоречит подлинному реализму», но реализм понимается ими как отражение «некоей полноты».

Пути воплощения полноты мира различны. Можно идти от творческого образа к образу видимого мира, можно, отправляясь от внешней действительности, подниматься до общего. «В первом случае видимость образа поглощается переживанием; самый образ видимости есть лишь предлог его передать, и потому форма образа свободно изменяется, самые образы свободно комби-

нируются (фантазия); такова романтика символизма; таковы основания называть символизм неоромантизмом. Во втором случае переживание связано с образом видимости; самое переживание есть лишь предлог видоизменить образ; элементы его формы – эмблемы, указывающие на символический характер образа. И поскольку форма воплощения образа (техника искусств) касается самого образа, составляя как бы его плоть, постольку технические вопросы формы начинают играть первенствующее значение; отсюда связь между символизмом и классическим искусством Греции и Рима. Отсюда же интерес символистов к памятникам античной культуры: воскрешению латинских и греческих поэтов, изучению ритма, стиля и словесной инструментальности мировых гениев литературы. Вот почему символизм не без основания называют неоклассицизмом. Момент реализма всегда присутствует в нем. И оттого-то символизм отпечатался в литературе тремя существенными лозунгами: 1) символ всегда отражает действительность; 2) символ есть образ, видоизмененный переживанием; 3) форма художественного образа неотделима от содержания»¹⁶.

И действительно, широта интересов символистов поражает. Их исследования в области лингвистики, структурной поэтики, мифологического романа получили широкое признание уже в советское время. (См.: Горький М. Архив А.М. Горького. М., 1957. Т. VI. С. 1209; Твардовский о Бунине // Новый мир. 1965. № 7. С. 230; Жирмунский В. Теория стиха. Л. 1975. С. 35; Эйзенштейн С. Избр. прозв. В 6 т. М., 1964).

Символисты рассматривают различные способы оперирования образом. Так как реализм, классицизм и романтизм являются разными видами творчества, то, по мнению А. Белого, можно говорить о символичности искусства, а не о символизме в искусстве. Символичен любой художественный образ: он – триада «АВС», где «А» – неделимое творческое единство, в котором сочетаются два слагаемых, «В» – образ природы, воплощенный в звуке, краске, слове, и «С» – переживание, свободно располагающее материал звуков, красок и слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание»¹⁷. Поэтому смысл красоты выражается в художественном образе, а не «в одной только эмоции» или «рассудочном истолковании этого образа».

А.Белый утверждает, что «символ не разложим ни в эмоциях, ни в дискурсивных понятиях»¹⁸.

Художественное произведение обращено к целостной личности человека. И если ты истинный художник, – отмечал Вяч. Иванов, – то ты одновременно и поэт, и мудрец. В таком случае «я владею познанием вещей, и, услаждая сердце слушателя,ставляю его разум, и воспитываю его волю»¹⁹.

Действительность многообразна, и искусство изображает ее либо во временных, либо в пространственных формах. Но художественным произведение становится лишь тогда, когда преодолевается пространственно-временная граница. Поэтому «писатель всегда должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более – прозаик о поэте и поэт о прозаике»²⁰.

Строка в литературных произведениях символистов обладает красочностью, звуковым звучанием, определенной архитектуроникой. И главное задание в написании, отмечал А.Белый, «заключается в том, чтобы звук, краска, образ, сюжет, тенденция сюжета пронизали друг друга до полной имманентности, чтобы звук и краска вскричали смыслом, чтобы тенденция была звучна и красочна»²¹.

Стремление символистов к синтезу пространственно-временных форм привело к построению модели мира, в которой пространство «овремененно», пронизано свойствами времени, а время разворачивается как пространственное явление. Внешняя действительность, представленная в формах искусства пространственно-временными элементами, образует идеальную действительность, подчиняющуюся законам целостного единства. Поэтому миропонимание может быть или «пространствопониманием» (Флоренский П.А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. (См.: Декоративное искусство в СССР. 1982. № 1)), либо временным, историческим миропониманием (символисты). Мир как культурное целое воспринимается символистами как живой организм, который имеет свои истоки (архаику) и перспективу («золото в лазури»). От В.С. Соловьева символисты восприняли идею трагического ощущения истории, целостности мира. В.С. Соловьев писал об аналогии народа с растением, у которого должны быть не только крепкие корни, уходящие глубоко в почву, но и открытость «для

росы, дождя, свободного ветра, солнечных лучей». Цели и задачи искусства символисты связывали с мировоззренческими проблемами. «Мировоззрение и школа символизма, – отмечал А. Белый, – суть одновременно и макрокосм и микрокосм»²².

В противоположность русской академической школе и представителям либерального «чистого эстетизма» символисты выступили с максималистскими требованиями к человеку, искусству, обществу. Эти требования определили тематику их произведений, в которых ставились глобальные проблемы: жизни – смерти, смысла человеческого бытия, борьбы хаоса с космосом. Искусство, по мнению символистов, должно играть активную роль в современном мироустройстве, оно теургично, так как направлено на преобразование мира.

Считая себя провозвестниками нового пути России, символисты стремились к тому, чтобы «переделать все». «Устроить так, чтобы все стало новым: чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью»²³.

Понять мир вне истории и культуры нельзя. И поэтому символисты объявляют Человека единственным предметом всякого искусства. Но не пользу человека, а его как тайну. «Другими словами – человек, взятый по вертикали, в его свободном росте в глубь и в высь»²⁴. Только приобщаясь к культуре прошлого, можно понимать и творить современную историю.

Выбрав точку отсчета – время, символисты устанавливают градацию форм искусства. Время является сущностным элементом музыки. Музыка, как родовая форма искусства, выражает содержание мира. Заданная как форма единства, она проявляется во множестве явлений. Отсюда идея «музыкальности» мира, которая получает онтологическую характеристику. А. Блок утверждал, что «великая задача сегодняшнего дня» состоит в том, чтобы «напоить и принизать жизнь музыкой, сделать ее ритмичной, спаянной, острой»²⁵.

Музыка, как единое начало, представлена в градационных формах искусства: зодчестве, скульптуре, живописи, поэзии – как множестве, которому она придает характер целостности. Поэтому формы искусства, представленные как элементы целого, «музыкальны». Ритм, как системообразующий принцип, выра-

жающий временную последовательность в музыке, указывает на значение движения. Движение есть тогда, когда есть прерывность и непрерывность. Ритм – закон движения, который выражается в ограничении непрерывного пространства и непрерывного времени. Вне прерывности нет непрерывности, без интервалов нет гармонии, без звуков нет музыки. Ограничение пространства и времени выражается в точке, линии плоскости, теле, и, наоборот, линия определяется точкой, плоскость – линиями, тело – плоскостями.

Музыку и архитектуру символисты называют крайними точками искусства. Музыка есть точка, определяющая существование тела. «Раскрывшаяся» музыка есть чистое движение, она имеет объем, архитектуру. Архитектура, как застывшая музыка, выражает господство статики над динамикой, поэтому зодчество и скульптура объявляются символистами как наименее совершенные формы искусства. Художественные образы в этих видах искусства воплощаются в трехмерном пространстве. Музыкальный же ритм как организующее начало «подменяется гармонией форм. Эта гармония, опираясь на чисто математические законы соотношения масс, является отдаленной аналогией с математической основой музыкального ритма. Можем сказать, что в музыке реально дана последовательность ритмических толчков, в зодчестве – положение масс»²⁶. В живописи пространственные представления переносятся на плоскость, тем самым происходит переход от трех измерений к двум. «Отвлекаясь от одного измерения, мы как бы приобретаем возможность охватить действительность и с красочной стороны. Красочное изображение действительности – наиболее типичная черта живописи»²⁷. Плоскостное изображение есть стилизация действительности, благодаря которой в живописи внешне-предметная действительность изображается в более широких объемах.

Переход от живописи, как изображения на плоскости, к поэзии – линейному изображению, сопровождается переводом двумерного пространства (плоскости) в пространство одномерное (линию). Одномерное же пространство, согласно символизму, связано со временем, поэтому поэзию они объявляют формой искусства, которая непосредственно выражает музыку. Но, с другой стороны, поэзия связана с пространственными формами искусства. Поэтому

поэзия называется мостом, «перекинутым от пространства к времени»²⁸, и в этом смысле она «узловая форма искусства».

В отличие от поэзии музыка непосредственно выражает «истинную» действительность. Основной же чертой истинного мира является временное изменение, движение. «Зодчество, скульптура и живопись заняты образами действительности, музыка – внутренней стороной этих образов, т.е. движением, управляющим ими. Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже и шире... высокая форма искусства имеет исходным пунктом действительность и конечным – музыку как чистое движение»²⁹. Таким образом, заданная как системно-образующий принцип музыка выступает в каждой форме искусства, диктуя чисто формальные цели, объединяя их в одно целое «искусство» как модели мира. В таком понимании формы искусства выступают уже как сферы культуры.

Художник должен найти утраченный современной цивилизацией ритм мирового оркестра. Современная же жизнь не является культурой, так как она утратила главное – гуманистический идеал. В этом символисты видели главную причину кризиса буржуазного общества. «Современная жизнь, – отмечал А. Блок, – есть кощунство перед искусством, современное искусство – кощунство перед жизнью»³⁰. Только «музыка» может спасти человечество, так как «музыкой выражается единство, связующее эти миры, существовавшие, существующие и так же существование которых будет в будущем»³¹. Найти и выразить это единство дано лишь художнику, поэту, потому что он «сын гармонии». «Что такое гармония? – спрашивал А. Блок. – Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок – космос, в противоположность беспорядку – хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учили древние»³². Символисты возвращаются к античному пониманию термина «богословие». В античности теологом или богословом называли поэтов, так как они занимались вопросами происхождения мира (космогония) или богов (мифология). В христианстве же богословие – учение о природе и сущности Божества. (А. Шмеман. Введение в богословие. М., 1993).

Русские символисты убеждены, что человек не может выжить в атмосфере войны всех против всех, если между ними нет

минимума взаимного понимания. Стремление достичь единства экономическими и политическими средствами иллюзорно, если в глубинах человеческого «Я» не происходит духовного переворота: встречи человека с самим собой, своим «Я» с большой буквы. В стремлении к глубинной «ТАЙНЕ» человека, а не его лишь «пользе» философ, ученый, художник должны встретиться не как противники, а порою и враги, но как творцы нового мира и человека. Энергетический потенциал творческого, духовного человека раскрывается в целостном стремлении к со-чувствию, со-мыслию, со-действию. В нем единство разумного и волевого начала выявляет живую связь Любви и Свободы.

«Момент самопознания человека», который, по убеждению символистов, «переживает теперь человечество в целом», заставляет «твердо нащупать в нас человечество». Глубинным центром его является Духовное начало – Мысль. В ней («умной вере» или «верном знании») выявляется ядро личности как «образа и подобия Божьего» заданному «тварному» человеку в пути его совершенствования в бесконечности времен и бесконечности пространств. Человек же современности, ограничив себя пространством «провинциализма» и «злободневностью» – временем, отрезал перспективу творческого развития. «Ставший» человек превратился в «кретина», которому неведомы его жизненные цели и смысл. Но творческим, волевым усилием человек способен прорваться к свободе, реализовать свое «человеческое», а не «звериное» предназначение.

Для русских символистов «оче – видно» явление Иисуса Христа, события, случившегося в человеческой истории, которое принесло «тварному миру» спасение: Весть о Вечной Жизни. Через смерть тварного мира к воскресению духовного пролегал отныне путь человека, человечества, природы.

Мистерия Жизни Божественной происходит внутри каждого «Я», в его сознании, душе. Апостол Павел словами «Не Я, Но Христос во мне «Я»» раскрепостил человека, открыв ему путь бесконечного совершенствования. «Языческая» деятельность человека (наука, искусство, философия) не может оставаться не просветленной Светом Разума, Солнечной Мыслью. По мнению символистов, не существует культуры «материальной» или «душевной». Культура есть только культура Духа.

Духовная, христианская культура «не полоняет церковным приходом» искусство, науку, философию, которые искони являются «языческими». Она лишь вскрывает Личность Христа как организующий Центр, организующую силу человека и человечества, раскрывая вечные перспективы творческого совершенствования жизни. Отражая вечное во временном, русские символисты стремились к духовному возрождению как единственному спасительному пути человечества.

Жизнь Христа для символистов – это точка пересечения всех синтетических исканий человечества. В нем внутренне единство двух «богословий»: языческого и христианского.

Поэтому Иисус Христос:

и светоч миру;
и Бог образов богов, возникших в истории;
и светоч «Я» (Не «Я» - а Христос во мне Я).

А. Белый. Евангелие как драма. М., 1996

Пафос устремлений русских символистов связан с действенным преодолением мертвой жизни современной цивилизации живой жизнью мудро устроенного человеческого общежития, культурой. И культура эта носит синтетический характер.

А. Блок в статье 1925 года «Без божества, без вдохновения» писал не только о неразлучности в России музыки, живописи, поэзии и прозы, но и о неотлучности их от философии, религии, общественности и даже политики. Вместе они образуют «единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры»³³, и поэтому «... под философской мыслью разумею мы ту мысль, которая огнем струилась по всем отраслям литературы и творчески их питала. В России это было всегда причудливое сплетение основного вопроса эры – социального вопроса с умозрением, с самыми глубокими вопросами личности и самыми глубокими вопросами о Боге и о мире»³⁴.

На протяжении десятилетий критики стремятся уложить символизм лишь в «прокрустово ложе» литературной школы, объявляя их мировоззренческие искания «эклетики» запутавшихся в теориях дилетантов. Современным и будущим критикам Вяч.Иванов с иронией отвечал: «Символизм умер? – спрашивают современники. Конечно умер! – отвечают они же. Им лучше знать,

умер ли для них символизм. Мы же, умершие, свидетельствуем, шепча на ухо пирующим на нашей тризне, что смерти нет»³⁵.

- ¹ Флоровский Г.В. Пути русского богословия. П., 1937. С. 454.
² Белый А. Жезл Аарона. // Скифы. 1917. № 1. С. 163.
³ Белый А. Между двух революций. Л., 1934. С. 213.
⁴ Белый А. Каменная исповедь. // «Образование». 1908. № 8. С. 36.
⁵ Белый А. Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940. С.32.
⁶ Белый А. Душа самосознающая. М., 1999. С. 510.
⁷ Белый А. Арабески. С. 270.
⁸ Белый А. Символизм. М., 1910. С. 137.
⁹ Белый А. Символизм // Весы. 1908. № 1. С. 36.
¹⁰ Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 424.
¹¹ Белый А. Символизм. С. 513.
¹² Там же.
¹³ Там же.
¹⁴ Белый А. Ритм и действительность // Архив РГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед.хр. 94. С. 2.
¹⁵ Там же.
¹⁶ Белый А. Арабески. С. 244.
¹⁷ Там же. С. 245.
¹⁸ Белый А. Символизм. С. 143.
¹⁹ Вяч. Иванов. Борозды и межи. М., 1916. С. 148.
²⁰ Блок А. Собр.соч. В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 6. С. 175.
²¹ Белый А. Как я пишу // Архив РГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед.хр. 76, С. 6.
²² Белый А. О символизме // Труды и дни. 1912. № 1. С. 5.
²³ Блок А. Собр.соч. Т. 6. С. 12.
²⁴ Иванов Вяч. Борозды и межи. С. 163.
²⁵ Блок А. Собр.соч. Т. 6. С. 349.
²⁶ Белый А. Символизм. С. 181.
²⁷ Там же С. 158.
²⁸ Там же. С. 149.
²⁹ Там же. С. 65 – 166.
³⁰ Блок А. Собр. соч. Т. 9. С. 132.
³¹ Белый А. Формы искусства // Мир искусства. 1902. № 12. С. 357.
³² Блок А. Собр.соч. Т. 6. С.12 – 13.
³³ Блок А. О литературе. М., 1989. С. 373.
³⁴ Там же. С. 357.
³⁵ См.: Труды и дни. 1912. № 6. С. 8.

Д.Л. ШУКУРОВ
Ивановский государственный энергетический университет

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ И РУССКИЙ АВАНГАРД НАЧАЛА XX ВЕКА (ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ)

Появляясь в эпоху кризиса традиционного искусства, философская эстетика Соловьева развивает классические принципы его понимания – в этом заключается ее основной парадокс. Эстетические принципы Соловьева отнюдь не являются отвлеченно-догматическими конструкциями, напротив, они вполне жизненны и органичны. Литературно-критические и философские статьи об искусстве, посвященные творчеству различных художников прошлого и современности, всегда ориентированы на классический идеал красоты – в античной традиции. Соловьев является продолжателем древнегреческих эстетических учений: идея мироздания как совершенного художественного произведения, безусловно, повлияла на формирование соловьевской концепции всеединства. Обогащенная христианским пониманием эта идея осмыслена Соловьевым в русле философской онтологии Прекрасного: «...Владимир Соловьев – наследник того взгляда на космос как на образец для художника, без которого была до сих пор невозможна вся большая культура. Но это наследие он разворачивает в сторону христианской эсхатологии, обещающей торжество красоты на «новой земле» под «новым небом». Совершенная мера, какою у него мерится все наличное бытие, – это мера будущего века»¹.

«Положительная эстетика» Соловьева, появляясь в завершении классической эпохи, создала тот культурный контекст, в котором формировались многочисленные художественные направления конца XIX и начала XX века. Эстетической платформой многих из них становится неклассический тип понимания телеологических принципов организации художественного произведения. Модернистская эстетика часто отрицает классический идеал красоты, лишая себя метафизического измерения: «Отрезающая себя от идеальных ориентиров, «горизонтальная» эстетика позитивна и феноменальна только на уровне деклара-

ций; непризнание Логоса в мире ведет к эстетическому произволу, питающемуся имморализмом и неуклонно повышающему акции безобразия, которое выдается за истинный образ существующего»². Однако в основе большого числа неклассических концепций эстетической программы Серебряного века лежали сознательно или бессознательно воспринятые идеи Соловьева.

Хорошо известно, что теургическая традиция русского символизма напрямую восходит к соловьевскому творчеству. Мистико-религиозные мотивы в поэзии А. Блока, А. Белого, Вяч. Иванова изначально были окружены аурой образов «Вечной Женственности», «Софии – Премудрости Божией» и т.д. А жизнетворческая концепция теургического преображения жизни формулируется у символистов также под влиянием Соловьева – противоречивые отношения между искусством и действительностью являются одной из магистральных линий его философствования. Этот аспект стал, на наш взгляд, ключевым моментом и в эстетике русского художественного авангарда.

Эстетические принципы раннего авангарда были чрезвычайно близки символистскому миропониманию. Д. Сарабьянов справедливо отмечает, что футуристы занимали двойственную позицию в отношении символизма³. Декларативный разрыв с символизмом, обусловленный неприятием метафизического мироощущения, сопровождался творческим заимствованием образной символики и мотивов. Природно-космическая образность, урбанистическая метафорика, мифологические персонажи вошли в футуристическое искусство из культурного пространства символизма. Да, эти образы и мотивы переменили функциональную предназначенность. Символистская образность в художественных контекстах нового искусства не отсылает к трансцендентальной сущности, а намеренно профанирует ее, тем самым дискредитируя принцип метафизической аллюзии. Но исключить влияние символизма в русском авангарде на этом основании невозможно. Поэтому было бы ошибкой противопоставлять эстетические системы футуризма и символизма – гораздо продуктивней их сопоставлять. Тем более что даже исторически эти направления родственны, так как движение русских авангардистов изначально формировалось в лагере символистов. Известный художник Н.И. Кульбин, сыгравший заметную роль в организации авангардист-

ского движения в России, в теоретических работах развивал именно символистские принципы. Декларативным заявлениям Д. Бурлюка о решительном разрыве с символизмом предшествовала солидаристская манифестация в западной прессе. (Следует особо подчеркнуть, что в западноевропейской культуре того времени такие явления, как символизм и футуризм, относились к общему ряду «новаторских» искусств.)

Жизнетворческая концепция искусства была общей для символизма и футуризма. Теургическое преображение действительности посредством синтеза искусств (символистская версия Вяч. Иванова) и синтетическое творчество футуристов, конструирувавших новые жанры на стыке разных искусств, основывались на мифогенных представлениях о магическом характере творческого акта-действия, т.е., говоря современным языком, на представлениях о суггестивности художественного творчества. Тенденция сакрализации творческого акта приобрела в раннем русском авангардизме всеобщий характер. Восприятие искусства в авангардистской среде как религиозного феномена отмечает Д. Сарабьянов. Однако ученый подчеркивает, что это «...не религия красоты, как в символизме, а религия творчества, своеобразное обожествление художественного процесса, его сакрализация»⁴. В этой парадигме развивается и авангардистский проект театрализации жизни.

В творчестве одного из лидеров кубофутуризма, будетлянина В. Хлебникова, образ «одинокое лицедея», одним из общекультурных источников которого являются философско-поэтические трактаты Ф. Ницше, опосредован интерпретацией Соловьева. На эту параллель впервые обратил внимание современный ученый М.С. Киклев⁵. Образ двойника поэта, его гипостазированного «Я», обретающего черты Бога-Демидурга и взирющего в качестве зрителя на мировую драму, автором которой является Он Сам, – ключевой в хлебниковских произведениях (начиная с повести «Ка» и до одноименного стихотворения и Листа IV «Досок судьбы»). По наблюдению М.С. Киклева, восходит этот образ к учению древнеиндийской школы Санкхья, что отражено в изложении этого учения Соловьевым («Природа есть танцовщица, дух – зритель. Она себя показала, он ее увидел,

и они могут расстаться») в труде «Оправдание добра» (гл. II) и в «Чтении о Богочеловечестве» (гл. III).

Тема «раздвоения души», ставшая лейтмотивом символистской поэзии и нашедшая особое воплощение в творчестве Хлебникова, первоначально намечена в «Трех разговорах» Соловьева, являясь продолжением мысли философа о противостоянии «Богочеловека» «человекобогу» в истории культуры. Упоминание рядом Христа и Нерона в произведениях Хлебникова, как отмечает М.С. Киклев, связано с контекстами соловьевских размышлений на эту тему. Уточним этот момент. Речь идет, вероятно, прежде всего о двух фрагментах поэм Хлебникова «Азы из Узы» и «Председатель чеки». Первый фрагмент только намечает тему: «Вы думали, прилежно вспоминая, / Что был хорош Нерон, играя / Христа как председателя чеки»⁶. Комментаторы этого текста в современном издании хлебниковских произведений обращают внимание на вышедший в широкий российский прокат в 1915 – 1916 гг. итальянский фильм «Нерон: зверь из бездны», в котором были акцентированы страдания первых христиан в период Нероновых гонений. «Возможно, – процитируем комментарий, – отсюда развитие контрастной темы «Нерон – Христос» и в поэме Маяковского «Война и мир» (часть IV), и у Хлебникова. Парадоксально усложненная реальностями новой действительности эта тема продолжена в следующей поэме «Председатель чеки»⁷.

Действительно, слова заглавного персонажа – «председателя чеки» – определяют основную коллизию этой поэмы: «Мне кажется, я склеен / Из Иисуса и Нерона. / Я оба сердца в себе знаю – / И две души я сознаю»⁸. Однако тематика популярного фильма, указывая на мотив мученичества первохристиан, не раскрывает провиденциальный смысл противопоставления Христа и Нерона (не объясняет его и научный комментарий к поэме). На наш взгляд, у Хлебникова мотив противостояния двух частей поэтической души, именными воплощениями которых являются «Иисус» и «Нерон», обусловлен историсофскими размышлениями Соловьева о соседстве Бога и Кесаря в развитии христианской культуры. Божественная власть Христа и языческая власть Кесаря рассматриваются Соловьевым как несовместимые и непримиримые

начала в книге «Россия и Вселенская Церковь» (кн. I, гл. IX; кн. II, гл. VII) и в некоторых других работах.

Соловьев относит эту проблематику к известной евангельской притче: «Бог вочеловечился в лице еврейского Мессии в тот самый момент, когда человек стал богом в лице римского Кесаря. Иисус Христос не нападал на Кесаря и не оспаривал его власти; но он возвестил истину о нем. Он сказал, что Кесарь не Бог и что власть Кесаря вне Царства Божия. *Воздавать Кесарю той монетой, которую он чеканит, а остальное – Богу, – это есть то, что теперь называют отделением Церкви от Государства, отделением необходимым, пока Кесарь язычник, и невозможным, как только он стал христианином*» (выделено мною. – Д.Ш.)⁹. Таким образом, «Богочеловек» и «человекобог» определяют, по Соловьеву, основы образования христианской теократии или языческой империи: «Если мы считаем императорскую власть языческого Рима дурной и ложной, то основанием к тому служат не одни только злодеяния и безумства Тивериев и Неронов, а, главным образом, то обстоятельство, что сама императорская власть... опиралась на насилие и увенчивалась ложью. <...> *Ложному человекобогу политической монархии истинный Богочеловек противопоставил духовную власть церковной монархии, основанную на Любви и Истине*» (выделено мною. – Д.Ш.)¹⁰.

У Хлебникова, безусловно, отражена идейная парадигма Соловьева, так как в обеих поэмах речь идет о создании «новой империи» революционного государства – всемирной империи, если хотите. Вообще необходимость и неизбежность насилия, которые несет в себе революция, – главная трагическая коллизия Хлебникова в его утопическом проекте «государства времени».

«Учение о зле» и разоблачение сатанинского «оправдания зла» встречаются в одной из последних работ Соловьева «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории со включением краткой повести об антихристе и с приложениями» (1900) – произведении, оказавшем культурное влияние на весь литературно-поэтический контекст эпохи. Имя Соловьева возникает в Плоскости XVIII сверхповести Хлебникова «Зангези» в связи с темой угрозы панмонголизма, о которой писал философ в таких работах, как «Китай и Европа» (1890), «Япония» (1891),

а также в стихотворном пророчестве о «желтой» опасности с Востока: «Панмонголизм! Хоть имя дико, / Но мне ласкает слух оно...» (как отмечают современные комментаторы стихотворение Соловьева «Панмонголизм!..», написанное в 1894 г., впервые опубликовано только в 1905 г.¹¹).

В хлебниковской сверхповести эта тема соотнесена, в частности, с поражениями русской армии в войне с Японией 1905 г. – армия генерала А.Н. Куропаткина потерпела сокрушительное поражение при маньчжурском городе Мукден: «Чем Куликово было татарам, / Тем грозный Мукден был для русских. / В очках ученого пророка / Его видал за письменным столом / Владимир Соловьев»¹². Комментируя эти хлебниковские строки, М.С. Киклев обращает внимание на то, что они «...создают здесь образ, противопоставляющий «очки пророка» (Соловьев не носил очков) собственным хлебниковским «очам», Очимиру»¹³. Неслучайно, отмечает ученый, и упоминание Хлебниковым в материалах к «Доскам судьбы» в контексте размышлений над темой «Восток и Запад» «раньше вдохновлявшего меня Влад. Соловьева»¹⁴. Хлебников относит факт влияния к прошлому, однако, согласимся с исследователем, само упоминание имени мыслителя в конце 1920 года «знаменует некое новое обращение к Соловьеву и новое отношение к нему поэта в последние годы»¹⁵.

Напомним, что проблематика соперничества славянофильства и западничества возрождается в отечественной культуре именно в 1920-е годы. Полемика ведется не только в рамках сменовеховского и евразийского движений метрополии и эмиграции, но и в дискурсе литературного авангарда. Представители Литературного центра конструктивистов (И. Сельвинский, К. Зелинский и др.) разрабатывают в теоретических статьях и декларациях и выражают в поэтических текстах идею советского западничества как формы социалистического конструктивизма¹⁶.

Соловьевский мотив «всечеловечества» неузнаваемо перевоплощается в образе обожествленного человека – «нового Кесаря», человекобога – сумевшего единолично решить историософскую коллизию «Восток – Запад»: «И вот ожившая эта коллекция // Первой задачей установила // Как-то идейно объединить // Эти хозяйства в единую нить // Общей системы. И легко-го легче // Всплыл не решенный до наших пор // Истинно-русский

столетний спор // Западника и славянофила <...> «Ученик Маркса, сумевший стать // Европейским социологом из русского народника, // Всечеловек, человек без родинки, // Ленин учел особую статью // России Тютчева, Скифии Блока. // Не знаю, поймешь ли ты мой восторг, // Он слил проблему «Запад-Восток» // В идею рабоче-крестьянского блока» (выделено мною. – Д.Ш.)¹⁷. Упомянутая Сельвинским «Скифия Блока» опосредует в данном случае соловьевский «Панмонголизм!..», начальные строки которого взяты в качестве эпиграфа к известному блоковскому стихотворению («Скифы», 1918). Апокалиптическая настроенность стихотворений Блока и Соловьева, воспринимающих идею конца третьего Рима (России) как мировую катастрофу, сменяется чувством исторического оптимизма в рационалистическом пафосе конструктивистов.

Своеобразное продолжение соловьевско-блоковской темы возникает в творчестве имажиниста Александра Кусикова. Однако глобальная историософская проблематика трансформируется у него в автобиографическом контексте. В творчестве Кусикова вновь встречается противопоставление Востока и Запада. Однако образ Востока связан здесь, прежде всего, с мусульманством. «Стихи Кусикова, – пишет современный исследователь этой темы, – насыщены реалиями ислама (молитвенный коврик, ятаган, мюрид, муэдзин) и различными сакральными символами. В стихотворениях и поэмах неоднократно упоминаются Кааба, Сад, Аль-Хотама, Зем-зем, Аль-Баррак, Аль-Кадр, Джульфикар, Коран, Аллах, Пророк»¹⁸. Биографический контекст объясняет попытку поэтического синтеза образов христианства и ислама, происходящего уже на уровне неологизма – «Коевангелиеран», которым назван раздел книги Кусикова «В никуда. Вторая книга строк» (1920). (Неологизм образован посредством сочетания слов «Коран» и «Евангелие».) Детство поэта, выросшего на Кубани, прошло в наставничестве христианки-няни и мусульманина-черкеса¹⁹. Поэтическая биография поэта, по мнению современного исследователя, предстает как опыт примирения двух религиозных начал: «Немалое место в поэзии Кусикова занимает именно попытка синтеза двух культур. Этим он принципиально отличается и от Соловьева, и от Блока»²⁰.

Однако вернемся к Хлебникову. Уже отмечено, что хлебниковская идея «государства времени» соотносима с соловьевской утопической концепцией единой «Церкви» как воплощения «собирающего тела совершенного Богочеловека» («Чтения о Богочеловечестве», XI – XII). Эта соотнесенность определяется не только сходством утопических проектов, но и, как ни парадоксально, существенным их отличием: «С самого начала христианскому антропологизму Соловьева у Хлебникова противостоит строгий и последовательный космологизм в очень своеобразных формах»²¹. Без сомнения, упомянутый ученым космологизм можно отнести к влиянию на Хлебникова идей одного из создателей русского космизма Н. Федорова. Хлебников и Федоров, на наш взгляд, в мировоззренческом плане являются фигурами гораздо более близкими друг другу. Однако философская модель «идеального государства», восходящая к Платону, в русской традиции философствования – в рамках теократического проекта – воспринята именно Соловьевым и через него отразилась у Хлебникова.

Соловьевское «всечеловечество» и «всехристианство» представляет идею единого вселенского богочеловеческого организма Церкви. Хлебниковское «государство времени» есть космический организм всей Вселенной. И в том и в другом утопическом проекте присутствует идея вселенского организма, объединяющего человечество прошлого, настоящего и будущего.

По Соловьеву, с момента появления человеческой жизни на земле космический процесс переходит в исторический, в котором всеединство выступает как основной смысл истории – социальный идеал, явленный Богочеловеком Христом. Соответственно история трактуется как богочеловеческий процесс воплощения Божества и обожения человека, или богодействие («Чтения о Богочеловечестве»). Возникающий у мыслителя образ человечества как «Богоземли» («История и будущность теократии») связан с принципиальным для него понятием «богоматерии», которое, очевидно, ассоциировано с образом «Богоматери», а через него – с поэтическими образами «Матери-Природы» и «Земли-Владычицы». Хлебниковское поэтическое понятие «мыслезем», знаменующее единство человека и природного мира и

«человеческую мысль как мировую, природную силу»²², безусловно, восходит к соловьевской «Богоземле».

Историческая концепция Хлебникова сложна и многоставна. Поэт ориентируется в своих философско-исторических построениях на циклические модели исторического времени «через призму понятий «прошлое», «настоящее», «будущее», а также «лучей времени» («законов времени»), «мыслезем»²³. Согласно этой интегративной модели восприятия истории прошлое может быть истолковано как инобытийная форма будущего («чистые законы времени, где будущее одинаково действует на прошлое, как и прошлое на будущее»). Нельзя не отметить, что основанная на таком понимании хлебниковская идея «государства времени» созвучна соловьевскому учению о Церкви как «полноте вечности» и «восполнении времен»: «истинная жизнь есть такая, которая в своем настоящем сохраняет свое прошедшее и не устраняется своим будущим, а возвращается в нем к себе и к своему прошлому» («История и будущность теократии»).

Указанные выше параллели между философским и поэтическим проектами Соловьева и Хлебникова требуют дальнейших исследовательских разысканий. Начало этим сопоставлениям положено цитируемой нами исследовательской публикацией М.С. Киклева. Надеемся, они будут продолжены в современной научной литературе. Согласимся с ученым в том, что «Хлебников невыводим из Соловьева и тем более несводим к нему, но многое в его творчестве возникло как преобразование или переосмысление соловьевских построений или создано по моделям философа. С другой стороны, хлебниковское прочтение дает идеям Соловьева новую перспективу и иногда неожиданно формулирует их объективный итог»²⁴.

Философия «всеединства» Соловьева, ставшая мировоззренческой основой символизма, модифицировалась в неоромантической ауре футуризма. Если в символизме жизнь художника, его биография трактовались в качестве основы для создания художественного произведения²⁵, то в футуризме эта идея трансформировалась и в гипертрофированной версии стала источником авангардного поведенческого стиля – публичных акций и выступлений, включающих шокирующие обыденное сознание и эпатажирующие публику декларации, манифесты, заявле-

ния, реплики и высказывания («Пощечина общественному вкусу»). К такому итогу привела логика изоморфизма художественной реальности и действительности. Мы уже упоминали об «органическом» мировоззрении Соловьева. Традиция органицизма, восходящая не только к Соловьеву, но и к литературе и философии романтизма, противопоставляет органическое мировосприятие и миропонимание, а также органический путь их построения – механическому. Культура в этой традиции воспринимается как живой организм, постоянно развивающийся и обновляющийся. Авангардная традиция начала XX века противопоставляет органическому мировоззрению культ механистической цивилизации, воспевая ее технические достижения: электричество, железные дороги, радио, аэропланы и т.д. и т.п. Сами законы, по которым строится художественное произведение, становятся механистичными. Искусство исчерпывается определенным набором технических правил и конструктивных приемов («искусство как прием»). Обратной стороной соловьевского «всеединства» в авангарде становится заумное «всечество», «вселенский эго-футуризм», «вселеннизм», «лучизм», «биокосмизм» и т.д. Подводя предварительный итог изучения проблемы, требующей дальнейшей разработки исследовательских интуиций, отметим как безусловный факт ориентированность многих авангардных направлений начала XX века на философско-эстетическую программу Соловьева. Влияние идей Соловьева в авангардном искусстве было опосредовано символизмом, а их восприятие обусловлено парадоксальностью собственно эстетических программ авангардных группировок.

¹ Гальцева Р., Роднянская И. Реальное дело художника («Положительная эстетика» Владимира Соловьева и взгляд на литературное творчество) // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / Вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. М.: Искусство, 1991. С. 9.

² Там же. С. 9.

³ Сарабянов Д.В. Символизм в авангарде. Некоторые аспекты проблемы // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 4.

⁴ Сарабянов Д. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Сарабянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 284.

⁵ Киклев М.С. Хлебников и Вл. Соловьев // Материалы IV Хлебниковских чтений. 18 – 20 сентября 1992 г. Астрахань, 1992. С. 28 – 32.

⁶ Хлебников В. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 3. Поэмы 1905 – 1922 / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 287.

⁷ Арензон Е.Р., Дуганов Р.В. [Примечания] // Там же. С. 477.

⁸ Там же. С. 288.

⁹ Соловьев В. Россия и Вселенская Церковь / Пер. с англ. Г.А. Рачинского. М., 1991 (Репринт изд. 1911 г.). С. 159.

¹⁰ Там же. С. 228 – 229.

¹¹ Арензон Е.Р., Дуганов Р.В. [Примечания] // Хлебников В. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 5. Стихотворения в прозе. Рассказы, повести, очерки. Сверхповести. 1904 – 1922 / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 453.

¹² Хлебников В. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 5. Стихотворения в прозе. Рассказы, повести, очерки. Сверхповести. 1904 – 1922 / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 338.

¹³ Киклев М.С. Хлебников и Вл. Соловьев // Материалы IV Хлебниковских чтений. 18 – 20 сентября 1992 г. Астрахань, 1992. С. 32.

¹⁴ Цит. по: Киклев М.С. Хлебников и Вл. Соловьев // Материалы IV Хлебниковских чтений. 18 – 20 сентября 1992 г. Астрахань, 1992. С. 31.

¹⁵ Там же. С. 31.

¹⁶ Гольдштейн А. ЛЦК: Поход на обломовский табор (советский литературный конструктивизм как идеология) // Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом. Опыт поминальной риторики. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 90 – 122.

¹⁷ Сельвинский И. Пушторг. М.; Л., 1929. С. 107 – 108.

¹⁸ Штейман М.А. Восток и Запад: На перекрестке культур. Феномен поэзии А. Кусикова // Русский имажинизм: история, теория, практика / Под ред. В.А. Дроздова, А.Н. Захарова, Т.К. Савченко. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 215.

¹⁹ Маквей Гордон. Пень и конь: Поэзия Александра Кусикова // Русский имажинизм: история, теория, практика / Под ред. В.А. Дроздова, А.Н. Захарова, Т.К. Савченко. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 174 – 201.

²⁰ Штейман М.А. Восток и Запад: На перекрестке культур. Феномен поэзии А. Кусикова. С. 215.

²¹ Там же. С. 28.

²² Там же. С. 29.

²³ Подвойский Л.Я. Элементы философии Платона в мировоззрении В. Хлебникова // Творчество В. Хлебникова и русская литература: Материалы IX Международных Хлебниковских чтений. 8 – 9 сентября 2005 г. / Под ред. проф. Г.Г. Глинина; Сост.: Г.Г. Глинин, Л.В. Евдокимова, А.А. Боровская, О.Е. Романовская. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2005. С. 268.

²⁴ Киклев М.С. Хлебников и Вл. Соловьев. С. 32.

²⁵ Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1991.

Н.Е. МУСИНОВА

Костромской филиал Московского
военного университета РХБ защиты

СИМВОЛИЗМ И АКМЕИЗМ: ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ В АСПЕКТЕ ЦЕЛОСТНОСТИ (ВСЕЕДИНСТВА)

*Что-то в России ломалось,
что-то оставалось позади,
что-то, народившись или воскреснув,
стремилось вперед... Куда?
З. Гиппиус*

Острый мировоззренческий кризис конца XIX – начала XX века, актуализировавший проблему формы в художественной культуре, обусловлен острым ощущением распада целостности. Нравственные акценты смещаются в отрицательную сторону, приобретая негативный, агрессивный «окрас». Борьба противоположностей в жизни и в искусстве становится очень жесткой, снижается уровень веры в Бога, предельно раскрепощается личность (EGO). В художественном творчестве это приводит к «крайностям» в поисках художественных форм, необходимых для выражения меняющегося мировоззрения.

Так, у символистов духовное настолько превалирует, что «не вмещается» ни в какие формы, а у конструктивистов – материальное превращается в формальное. Разные способы органи-

зации формы утверждают прямо противоположные эстетические принципы.

Причина кризиса рубежа XIX – XX веков в аспекте проблемы формы в художественном творчестве – исчерпанность веры в гармоничное бытие человека. Ощущение могущества EGO остается, но EGO художника иначе смотрит на мир: не столько как на предмет рефлексии, сколько на самодостаточно бытийствующий, обладающий тем, что греки называли алетейей. Возникает «кризис автора». Теперь художник принципиально себя с миром не идентифицирует, ему важно передать свои внутренние состояния, через которые бытийствующий мир открыл свою сущность. Всякое традиционное место в целом культуры ему представляется неоправданным – он вынужден искать новые художественные формы, находя их на пути возвращения к целостности.

Утрачивается единый стиль, последним «большим» стилем остается символизм, пытавшийся заменить антропоцентрическое восприятие мира на формоцентрическое, то есть забрать от человека продукт его деятельности, дать ему возможность существовать самому по себе. И это вполне оправдано, так как в рамках символизма проблема идеи – формы, в которой слиты платоновские *idea* и *eidos*, становится центральной.

Много кризисов искусство пережило за свою историю, но то, что происходило с искусством конца XIX – начала XX века, «не может быть названо одним из кризисов в ряду других», это «глубочайшие потрясения в тысячелетних его основах», по мысли Н. Бердяева, который явно ощущает «особость» кризиса рубежа XIX – XX столетий. Идет судорожный поиск того, как появляющееся «новое» внести в какие-либо приемлемые рамки, в какую-то более или менее логическую систему – идет поиск формы, формы во всем: в политике, в экономике, в социальной сфере, в художественном творчестве. «Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства к жизни, творчества и бытия»¹, – пишет Н. Бердяев. Направления в искусстве, которые провозгласили своим лозунгом новизну, неизбежно должны были черпать силы в умонастроениях своего времени; не случайно критик В. Белинский говорил, что «идея времени – это форма времени». Конечно, было бы неправильным сводить все к заим-

ствованию, например, русскими авторами тех или иных идей французов-символистов. Дело здесь не в прямых заимствованиях, просто «чуткая душа художника улавливает эти эманации нового, и иногда сознательно, а чаще бессознательно, вплетает их в ткань собственного мировидения»².

Перед русской культурой, так же как и перед западной, встала задача отыскать индивидуальный путь развития, который бы нигде не порывал связи с переживаниями единства. Идея целостности, единства – центральная мысль многих философских построений эпохи рубежа XIX – XX веков. Кажется, ею пронизан не только воздух времени, но и сама ткань возникающего универсума, понимаемого теперь как прерывная непрерывность, как вечно становящийся поток, внутри которого одухотворенный человек, эволюционирующий от материи к духу, воспринимается как «эволюция, осознавшая саму себя»³.

В конце XIX века крупнейший религиозный философ В. Соловьев заговорил об этом, как об идее взаимодействия всех сфер духовной культуры. В работе «Критика отвлеченных начал» он писал о том, что «если в нравственной области (для воли) всеединство есть абсолютное благо, если в области познавательной (для ума) оно есть абсолютная истина, то осуществление всеединства во внешней действительности – в области материального бытия, есть абсолютная красота». Получается, что красота – это прямая объективация идей, а искусство есть их «область воплощения», ибо «в корне всех основ – мистическое содержание искусства»⁴. Развитие человечества в XX веке многими чертами обнаруживает странное совмещение двух реальностей: феноменальной и сущностной, – которые прежде выступали раздельно.

Стремление к всеединству, к целостности характеризовало в этот период не только культуру, но и отдельные области знаний, началось движение друг к другу физики и геометрии, психологии и эстетики, археологии и мифологии, антропологии и теологии и т.п. Только вселенский синтез, по мысли В. Соловьева, может спасти культуру. Совершенно в духе времени определяет мыслитель роль человека и внутри этого всеединства, и в движении к нему. В человеке он видит «связующее звено между Богом (Абсолютом) и материальным бытием, своего рода конст-

руктивную скрепу, соединяющую дух и материю». Красота, к чему должен стремиться мир, и частью чего он является, невозможна в «области физической жизни», а должна быть исполнена «средствами человеческого творчества»⁵. Отсюда определяется и задача искусства – превращение физической жизни в духовную, совершенное воплощение этой духовной полноты в действительности, осуществление в ней абсолютной красоты. Именно как творец «нового религиозного сознания» В.С. Соловьев тесно связан с символизмом. Поэзия Соловьева – это, по сути, философия символов:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами –
Только отблеск, только тени
От незримого очами?..

Главная роль символизма, по Соловьеву, – установление связи между двумя мирами. Символ – это «отблеск» мира трансцендентного в действительности. И этот иной мир открывает свои двери лишь тем, кто жаждет высших наслаждений и живет в ожидании конца слияния своего «я» с общей мировой душой. Соловьев передал символистам свою веру в Софию – Премудрость Божию, которая так же многозначительна, как символ. Она включает в себя мечту об идеальном человечестве (Идеал – составляющая абсолютного мира), идею вечной женственности, красоту божественного космоса.

Если размышлять о сущности центрального понятия символистов, то следует учитывать разные оттенки смысла. Так А.Ф. Лосев, например, «символ» воспринимает как «смысл действительности <...>, отражение действительности в человеческом сознании». А поскольку сознание это вполне специфично, то и символом оказывается «не механически воспроизведенная действительность, но ее специфическая переработка», то есть символ строится как «вечное изменение и творчество». А значит, без системы реальных символов действительность продолжала бы быть для нас «непознаваемой стихией неизвестно чего»⁶.

По мысли же П.А. Флоренского, «символ – это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и, однако,

существенно чрез него объявляющееся», то есть «бытие, которое больше самого себя», это «сущность, энергия которой сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю»⁷.

То есть символ понимается философами В. Соловьевым, П. Флоренским и А. Лосевым как «видимый образ невидимого», как проявление «трансцендентного в действительности», не равное действительности, но «срастворенное с ее энергией», поскольку в символах мы познаем «идею всеобщего и сущего», независимого, но и «сращенного» с нами.

Теоретиком и «организатором» символизма в России в 90-е годы многие ученые считают известного поэта В. Брюсова, он представил символизм как литературную школу. В. Брюсов сосредоточил главное внимание на создании новой поэтики, в которой субъективное начало приобретает абсолютное знание. «Брюсов выражает свою неприязнь к объективной реальности, утверждает антагонизм между искусством и жизнью, независимость искусства от жизни, видит высшую ценность в мечте художника»⁸, – отмечает исследователь творчества В. Брюсова Б.В. Михайловский. «Сквозь» философскую метафизику Д. Мережковского (который провозгласил первый манифест эстетики русского символизма в книге «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» (1893), где провозглашает три основных элемента «нового искусства»: мистическое содержание, символизацию и «расширение художественной впечатлительности») Брюсов устремляется к обновленному пониманию мира.

Манифесты символизма оказались непривычными не только для обывателей, но и для В. Соловьева. В. Соловьев почитал, что «русский символизм обогатился пока звучными именами более, чем звучными произведениями»⁹. В. Соловьев, конечно, не находит в «брюсовском» символизме – «поэзии намеков» – ничего нового, претендующего на громкое имя литературной школы. «Думается, В.С. Соловьев, как человек эстетически утонченный, не мог не почувствовать некую вторичность брюсовских сборников, самонадеянно названных составителем и

одним из авторов «русским символизмом»¹⁰, – замечает современный исследователь И.А. Едошина.

Эстетическая концепция и философское миропонимание Соловьева и Брюсова отличны. Соловьевская космогония складывалась в христианско-платоническом свете. Идеальное, традиционно-евангельское органично соединялось в ней с умозрительной мистикой мыслителей: Б. Спинозы, Г. Лейбница, И. Канта, Ф. Шеллинга. Конечной целью мироздания объявлялось «положительное единство» («+»), к которому приближается мир, преодолев в себе косную вещественность, время, пространство через преображение Абсолютной Идеей, Красотой. А философия Брюсова охватывает более узкие цели познания – это философия творческая, которая сложилась в результате причудливого преломления разнообразных влияний Л. Толстого, Канта, Гюго, Шопенгауэра. «В поэзии, в искусстве – на первом месте сама личность художника! Она и есть сущность – все остальное: форма, и сюжет, и «идеал» – все это только форма!» (Письмо Брюсова П.П. Перцову от 14 марта 1895 г.). То есть цель искусства, по Брюсову, – раскрыть сокровенную душу художника, которая изменяется с каждым мгновением и не зависит от внешнего мира.

На критическое и философское мировоззрение Брюсова во многом повлияли взгляды Д. Мережковского, который боролся за свободу человека, нации. Он верил, что посредством творчества возможно возродить Россию. «Мережковский знал, что символы – не мертвые аллегории, но естественно рождаются из реальности»¹¹, – отмечает А. Пайман в книге «История русского символизма».

Итак, В. Соловьев в преобразовании мира «доверял» небесам и «мировому духу», а В. Брюсов возлагал все надежды на человека, на его всепобеждающий разум, на его творческую силу.

Чтобы ответить на художественные требования эпохи, видам искусства необходимо было обрести «стиль». Рождение «стиля» представлялось естественным, логическим ответом на сложные вопросы современного художественного сознания и культуры быта. Всем тогда казалось, что обретением «стиля» должны были быть сняты старейшие противоречия между, например, космополитическими тенденциями европейской культу-

ры и тягую к русской старине, расширением индивидуализма творческого мышления и усиливающейся активной ролью массового вкуса, стремлением к автономии искусства, к настойчивым вовлечениям его в реальную общественную жизнь, литературно-ассоциативной образностью символистов и совершенно определенной эволюцией всей живописно-изобразительной системы в сторону декоративизма.

Заметим, что «ни одна из названных проблем не была новой <...>, однако именно в первые годы нового (XX) столетия современникам стало казаться, что, наконец, в самом искусстве выдвигаются реальные общие задачи, решение которых должно объединить Виктора Васнецова и Сомова, Врубеля и Рериха, Серова и Малевича, Бенуа и Константина Коровина, Малютина и Шехтеля, основой такой творческой платформы и представлялись поиски «стиля»¹², – отмечает Г.Ю. Стернин. Целью стиля определили: «торжество строгой формы и линии и слияние с «единым» западным стилем, не в слепом подражании ему, а в единстве глубин красоты. Так должно быть». Возникла группа единомышленников, занимавшихся организацией выставок и издававших журнал «Мир искусства», идейным вдохновителем стал Александр Бенуа.

«Заслуга «Мира искусства» заключалась в том, что он воспламенил самоценность творчества, индивидуальных художественных исканий, профессионализм, мастерство, красоту <...> «Мир искусства» вернул красоту книге, театральной декорации и костюму, интерьеру»¹³, – отмечает автор статьи «Рыцари художественной новизны» А. Гусарова. Особенно занимали С. Дягилева (практического организатора «Мира искусства») поиски национального стиля эпохи, формы для выражения художественных исканий.

Мироискусники проявляли себя как «ретроспективные мечтатели», они воссоздавали дух, поэтическую атмосферу прошлого в небольших картинах, насыщенных намеками, ассоциациями, свойственными искусству символизма. Но у мироискусников, как и у других символистов, всегда возникало ощущение несоизмеримости внешних форм жизни и их оборотной стороны, это имело и художественные последствия, развившиеся в лоне символистского искусства. Отсюда и стремление симво-

лизма в живописи, в театре, в поэзии и т.д. разработать художественные приемы, позволяющие выявить сокровенный смысл, проникнуть в иррациональные сферы, неподвластные разуму. Присущее искусству качество неоднозначности художественного содержания объявлялось символистами главной ценностью. «Некоторые загадки в искусстве должны оставаться навеки нерешаемыми, хотя, быть может, их решение в теории и возможно <...>, точно так же главная прелесть (и даже смысл) известных музыкальных произведений (Скрябин) в том, что заключения их не безусловны, но остаются как бы вопросами, энигмами, оборванными на полуслове речами»¹⁴, – писал А. Бенуа.

Именно с «Мира искусства» начался подлинный XX век, считают многие, поскольку его художники первыми обратились к преображению природы, к той «записи смешения действительности с чувством» (Б. Пастернак), которая и привела к возникновению искусства новой реальности в творчестве русского авангарда. «Мир искусства» выполнил свою историческую роль, он обогатил русскую живопись новыми принципами, познакомил зарубежных зрителей с достижениями отечественного искусства. «Он остался одним из самых популярных явлений в русском искусстве, ибо превыше всего ценил Красоту, отмеченную высоким художественным вкусом»¹⁵, – отмечает Н. Трифонова, автор статьи «Мир искусства и XX век».

Многие ученые «идейными вождями» поздних символистов считают двух известных русских поэтов. А. Белый и Вяч. Иванов призывали к «боготворчеству», когда искусство неотделимо от божественного присутствия в мире, от ощущения жизни как ниспосланного чуда. Конечная цель художника-символиста (теурга) – духовное преображение мира.

А. Белый провозгласил принципы «реалистического символизма», в которых смешивались и жемчужные зори, и буржуазная мгла, и надзвездная высота, и митарства народа. Все это были для него объекты художественного творчества. Причем «символизм с самого начала не был для Белого просто художественным направлением, литературной школой, он воспринимался как образ мышления и образ жизни. Вступая в схватку с «хаосом» за преобразование мира и личности, поэт сам преобразуется»¹⁶, по мысли исследователя творчества поэта Л. Сугай.

Культура трактуется А. Белым как деятельность сохранения и роста жизненных сил личности и расы путем развития этих сил в творческом преобразовании действительности. Культура, по мысли А. Белого, и есть особого рода связь между знанием и творчеством, философией и эстетикой, религией и наукой (то есть культура мыслится как «кузнец» всеединства). Последней целью культуры Белый называет пересоздание человечества. Эстетическая концепция Белого – это программа жизнетворчества. «Мы разучились летать: мы тяжело мыслим, тяжело ходим, нет у нас подвигов, и хиреет наш жизненный ритм: легкости, божественной простоты и здоровья нам нужно, тогда найдем мы смелость пропеть свою жизнь: ибо, если не песня живая жизнь, – жизнь не жизнь вовсе»¹⁷ – так развивается тезис А. Белого в статье «Песнь жизни».

Творчество другого известного поэта-символиста Вяч. Иванова демонстрирует путь от магии обычных слов к молитвенному слову, литургической поэзии, исповеди, восходящей из глубины души человека к «вспоминанию» давно минувших дней.

С.С. Аверинцев в статье о Вяч. Иванове отмечает: «легко усмотреть, что именно к интуиции трансперсонального восходит тот комплекс мотивов мысли и творчества Вяч. Иванова, каковой сам он – вслед за Ницше, но исходя также из собственного переживания подлинной античности, – называл «дионисийством» и каковой не раз воспринимался и описывался современниками, а равно и позднейшими критиками: то как несоединимое с христианством язычество, то как подменяющий его оккультизм, то, наконец, как тонкое веяние наступающей тоталитаристской идеологии, в корне противоположное христианскому персонализму»¹⁸. Поэт понимал время, в которое жил, как роковой рубеж, на котором становится невозможной определявшая доселе самое существо гражданственности «аполлоновская» отмеренная дистанция между индивидами. И человечество, «ставя своим образом Легион, должно начать с истощения онтологического чувства личности, с ее духовного обезличивания. Оно должно развивать, путем крайнего расчленения и специализированного совершенствования, функциональные энергии своих сочленов и медленно, методически убивать их субстанциальное самоутверждение», – считает Вяч. Иванов. Речь здесь идет о

том, что кризис гуманизма приводит к краху, поэтому требуется идея всеединства под знаком Христа, которая не дала бы распасться на части несовершенному миру. Таким образом, мистика Вяч. Иванова христианская, молитвенная. Она отличается от рационалистической антропософской мистики А. Белого.

Иным словами, символизм развивает философию сверхсознательной, мистической связи вещей, магический идеализм представлений, как средство познания и слияние с трансцендентным. Связь представлений, по смутным ощущениям, по настроениям, становится тайной связью вещей, вещи – только подобия, соответствия перекликающихся, отвечающих друг другу образов. Тенденция к иносказанию, мистике все больше и больше увеличивает разрыв между внешней оболочкой и содержанием художественного образа. «Такой разрыв был неминуем, так как с развенчанием устоев классического рационализма из-под ног культуры выбивалась та основа, которая формировала общую динамику культуры, устойчивые ориентиры и критерии. Кризисная эпоха проявляла себя в отсутствии высшего начала над любым суждением – философским и художественным»¹⁹, – отмечает О.А. Кривцун.

Эпоха рубежа веков потому и открывается символизмом, что в рамках этого художественного направления проблема идеи – формы становится центральной, причем «формы особого рода, в которой нерасторжимо слиты платоновские *idea* и *eidos*, но не в классическом единстве содержания и формы, а такой формы, которая и есть содержание»²⁰, по мнению И.А. Едошиной. То есть в символизме художественная форма начинает «размываться» за счет внесения в нее мистического смысла. Характерные черты символизма возникают на почве его глубокой антипатичной привязанности к классическим формам в художественном творчестве, он только и мог возникнуть как реакция, может быть, и бессознательная, на позитивистские и рациональные основы технократически-обновляемого мира. Развившись из «больших» стилей, символизм пытался «последовательно замкнуть антропоцентрическое восприятие мира на формоцентрическое, то есть оторвать от человека продукт его деятельности, дав ему возможность существовать самому по себе».

Художественные формы в символизме рождаются с целью дать возможность видимого существования сознательным и бессознательным процессам, происходящим в человеческом «я», при этом бытие этого «я» в художественном творчестве не тождественно бытию в реальном мире, хотя и «сращено» (П.А. Флоренский) с ним. «Суггестирование» в символистском искусстве намеками на неисчерпаемость вариаций индивидуального опыта становится своеобразным «архетипом» бессознательного, «сгустком космической энергии», «криком» вещей, «алтарем новой церковности», по утверждению Ж. Кассу. Однако всплеск творческой активности, инициированной символизмом, не только подарил Европе ряд выдающихся сочинений, но и оказался опустошительным, привел к «самопоеданию». «Неклассическое искусство уже к 1910 году усилиями нескольких гениев исчерпало свои <...> не столь уж и безграничные возможности и остановилось перед необходимостью разрушительного для собственных заветов самоповторения перед искусом еще недавно презираемого политического ангажемента, перед безумием художника и самой невозможностью слова (молчанием) в условиях распада человечности», – замечает Ж. Кассу²¹.

Так символизм подготовил почву для постсимволистских явлений русской культуры, в той или иной мере также причастных к авангарду, – акмеизма (адамизма), например, который приобрел формы неоклассики. Двумирности символистов акмеизм, лидером которого стал поэт, литературный критик и теоретик Н.С. Гумилев, противопоставил мир простых обыденных чувств и бытовых, душевных переживаний, заключенных в отточенную форму. Исходным утверждением в концепции художественной формы Н.С. Гумилева и его товарищей по «Цеху поэтов» стало «равновесие между формой и содержанием». Это должно было исходить из гармонизации отношений между личностью художника и мира, понимаемого Н.С. Гумилевым как целостность. Совершенная художественная форма, по мысли поэта-теоретика, постигает целостность мира – первоформу. Поиск Формы – Абсолюта Н.С. Гумилевым – основа нового типа художественного сознания начала XX века.

Очень рано у Гумилева стало формироваться свое особое отношение ко всему, что называют прародиной и прародителя-

ми. «Поль Гоген, – пишет в 1908 году в своей статье «Два салона» Гумилев, – ушел не только от европейского искусства, но и от европейской культуры и большую часть жизни прожил на островах Таити. Его преследовала мечта о будущей Еве, идеальной женщине грядущего <...>. Он искал ее под тропиками, как они являются наивному взору дикаря, с их странной простотой линий и яркостью красок. Он понимал, что оранжевые плоды среди зеленых листьев хороши только в смуглых руках красивой туземки <...>. И он создал новое искусство, глубоко индивидуальное и гениально простое, так что из него нельзя выкинуть ни одной части, не изменяя его сущности»²². В этой статье Н. Гумилев отмечает новые элементы в современной живописи: соотношение природной яркости красок с естественностью и простотой образов на полотнах Гогена.

Здесь впервые поэт использует словосочетание «целостная форма» и дает ей определение: из нее нельзя «выкинуть ни одной части, не изменяя ее сущности». В качестве примера бытия такой формы Гумилев называет Еву как неотъемлемое составляющее Адама.

Эту проблему (целостной формы) Гумилев актуализирует в стихотворении «Андрогин» (1908). В нем поэт выражает надежду на то, что «как феникс из пламени» «странный и светлый» встанет Андрогин (двуполое существо), который был создан Богом и олицетворял собой целостность бытия, тогда мир был совершенен и в нем царил гармония. А когда целостность была разрушена вмешательством извне, то и гармония мира пошатнулась. Первосущество распалось на «Он» и «Она», и с тех пор до наших дней люди вынуждены «исполнять старинный обет», по словам Гумилева, чтобы хотя бы на краткое время воссоздать целостность, «шепнув, задыхаясь, забытое Имя». Гумилев верит, что Любовь – великое первочувство, дарованное Богом, способное спасти разрушающийся мир. Это стихотворение определяют как мировоззренческий манифест (не случайно поэт не раз писал о нем В.Я. Брюсову, которого считал своим учителем), постулирующий целостность как основание не только творчества, но и бытия вообще.

В известном стихотворении «Андрей Рублев»:

Я твердо, я так сладко знаю,
С искусством иноков знаком,
Что лик жены подобен раю,
Обетованному Творцом.

.....
Все это кистью достохвальной
Андрей Рублев мне начертал,
И этой жизни труд печальный
Благословеньем Божьим стал.

(1916),

имеет смысл обратить внимание на последнюю строку, которая явно относится к самому Гумилеву. Действительно, древнерусская икона всегда создавалась по канонам Библии. Тогда художнику оставалось одно – мастерство в воплощении сюжета. То есть древнерусский художник работал над формой, но эта форма изначально была освещена внутренним светом – божественной идеей.

В своей статье «Выставка нового русского искусства в Париже» (1907) Гумилев, возможно, сам того не желая, выступает в роли «примирителя» русского и западного искусства, замечая и некое единство художественных приемов, мировоззрений разноязычных мастеров кисти Рериха и Гогена. Поэт с восхищением говорит о любви мастеров к первобытной, первозданной красоте мира, с некой завистью наблюдает за умением художников так ярко, просто и зримо воссоздать образы на своих картинах. «А возможно ли это в поэзии?» – звучит подразумеваемый вопрос Гумилева. Также в этой статье Гумилев сравнивает творчество Рериха и Билибина, одного – как «представителя скандинавских и отчасти византийских течений в русском искусстве, другого – как поборника течений восточных». Н. Гумилев считает, что и одному, и другому удалось изобразить и лиричную нежность, и величественную силу русского духа. Заметим, что сами художники очень непохожие по манере написания, по художественным приемам; Рерих – самобытен, а Билибин – стилизатор, краски Рериха – яркие, Билибина – тусклые и т.д. То есть Гумилев вольно или невольно во всех своих рассуждениях обращает внимание на разные веяния в искусстве, на некий синтез старого и нового, западного и русского, реального и фантастического, традиционного и новаторского в художественном творчестве.

Следует отметить, что в ранних рецензиях Гумилева на поэтические сборники начала XX века уже угадываются будущие очертания манифестов акмеизма и «Цеха поэтов». Эти очертания слагаются из равновесия образов, эмоциональной выдержанности, проверки точности метафор, сравнений, пластичности и естественности изображаемых предметов.

Такое скрупулезное обдумывание «методики» создания стиха Гумилевым осуществляется еще и потому, что он искренне верит в магические возможности поэзии, возводя современных лириков к Орфею. К одному из писем 1908 года Брюсову (с кем он вел длительную переписку) Гумилев прилагает стихотворение «Поэту» и просит взглянуть на него «скорее как на рассуждение о «конструкции стиха», чем на стихотворение»:

Пусть будет стих твой гибок, но упруг,
Как тополь зеленеющей долины,
Как грудь земли, куда вонзился плуг,
Как девушка, не знавшая мужчины...

Форма приведенного стихотворения носит характер подражания поэтическим манифестам Брюсова, но со знаком от противного. По этой причине в нем уже достаточно отчетливо звучит одно из основных положений акмеизма – отвержение «зыбкости стиха», утверждение «упругости» и «строгости» поэтической речи, ощущение взаимосвязи красоты поэзии и красоты земной жизни. Вот почему стихотворение «Поэту» можно рассматривать как своеобразный вызов символистским традициям.

Именно от Брюсова заимствует Гумилев идею об изысканной стройности построения стихотворения, о «классической» полновесности поэтической речи, о необходимости яркой выразительности образов и ощущение деятельного участия поэта в развитии мировой истории и культуры и в переустройстве мира посредством творчества, в воссоздании его целостности. Не случайно в одном из писем Н.С. Гумилев пишет В.Я. Брюсову: ««Жемчугами» заканчивается большой цикл моих переживаний, и теперь я весь устремлен к иному, к новому. Какое будет это новое, мне пока не ясно, но мне кажется, что это не тот путь, по которому меня посылает символизм. Мне верится, что можно еще многое сделать, не бросая лиро-эпического метода, но толь-

ко перейдя от тем личных к темам общечеловеческим, пусть стихийным, но под условием всегда чувствовать под своими ногами твердую почву»²³. Н. Гумилев сознательно отстраняется от «дионисианской ереси»²⁴ Вяч. Иванова и других символистов, не видя в символизме художественного смысла. Новое искусство видится будущему акмеисту зримым и понятным, совершенно отличным от того, которое создавали символисты, «пришедшие» в «художественный тупик».

1910 год, по мнению многих ученых, стал годом подведения «итогов символизма» и хронологической границей между символистской и постсимволистской эпохами. Зарождающийся акмеизм, несмотря на то, что был «правым» оппонентом символизма, в отличие от «левого» – футуризма, многими положениями своей программы («вещность», «переживание предметности», «чувственность», «телесность», установка на «поэтическую технологию») предвосхищал концепты авангарда. Именно новое отношение к действительности как ценности *his et nunc*, складывающееся в поэзии акмеизма, обозначило будущие трансформации в литературном процессе XX столетия.

Вышедший в октябре 1909 года первый номер журнала «Аполлон» открывался редакционной статьей, в которой провозглашался «широкий» путь «аполлонизма» – движение «к новой правде», к глубоко сознательному и стройному творчеству: «от разрозненных опытов – к закономерному мастерству, от расплывчатых эффектов – к стилю, к прекрасной форме и животворящей мечте». В антиномии-мифологеме «аполлонийство – дионисизм» смысловая и ценностная доминанта теперь переносится на первое понятие. Новая мировоззренческая и художественная ориентация была отображена и в эмблематике названия журнала: бог Аполлон, покровитель искусств, символ «стройного», просветленного искусства высокой классики, противопоставлялся Дионису – символу стихийного, иррационального, экстатического творчества, ставшего к тому времени синонимом символистского искусства. «Строгое искание красоты», «сильное и жизненное искусство за пределами болезненного распада духа и лже-новаторства» – таковы эстетические требования к тем, кто хочет стать жрецами в храме Аполлона.

Такие художественные установки отчасти воскрешали самодовлеющий эстетизм «Мира искусства», но одновременно намечали те стилевые тенденции, которые найдут воплощение в разных видах искусства и получают название «неоклассицизма», осмысляемого как альтернатива «стилю модерн» начала века. По мнению современного исследователя русской культуры этого периода Г.Ю. Стернина, принципы, развитые «Аполлоном», «являли одну из разновидностей постимпрессионистической системы, шедшей не к эмоциональной «открытости» художественных средств экспрессионизма, а, наоборот, к утверждению самостоятельной значимости предметных форм»²⁵.

Николай Гумилев является участником этого процесса, постепенно отходя от символа. Наряду с содержанием он тщательно разрабатывает художественную форму, создавая свой поэтический кодекс чести.

«Ощущение кризиса символизма возникало не только у участников полемики («дел домашних»), но и в критике, далекой от символизма»²⁶, – пишет О.А. Клинг. Впоследствии А. Блок в предисловии к своей поэме «Возмездие» признается: «1910 год – это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма. Лозунгом первого из этих направлений был человек – но какой-то уже другой человек, вовсе без человечества, какой-то первородный Адам»²⁷. По мысли А. Блока, кризис символизма состоял в том, что он перестал быть искусством, превратился в отвлеченное и противоестественное «жизнетворчество». Художник стал забывать, что он, прежде всего, человек, гражданин своей родины. «Звание» же человека, личности для Блока всегда было выше «звания» поэта. Кризис символизма был кризисом индивидуалистического. Выход из него Блок видел в приобщении к стихии «народной души», к той тайной силе, которая таится в глубине народа, а в эпоху мятежей выплескивается наружу, становясь «музыкой революции», взрывающей изнутри «затвердевшую лаву» цивилизации.

В связи с этим вполне понятно, почему в искусстве, а особенно в поэзии этого периода, происходил поворот к предметности. Гумилев к художественному произведению подходит с такими требованиями, как «равновесие образов», продуманность архитектоники, полнзвучность стиха, ясность поэтической мысли. Попыткой обобщить взгляды на «поэтическую технологию» явилась статья Гумилева «Жизнь стиха» («Аполлон».1910. № 7)²⁸.

В этой статье требование «эстетического пурианизма» сочталося с призывом относиться к слову как к материалу искусства. В области стихотворной формы Гумилев выдвигает требования в духе эстетики де Ренье: стихотворению должна быть свойственна «мягкость очертаний юного тела» и «четкость статуи, освещенной солнцем». Гумилев настойчиво проводит идею стихотворной «органики», сравнивая стихотворение с живым организмом, а тайну его рождения – с тайной возникновения жизни, манифестируя бытие целостности мира. Далее в статье «Жизнь стиха» Гумилев настойчиво высказывает недоверие к символистской иерархии ценностей, ратуя «за право каждого явления быть самоценным, не нуждаться в оправдании своего бытия».

Бесконечное доверие к «вещности» и «плоти», которое открыл акмеизм, не устраняло тяготения к культурно-историческому пониманию проблем творчества. Поэт-акмеист, «новый Адам», дав язык и голос вещам, раскрывает их внутреннюю субстанцию через интенциональное переживание и, озабоченный проблемами культурно-исторической феноменологии, выявляет бытийственную «природу слова», обозначающего предмет. Таким образом, он объединяет «предметное» («природное») и «поэтическое» («культурное») – и тем самым воссоздает мир в «нераздельности» и «неслиянности» «своего» и «чужого», в целостности (в первоформе). Можно сказать, что акмеисты с их эстетической концепцией и новым пониманием человека вплотную подошли к проблеме соотношения антропологического и «идеологического», сознательного и бессознательного, чувственного и рационального – к проблеме, актуальной для философии и культуры последнего десятилетия XX века.

В январе 1913 года журнал «Аполлон» опубликовал статью Н.С. Гумилева «Заветы символизма и акмеизм»²⁹, которая официально стала началом новой литературной политики жур-

нала – внесимволистской. Ее Гумилев начал с заявления о том, что «символизм закончил свой круг развития и теперь падает», заключительной высшей фазой развития европейского символизма стал символизм русский, который «направил свои главные силы в область неведомого», пытаясь проникнуть в суть законов истории и мироздания, потому Гумилев рвет с принципиальной основой русского символизма. Формула «поэта-пророка» сменяется в эстетике Гумилева образом поэта, хотя и «причастного» «мировому ритму», но отказывающегося от долга быть его художественным выражением.

Чем же был акмеизм и против чего «протестовали» его представители. Если у символистов на первом плане – символ, а события – на втором, то у Гумилева-акмеиста «на первом плане – события, которые уже потом могли облекаться в символ», так считал А. Белый в своей статье «Символизм как миропонимание»³⁰. Романтика и формальный символ вступали в противоречие, содержанию стало тесно в рамках узкой формы, поэтому и выход Гумилев искал в безграничном расширении формы, по мнению А. Белого. Поэтому-то он так кропотливо и работал над совершенствованием художественной формы: над вопросами композиции, размера, рифмы стиха. Призывая на помощь «психологизм Шекспира, радости земной жизни Рабле, физиологизм Вийона» и все многообразие поэтического, литературного и художественного наследия, Гумилев, сам не сознавая того, пошел дальше своего литературного течения. А иначе, думаю, и быть не могло, так как «Форма – Абсолют» в концепции художественной формы в аспекте целостности и в поэзии Н.С. Гумилева сама являла скрытую в себе художественную идею, даже иногда вопреки желанию самого автора, который действительно на длительное время (до 1913 года) несколько переусердствовал в решении проблемы «внешней оформленности» стиха, а не его «художественной формы». Последнее понятие, безусловно, по мнению самого Гумилева, сложнее и глубже.

По сути, что и проявляется, прежде всего, в стихах самого Гумилева, доказывается, что настоящий художник всегда выше школ, течений и направлений, хотя и называл это «новой школой». Истинный художник – это конквистадор, который берет от жизни то, что считает нужным, отбрасывая отжившее. Однако

Брюсов тоже был прав: как новая школа акмеизм исчерпал себя быстро. Но акмеисты разрушили культ символа, главенствующего над мыслью, и открыли поэту дверь к свободе творчества. Акмеисты стремились вобрать в свою поэзию все богатство окружающего их мира, оваянного при этом Божьим дыханием. Не создание своей мифологии, а освоение мифологии извечной, соединение ее с современной жизнью; не открытое устремление к Богу, а уверенность в том, что Он благословляет всю жизнь, входящую в стихи; не разработка отдельных историко-культурных мотивов, а свободное существование собственного стихотворения может быть развернуто в целостное историко-культурное или историософское построение, в целостную систему мировоззрения. Гумилев отстаивает идею имманентного «самоценного образа».

Если символическое искусство идет «тропой символа к мифу», по словам Гумилева, и именно символу отводит роль провозвестника будущего мифотворческого искусства, «синтеза» народного и вселенского самоутверждения, то поэт-акмеист видит в мифе не «символ», не «намек», а опять-таки имманентный «самодовлеющий образ», имеющий свое имя, развивающийся при внутреннем соответствии с самим собой. При такой «эйдологической» трактовке мифа становится понятен смысл, который Гумилев вкладывал в свой тезис «акмеизм <...> в сущности и есть мифотворчество», то есть последовательное развитие «формы-идеи», полное воплощение образа во всем его объеме – музыкальном, живописном, идейном – в пространстве поэтического произведения. Это произведение в таком случае предстает как «микрокосмос», в котором заключено содержание «макрокосмоса», что составляет целостность мира.

Если русские символисты соотносили свою философию творчества и теорию символа с философией языка А.А. Потебни, основополагающим понятием которой является понятие внутренней формы слова как некой органической формотворящей энергии, стремящейся к воплощению, что, в свою очередь, генетически восходит к платоновскому понятию эйдоса, то Гумилев-критик и теоретик декларирует эстетическую установку на независимость художественного образа от внеположных ему задач (идейных, психологических, метафизических). Он подчеркивает

важность морфологических способов и принципов построения произведения, тем самым во многом предвосхищает концепцию автономности художественного знака, складывающуюся в недрах формального метода.

Именно в теории формалистов и корреспондирующей с ней концепции творчества русского авангарда формообразующим элементом художественной конструкции является нейтральный, вещноопределенный словесный материал, поэтому на первый план и выдвигаются проблемы формотворчества, изучение законов функционирования «поэтического языка», аналогом которого выступает конструкция художественного произведения³¹.

«Вершиной гумилевского акмеизма», по мнению многих ученых, явился сборник стихов «Чужое небо» (1911). «В нем Гумилев предстает утонченным эстетом, обретшим свое лицо европейца в российской поэзии, обладающим душой русского философа»³², – пишет В. Полушин.

Важный раздел этого сборника – переводы Гумилевым стихов почитаемого им поэта – Теофиля Готье. Устами Готье (стихотворение «Искусство» (1914)) Гумилев провозглашает заповеди акмеизма в поэтической форме:

Созданье тем прекрасней,
Чем взятый материал –
Бесстрастней,
Стих мрамор иль металл,
.....
Чеканить, гнуть, бороться,
И зыбкий сон мечты
Вольется
В бессмертные черты.

Надо заметить, что все чаще Н.С. Гумилев ищет опоры и равновесия в очищающем и возвышающем чувстве религиозном, которое в художественном сознании поэта проявляется как равновесие «идеи» и «формы», а синтезирующим элементом является Слово, которое и есть «Логос» – Идея и Форма одновременно, которые до сих пор дают человеку духовную и вместе с тем реальную жизненную силу, что особенно проявляется в судьбоносные, тяжелые испытания человека.

Но не надо яства земного
В этот страшный и светлый час,
Оттого, что Господне Слово
Лучше хлеба питает нас.

(1914)

Это – начало истинного преображения в жертве героического подвига за судьбу не только России, но и человечества, так как жизнь понимается Н.С. Гумилевым как целостность.

Поэт все отчетливее ощущает скрытую связь своей жизни с миром, связь частного с общим, где все не просто взаимопроницаемо и слито в единство, но и самоценно, «самобытнее»:

Словно молоты громовые
Или волны гневных морей,
Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей.

(1914)

Н.С. Гумилев ощущает в своей груди «мерное биение» «золотого сердца России», в чем проявляется «кровное» родство сына и матери-России. Причем Россия дала поэту именно «золотое», а значит, нетленное, вечное сердце, которое и после его смерти будет «биться» в его стихах, подобно «молотам громовым» и «волнам гневных морей».

Дерзания мифотворцев и богоборцев сменяются целомудрием верующего зодчего: «труднее построить собор, чем башню». *«Это учение о целостности мира в применении к явлениям художественной речи и образует поэтику Гумилева»* (курсив наш. – Н.М.) (*«Звено»*. Париж, 1923, 18 июня)³³.

Последние три книги Н.С. Гумилева: «Костер» (1918), «Шатер» (1921) и «Огненный столп» (1921) – отмечены печатью мастера стиха. Особенно следует остановиться на сборнике «Огненный столп». В нем тема «колдовского» творческого дара достигла своей завершенности. Гумилев замкнул цикл жизненных исканий, идя от обратного: «Волшебная скрипка» (1907), «Гондола» (1917), «Дитя Аллаха» («Гафиз») (1917) и, наконец, ключ к ним в стихотворении «Память» (1921), где «колдовской ребенок, словом останавливающий дождь», объясняет таинство

творчества. Память поколений, живущих в нем, раскрывает неведомое. И поэтому

Память, ты рукою великанши
Жизнь ведешь, как под уздцы коня,
Ты расскажешь мне о том, кто раньше
В этом теле жили до меня.

Гумилев искал «твердую почву» в отходе от символизма, но символизм оставался в его душе, так как это было закономерно, поскольку целостное сознание художника слова – Гумилева – не позволило «исчезнуть» содержанию (идее) в обмен на форму. И, наконец, по мнению О. Клинга, «символизм – как до поры до времени дремавший вирус – «проснулся» у Гумилева 1920-х годов – в книге «Огненный столп»³⁴. Конечно, отмечает О. Клинг, это «не было возвратом к символизму 1910-х годов», а было соединением той «обретенной твердой почвы», о которой Гумилев писал Брюсову в письме 1910 года, и позднего символистского опыта проникновения в «Индию Духа», о чем писал Гумилев в знаменитом «Заблудившемся трамвае» (1919). Это стихотворение начинается так: «Шел по улице я незнакомой...» – обычная для акмеиста-«предметника» фраза. Но вот в новой строфе проявляется вполне символистская «бездна»: трамвай «заблудился в бездне времен...». Происходит смещение «реального» мира («Через Неву, через Нил и Сену») и превращение этого «реального» мира в мир иной («Понял теперь я: наша свобода – // Только оттуда бьющий свет...»). Появляется в «Заблудившемся трамвае» и типичный для символистов образ сада («Люди и тени стоят у входа // В зоологический сад планет»). Но что «давит» на душу самого поэта? «Некое бытие – небытие, иное соединение мира этого и мира того», по мысли О. Клинга.

Таким образом, отмечаем, что Н. Гумилев постепенно ушел от представления о поэзии как о замкнутой самодовлеющей сфере развития культуры, всецело подчиненной своим внутренним законам. Отвечая в 1919 году на анкету К.И. Чуковского «Некрасов и мы»³⁵, Гумилев откровенно казнил себя за «эстетизм», мешавший ему в ранние годы оценить по достоинству значение некрасовской поэзии.

В последних статьях, особенно в статье «Поэзия Бодлера»³⁶, Гумилев уже и сам рассматривает творчество прославлен-

ного француза с точки зрения не акмеизма, а скорее, – символизма. Гумилев осмысляет развитие XIX века в «едином мощном потоке», в целостности, пытаясь обнаружить в движении его отдельных частей связующие их закономерности. При этом литература и общественность, путь, пройденный поэзией, наукой и социальной мыслью XIX века, видится Гумилеву как часть единой, общей, «героической» работы человеческой мысли и чувства. Это почти мысли В.Соловьева или А.Блока.

Так «предвидение собственной смерти в «Заблудившемся трамвае» (1919) Гумилевым, который сам собирается отслужить в Исаакиевском соборе панихиду по себе, сопровождается удивительным открытием для акмеиста другой реальности»³⁷, по мысли Вяч. Иванова. Гумилев пишет:

Понял теперь я: наша свобода –
Только оттуда бьющий свет...
(1919)

Замечаем переключку с блоковскими строками:
И к вздрагиваньям медленного хлада
Усталую ты душу приучи,
Чтоб было здесь ей ничего не надо,
Когда оттуда ринутся лучи...

Это не единственный случай, когда видно прямое влияние Блока на Гумилева. Эти и многие другие *поздние стихи Гумилева «по сути своей выходят за рамки, очерченные акмеизмом»* (курсив наш. – Н.М.), по мнению Вяч. Иванова.

Не случайно в своей последней статье «Читатель» (1921), которая была напечатана лишь в 1922 году после смерти поэта и должна была составить вступление к книге по теории поэзии, Гумилев пишет: «Писать следует не тогда, когда можно, а когда должно»³⁸. Гумилев в последний год трагически оборвавшейся жизни вышел на новую ступень творческого мировидения. Поэт-теоретик убежден в том, соглашаясь с Делакура, что необходимо изучать технику искусства, «чтобы не думать о ней в минуты творчества».

Финал «Читателя» неожидан. Он звучит многообещающе и по-новому, складывается такое ощущение, что Гумилев пришел таки к самому главному. Разглядев «под микроскопом» структуру (художественную форму) стихотворения, вдруг озадачился:

где прячется душа (художественная идея, содержание) и как это связано с вдохновением. С точки зрения русского языка родственность этих слов легко доказать: душа – от слова «дух» (с учетом чередования согласных звуков: «ш» и «х»), вдохновение – от слова «вдохнуть» – получаем библейское – «вдохнул душу». «Законы же его (стихотворения) жизни, то есть взаимодействия его частей, надо изучать особо, и путь к этому еще почти не проложен», по мысли Н.Гумилева.

Итак, теоретик затронул тему природы жизни стихотворения, а значит, и природы жизни любого организма, так как Гумилев воспринимает мир целостным и сам является целостной личностью. Фактически поэт-теоретик подошел вплотную к постижению Истины (Бога, Абсолюта) посредством творчества. Круг жизненных исканий Гумилева замкнулся. В стихотворении 1905 года «CREDO» поэт писал:

Откуда я пришел, не знаю...
Не знаю я, куда уйду...
(1905)

А пришел он в одном из последних стихотворений «Шестое чувство» (1920) к идее перерождения человечества, перехода его на качественно новую ступень духовного развития. Способствует этому, по мысли поэта, преобразовывающая сила божественной целостности природы и искусства:

Так, век за веком – скоро ли, Господь? –
Под скальпелем природы и искусства,
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства?
(1920?)

Возможно, это «шестое чувство» и есть чувство, способность постижения целостности мира, ощущения кровной и духовной связи всего со всем, человека и общества, времен и цивилизаций, природы и искусства, духа и материи, *idea* и *eidos*. Это новое «шестое чувство», по мысли Н.С. Гумилева, является не просьбой, а требованием «и духа, и плоти» человека – обладателя дара творчества, способного через создание *совершенных* художественных форм (Формы – Абсолюта) постигать целостную первоформу сотворенного совершенного мира.

Итак, художественная форма в символизме рождается с целью дать возможность видимого существования сознательным и бессознательным процессам, происходящим в человеческом «я», при этом бытие этого «я» в художественном творчестве не тождественно бытию в реальном мире, хотя и «сращено» с ним. В художественном творчестве символистов гармонии (составляющей целостной первоформы) не было достигнуто, так как *произошел* значительный *перевес идеи*, понимаемой мистически, *над формой* – это привело к кризису символизма в 1910 году и к закономерному рождению ряда разных направлений в искусстве, в том числе и акмеизма.

Акмеизм как художественное движение *отражает* одну из характерных для эпохи рубежа XIX – XX веков проблем – *проблему формы, фундамирующей в себе самой сущность феноменов бытия*. Сама проблема целостности в художественном сознании акмеистов смещается в сторону онтологического аспекта бытия.

Таким образом, исследование проблемы художественной формы в аспекте целостности (на примере творчества Н.С. Гумилева) в историко-культурном контексте конца XIX – начале XX века (который обусловлен мировоззренческим кризисом, исходящим из ощущения распада целостности) доказывает, что акмеизм является одним из феноменов нового типа художественного сознания, сформировавшегося из традиций символизма.

¹Бердяев Н. Самопознание. М., 1991. С. 3.

²Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. М., 1997. С. 261.

³Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 176.

⁴Кандинский. В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 60.

⁵Соловьев В. Чтения о Богочеловечестве / Соловьев В.С. Соч. В 2 т. М., 1988. («Вопросы философии»). Т.2. С. 135, 139 – 140.

⁶Лосев А.Ф. Дерзание духа. М., 1988. С. 214.

⁷Флоренский П.А. У водоразделов мысли (часть 1). М., 1990. С. 287, 292.

⁸Михайловский Б.В. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969. С. 463, 465.

⁹Соловьев В. Философия искусства в литературной критике. М., 1991. С. 509.

¹⁰Едошина И. Человек в пространстве культуры. Кострома, 1999. С. 80.

¹¹Пайман А. История русского символизма. М., 1998. С. 35.

¹²Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX вв. М., 1970. С. 192.

¹³Гусарова А. «Мир искусства», Рыцари художественной новизны // Юный художник. 1998. № 9-12. С. 36.

¹⁴Кривцун О.А. Эволюция художественных форм. М., 1992. С. 201.

¹⁵Трифопова Н. «Мир искусства» и XX в. // Музыкальная жизнь. 1999. № 4. С. 36.

¹⁶Сугай Л. Белый А. // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 5.

¹⁷Белый А. Песнь жизни // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. С. 60.

¹⁸Аверинцев С.С. Разноречия и связность мысли Вяч. Иванова // Иванов В. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 17, 22.

¹⁹Кривцун О.А. Эволюция художественных форм. М., 1992. С. 198.

²⁰Едошина И. Человек в пространстве культуры. Кострома, 1999. С. 105.

²¹Кассу Ж. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М., 1999. С. 395 – 396.

²²Гумилев Н. Два салона // Гумилев Н. Соч. В 3 т. М., 1991. Т.3. С. 213.

²³Переписка Н. Гумилева и В. Брюсова // Гумилев Н. Русские дневники. В огненном столпе. М., 1991. С. 207.

²⁴Там же С. 203.

²⁵Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900 – 1910 гг. М., 1988. С. 165.

²⁶Клинг О.А. Стилевое становление акмеизма: Н. Гумилев и символизм // Вопр. литературы. 1995. Вып. 5. С. 101– 125.

²⁷Блок А. Соб. соч., В 8 т. М.; Л., 1962. Т.3. С. 296.

²⁸Гумилев Н. Жизнь стиха // Гумилев Н. Соч. В 3 т. М., 1991. Т.3. С. 16.

²⁹Гумилев Н. Заветы символизма и акмеизм / Гумилев Н. Соч. В 3 т. М., 1991. Т.3. С. 16 20.

³⁰Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 244 – 255.

³¹Грякалов А.А. Структурализм в эстетике: Критический анализ. Л., 1989. С. 39 – 49.

³²Полушин В. Рыцарь русского Ренессанса // Гумилев Н. Русские дневники. В огненном столпе. М., 1991. С. 32.

³³Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Гумилев Н. Соч. В 3 т. М., 1991. Т.3. С. 253.

³⁴Клинг О.А. Русская поэзия начала XX века в оценке Гумилева-критика // Филол. науки. 1988. № 4. С. 25.

³⁵Гумилев Н. Ответы на анкету К.И. Чуковского об отношении к поэзии Н.А. Некрасова // Гумилев Н. Соч. В 3 т. М., 1991. Т.3. С. 231.

³⁶Гумилев Н. Ответы на анкету К.И. Чуковского об отношении к поэзии Н.А. Некрасова // Гумилев Н. Соч. В 3 т. М., 1991. Т.3. С. 201 – 206.

³⁷Иванов Вяч. Вс. Н. Гумилев // Гумилев Н. Забытая книга. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1989. С. 10.

³⁸Гумилев Н. Читатель // Гумилев Н. Соч. В 3 т. М., 1991. Т.3. С. 24.

Н.В. ДЗУЦЕВА

Ивановский государственный университет

ВЛ. СОЛОВЬЕВ И ПОСТСИМВОЛИЗМ

Хорошо известно, что личность Вл. Соловьёва, его поэтическое и философское наследие стали источником и основой для оформления теоретического и художественного творчества выдающихся представителей русского символизма. Однако вопрос о судьбе духовного наследия Вл. Соловьёва в эпоху, когда его значение утратило свою актуальную остроту, остается, в сущности, открытым. Сама эта утрата связана прежде всего с «кризисом символизма», не оправдавшего надежд на преобразование реальности средствами искусства. Начиная с 10-х годов XX века, когда этот кризис обозначился достаточно явно, новые философско-эстетические тенденции определили ситуацию противостояния сложившимся моделям символистской культуры с их соловьевским наполнением. К началу же 20-х годов соловьевский дискурс в литературно-эстетическом контексте эпохи практически не просматривается. Знаменательны слова Г. Адамовича, свидетельствующего изнутри постсимволистской ситуации: «Владимир Соловьёв со всем своим умом и талантом так померк для нас теперь»...¹.

Было бы проще всего полагать, что философская метафизика В.С. Соловьёва бесследно растворилась в пространстве новой исторической реальности, оставаясь не востребованной как в период «бури и натиска» постсимволистских течений, так и в постреволюционной атмосфере социального пейзажа.

На первый взгляд это было именно так. Начиная с 10-х годов постсимволистские художественные системы – акмеизм и футуризм – развивались вне лона соловьевских идей, восприни-

мая опыт соловьевства как изношенную одежду предшествующего поэтического поколения. Более того, и с той, и с другой стороны составные части соловьевского учения, ставшие основанием и главным достоянием целостного корпуса символистской культуры, так или иначе являлись объектом непримиримого противостояния и отталкивания со стороны постсимволистского художественного сознания. Достаточно обратиться к знаменитым манифестам акмеистов и футуристов, чтобы понять очевидное: места для Вл. Соловьёва и его философско-эстетической программы в них не только не нашлось, но и принципиально не предполагалось.

Однако судить о процессе смены культурных эпох лишь по его внешним проявлениям было бы опрометчиво: глубинные, происходящие на дальних и потаенных слоях духовной жизни трансформации культурной парадигмы открывают противоречивую и непредсказуемую картину борьбы и взаимодействия различных духовно-эстетических тенденций, что В. Ходасевич, свидетель и аналитик явлений поэтической эволюции 10 – 20-х годов, связывал с законами «биологии культуры».

В сущности, подходы к рассмотрению этого феномена в отношении ситуации «слома» литературных эпох начала XX века практически не разработаны. Тем ценнее наметившийся интерес к проблеме присутствия соловьевской метафизики как составной части символистской парадигмы в самосознании культуры постсимволистской эпохи. Так, А. В. Мартынов пишет о том, что философское и поэтическое наследие Владимира Соловьёва, который своим творчеством связал культурную традицию XIX века с символистским дискурсом, играет немаловажную роль в системе постсимволизма. Таким образом, – считает он, «рецепция Соловьёва постсимволистами являлась одновременно рефлексией и поиском преемственности по отношению к значительной части культуры минувшего века»².

Это в целом верное суждение нуждается, как нам кажется, в существенных разъяснениях самой постановки проблемы, которая, естественно, не может быть разрешена в рамках одной статьи. Прежде всего, на наш взгляд, вряд ли стоит говорить о непосредственной рецепции соловьевского учения постсимволистским художественным сознанием, как это было в символизме

его «младшей» ветви в лице Андрея Белого, Вяч. Иванова, А. Блока. По отношению к метасистеме постсимволизма уместнее размышлять об отзвуках мощного духовного поля «соловьевства», т.е. имея в виду уже не определенный конгломерат соловьевских идей, а ту духовную энергию, которую продолжало излучать это поле. Другими словами, речь должна идти о креативном потенциале мыслительных начал, как бы отделившихся от своего центра в лице его создателя и все еще питающих художественное творчество, но уже совсем другой поэтической парадигмы. При этом важно отметить, что постсимволистское сознание, как правило, никак не соотносит задействованные в нем интенции, восходящие к религиозно-мистической сущности соловьевской программы, с их непосредственным истоком: растворенные в духовной атмосфере своего времени, эти «плавающие острова» соловьевской метафизики перешли на новый, латентный уровень своего существования, отчего магия их воздействия не только не уменьшилась, но и обострилась в своем искусительном притяжении.

Что послужило основой для столь неожиданных трансформаций?

По верному замечанию А. Хан, «для самоопределения художника (символиста, акмеиста, футуриста) были важны не только внутрилитературные, чисто эстетические дискуссии, но прежде всего интенсивное переживание кризиса современной культурной ситуации»³. Несмотря на то, что к началу второго десятилетия прошлого века символизм был явлением достаточно изжитым, чтобы развивать его идеи и поэтику, тем более делать на него серьезную ставку, Б. М. Эйхенбаум в 1921 году выразил убеждение, неожиданное, казалось бы, в атмосфере расцвета постсимволистской поэзии: «Исторические наши судьбы внутренне связаны с символизмом как принципом духовной культуры»⁴. С этой точки зрения наследие Вл. Соловьева «реанимировалось» в своем непреходящем пафосе теургического идеала «всеединства», но опять же не «напрямую», а через усвоивший этот пафос символизм, который «стремился не к уединению или замкнутости в прекрасном, но к овладению всей духовной культурой эпохи»⁵. Поэтому и кризис его переживался как кризис

культуры – «в смысле мировоззрения, в смысле единства искусства, космологии и познания человека»⁶.

Много позже, в 1929 году, В. Ходасевич назовет это «главным оплотом» символистской поэзии, обеспечившим ее непреходящую ценность: «Новые задачи, поставленные символизмом, открыли для поэзии также и новые права. <...> Поэзия обрела новую свободу»⁷. И если большинство современников воспринимало поэзию, идущую вслед за прогремевшими манифестами акмеизма и футуризма, в свете знаменательной статьи В. Жирмунского «Преодолевшие символизм» (1916), то это была лишь очевидная данность новой литературной эпохи. На самом же деле, как прозорливо заметил Вяч. Иванов, истерлись лишь «старые клише» символистской практики, т.к. «слово перестало быть равносильным содержанию внутреннего опыта», что предельно обострило «потребность другого поэтического языка»⁸.

Когда Иванов говорит в «Заветах символизма» о «содержании внутреннего опыта», он имеет в виду опыт «самоопределения поэта не как художника только, но и как органа мировой души, ознаменователя сокровенной связи сущего, тайновидца и тайнотворца жизни»⁹. Надо ли говорить, что лидер и теоретик символизма развивает соловьевскую концепцию пророческой миссии поэта? Конечно, он не только укрупняет, но и манифестирует ее, утверждая, что такому духовному опыту соответствует слово «иератическое», несущее в мир «ощущение истины как религиозной и нравственной нормы». Получается, что такое слово, собственно, и есть «орудие» теургии, оно и отвечает «потребности другого поэтического языка», и, таким образом, соловьевский принцип искусства как теургии может быть востребованным в постсимволистской ситуации, как и в художественном творчестве вообще, ибо это есть «принцип всякого истинного искусства».

Однако возобладавшая в 1910-е годы постсимволистская тенденция, ведущая свою историю от поэзии И. Анненского, опиралась на слово «будничное», и В. В. Мусатов убедительно показал, что эта антитеургическая концепция слова не просто проблема поэтики. Это «высокая несвобода Анненского от жизни, нежелание обрести ее путем религиозно-философских ил-

люзий»¹⁰. Речь, таким образом, шла о сознательном снятии религиозной обеспеченности слова, на которой настаивала теория символизма соловьевского извода, от гарантированности смысла и цели поэтического служения, об отказе от ивановской экстремы: «Поэт — всегда религиозен, потому что — всегда поэт...»¹¹.

Конфронтация с декларируемой в теории символизма соловьевской концепцией пророческой сущности и миссии Поэта была достаточно ощутимой. Так, М. Волошин, делая в дневнике 1909 года запись о разрыве с Вяч. Ивановым, решительно отказывается от руководящих идей и внеположных истин соловьевского толка: «Теперь, когда все личное к Вячеславу у меня исчезло ... я знаю, насколько я ему и всему, что от него, враг. Не ему только: враг всем пророкам, насилующим душу истинами», — и далее добавляет: «Наш путь лежит через вещество и формы его. Те, кто зовут к духу, зовут назад, а не вперед»¹².

«Угроза отказа от теургического идеала», которую констатировал Вяч. Иванов, была чревата не просто вязкими безднами безрелигиозного сознания. Иванов имеет в виду разрушение мощного единства, делавшего символизм явлением «большого стиля», который структурировал человека и мир «по вертикали», охватывая весь духовный универсум. Это единство держалось на идее «связи свободного соподчинения», мыслимой как аналог соловьевской философы «всеединства». Идя по соловьевскому следу, Иванов в 1910 году, в ситуации набирающего силу постсимволизма, вновь развивает идею теургии, намечая некую модель теургического акта: в «каждом логическом суждении кроме подлежащего и сказуемого присутствует еще третий, нормативный элемент (некое «да» или «так будет»), которым воля утверждает истину как нравственную ценность». Иначе говоря, в системе «большого стиля» сам язык обретает «ощущение истины как религиозной и нравственной нормы»¹³. Нетрудно узнать в этих словах прямой отзвук соловьевских установок относительно роли и сущности искусства, но насколько они были услышаны?

Как в начале века, так и в современном филологическом сознании укрепилось мнение, что антисимволистская направленность художественных программ поэтических течений, сменивших символизм, как бы снимает вопрос о присутствии со-

ловьевского «текста» в постсимволистском художественном пространстве. Так ли это?

Филологическая наука последнего десятилетия стремится к осмыслению глубинных, метафизических пластов русской литературы, пытаясь «выявить остро-индивидуальный очерк творческого лица писателя, (...) ядро его экзистенции и мировидения»¹⁴. На наш взгляд, исследование проблемы рецепции и трансформации соловьевского учения, его проникновения в глубинные пласты художественного сознания новой поэтической эпохи является одной из актуальных задач изучения поэтического XX века. Дело в том, что соловьевство в духовной атмосфере рубежа веков являло собой наиболее востребованный духовный опыт, который послужил своеобразным материалом для оформления не только теоретических моделей символизма и его поэтической практики. Он органично контактировал с феноменом творческого сознания, вырастающего на общеромантическом архетипе двоemiрия, лежащем, как правило, в основе поэтического мироощущения вообще. Так или иначе дух поэтического соловьевства через его ретрансляторов, поэтов-теургов, коснулся индивидуально-поэтических смыслов и систем, формирующихся уже в контексте постсимволизма. Софийно-теургические волны, о которых говорил С.Н. Булгаков¹⁵, проникали — осознанно или нет — в художественное сознание поэтов-современников, обретая характер притяжений-отталкиваний, тем самым иницируя создание новых семантико-стилистических образований. Это был непроявленный, рассеянно-прихотливый, но тем не менее активный процесс, совпавший в своих интенциях с социальным радикализмом эпохи революций. При этом надо учитывать и то обстоятельство, на которое указывал Е. Трубецкой: «Учение Соловьева зародилось в насыщенной утопиями духовной атмосфере второй половине прошлого столетия. Утопия социального реформаторства, утопия национального мессианства, утопия посюстороннего преображения вселенной...»¹⁶ — так определял он истоки соловьевского утопизма, эхо которого отзывается во многих постсимволистских поэтических системах. Безудержная мечта о переустройстве мира на новых основаниях перетекала в убеждение о возможности кардинального изменения природы человека. Эти интен-

ции имели разные истоки и наполнение, но единый общий знаменатель: мифологический климат эпохальных настроений, запредельные полеты и экстремальные модели личностного сознания, в каких-то своих отдельных проявлениях обретавшие соответствие в религиозно-философских откровениях Вл. Соловьева. «Общественный утопизм эпохи, по словам Г. Флоровского, есть только симптом и как бы верхний пласт целого и целостного мировоззрения»¹⁷, в том числе и того жизненастроения, основы которого были заложены Вл. Соловьевым. Это во многом объясняет тот, на первый взгляд, странный факт, что через призму соловьевского учения внезапно открываются неожиданные смыслы и подтексты поэтического творчества отдельных художников постсимволизма.

Все это заставляет внимательнее отнестись к проблеме остаточного содержания в поэтической культуре 10 – 20-х годов соловьевских начал. Послереволюционный период постсимволизма являл собой поле распада поэтических систем, претендующих на целостные, объединяющие разные поэтические индивидуальности эстетические концепции. В известном смысле это был раскрепощающий процесс, углубляющий и как бы санкционирующий стремление к созданию индивидуальных поэтических систем в противовес, по выражению О. Мандельштама, «родовому лону символизма». Несмотря на внешнюю принадлежность той или иной литературной группировке или же отсутствие таковой, отдельные представители постсимволистской поэзии, каждый по-своему, осваивают тип творческого поведения, восходящий к теургической программе Вл. Соловьева, которую он ставит перед искусством: «...организация всей нашей действительности есть задача творчества универсального, предмет великого искусства – реализация человеком божественного начала во всей эмпирической действительности»¹⁸. Вынося ее за пределы соловьевской системы, каждый из художников-постсимволистов решает эту задачу в пределах собственных художественных установок.

Наиболее ярко и наглядно в ситуации постсимволистской духовной реальности это задание вынашивал и осуществлял В. Ходасевич. «Тайна преображения» повседневной жизни в высшее духовное бытие – это задание его творческой работы имело

явно соловьевский след, о чем поэт предпочитал не знать. Поэзия, имевшая своим предметом тайну преображения реальности в идеальное бытие, не могла не включать в себя опыт поэтического соловьевства, и тем не менее во всем корпусе творческого наследия Ходасевича никак не обозначена его духовная «встреча» с мыслителем. В масштабе художественной философии Ходасевича роль духовной субстанции, определявшей поэтическое состояние мира на заре нового, XX века, принадлежит символизму, утвердившему статус искусства, понятого как форма религиозного отношения к миру. Вот почему признавая «законченность внутреннего развития школы», он тем не менее утверждает: «Ее историческая роль еще далеко не сыграна. Можно сказать, что она едва начинается»¹⁹. Это сказано в 1914 году, когда символизм ушел с авансцены современной культуры, но Ходасевич на собственном опыте проигрывает всю партитуру символистской магии, и не как робкий ученик и последователь, а как Мастер, исполненный творческой воли «довоплотить» символизм, ибо, по его убеждению, «в писаниях самих символистов символизм недоовоплощен». Он по-прежнему считает, что необходимо восстановить теургию, с тем чтобы, опираясь на религиозную природу искусства, привнести в современную художественную культуру ощущение Божественной правды духа. Для этого Ходасевичу не надо постулатов соловьевского учения, как и никаких других руководящих теорий: нужна твердая воля, направленная на осуществление «приема» символизма, вскрывающего «метод преображения действительности». Вот почему, избегая эпигонства, он не перенимает символистский опыт соловьевства, а как бы «отжимает» его, выделяя в нем лишь бескорыстно-религиозное начало, которое превращало творчество в «духовный подвиг, неотделимый от жизни». Непосредственная «оглядка» на соловьевский исток теургической концепции искусства у Ходасевича опять же программно отсутствует: его интересуют не наработанные теорией и практикой соловьевства мифологемы, не его идейный багаж, а правда сосредоточенного на духовных задачах творческого поведения, бескорыстие духовного порыва и прорыва к высшей реальности, к «невоплотимой правде искусства».

Этот творческий рывок он осуществляет в последней доэмигрантской книге стихов «Тяжелая лира» (1922), в которой поэтическое слово набирает особый тип «энергичности», необходимой для непосредственного теургического акта. Звучит прямое обращение к Творцу — дать поэту благословение на чудо преображения, чтобы утвердить религиозную природу искусства, которую Ходасевич будет отстаивать до конца дней. Завершающая книгу «Баллада» воспроизводит сам теургический акт по всем законам символистской магии: «Но звуки правдивее смысла, / И слово сильнее всего».

Опыт теургического прорыва «грубой коры вещества», сниженной реальности оказался для Ходасевича достаточно драматичным: ему пришлось убедиться в том, что поэтическое слово не преодолевает упрямую неподатливость жизни, но причину этого бессилия он связывает с процессом исчезновения «религиозного кислорода» в наступившей глобальной эпохе «восстания масс». Своим поздним поэтическим прозрением он открывал суть этой новой эпохи – эпохи «умирания искусства» в атмосфере безрелигиозного мрака европейской цивилизации.

Тайное, опосредованное присутствие в поэтическом сознании 10 – 20-х годов метафизического опыта соловьевства как духовной интенции, связанной с «тайной преображения» косной материи в высшее духовное бытие, имело разное содержательное и стилевое наполнение, порой неизмеримо далекое от соловьевского источника. В постсимволистском контексте это касается совершенно нового поэтического образования – новокрестьянской поэзии. Как это ни кажется странным на первый взгляд, но в своем изначальном, меняющем существовавшую традиционно-поэтическую парадигму посыле и серьезной заявке на ведущее место в поэзии современности эта группа поэтов не смогла бы предстать перед современниками как новое поэтическое мировоззрение без тех духовных оснований, которые несли в себе метафизика Вл. Соловьева, творчески усвоенная и поэтически разработанная символизмом второй волны. Соловьевство как состояние умов и прежде всего как модель мифизации мира во многом подготовило представителей «крестьянской купницы» к роли выразителей нового поэтического сознания, в основе которого – метафизика природы и национальности.

Сказанное прежде всего относится к Н. Клюеву, который открывает это новое содержание постсимволистской поэтической парадигмы, наследуя при этом тип поэтического высказывания, сформированный в символистском контексте с ориентацией на соловьевскую модель художника-теурга. Так же, как и символисты второй волны, Клюев и его последователь С. Есенин не желали оставаться в рамках только литературных задач, претендуя на творчество социальное, мыслимое как бытийное «пресуществление» форм общей жизни с помощью теургической власти над действительностью. Идеал жизни общенациональной и мировой, к которому устремлены оба художника, принявших революцию 1917 года с «крестьянским уклоном», находит свое косвенное соответствие в соловьевском учении о «всеединстве» как гармоничном социальном устройстве мира на высших духовных началах. Было бы большой натяжкой вывести эту близость как непосредственную рецепцию философии В. Соловьева. Новокрестьянские поэты подходят к той же проблеме через укрепившийся в национальном сознании идеал жизненной гармонии, воплощающий народные представления о «крестьянском рае». У Клюева это поэтические мифологемы «избяного космоса» и «Белой Индии», открывающие перспективу национального бытия на новых духовных основаниях в контексте жизни общемировой и вселенской.

При столь глубинно-традиционном содержании художественной версии национального бытия, органично вписанного в миропорядок вселенской жизни, примечательно, однако, что сам модус художественных решений у обоих поэтов мыслится в теургическом ключе. Опора на символистские завоевания соловьевского направления здесь несомненна, равно как и сознательный отказ от ориентации на религиозно-философские компоненты соловьевского учения. Эпохальным открытием Клюева, усвоенным Есениным с задушевностью открытого лиризма, являлось найденное им напряженное соединение механизма символистской мифопоэтики и не задействованного до него анклава многосоставной культуры национального мира, повернутой к конечным проблемам бытия. Своеобразный «изгиб» соловьевства в художественном сознании Клюева – это усвоенный им через символистскую культуру теургический компонент слова, дейст-

венно-волевой характер поэтического высказывания, устремленный к пресуществлению мифа о «Новом граде», «новом небе» и «новой земле». Клюев, таким образом, имея совсем иные, чем у символистов, истоки своей поэзии, другой состав генной памяти, использовал символистский опыт соловьевства, органическую энергию мифостроения, но сделал это опять же «крестьянским уклоном». «Нет, за резными ставнями и матицами устойчивого быта кондовой избы, за сиринами и китоврасами стихотворных титл таится общечеловеческое и поддонное – та истина, коей «не есть еллин, ни иудей», правда поисков Абсолютного Единства и Всецелой Полноты и лепоты жизни – Плюромы, жизни вечной, жизни в Боге, преодолевшей смертную истому миггов», – так определяет открытый Клюевым поэтический мир Б.А. Филиппов²⁰.

В поэтическом сознании С. Есенина также просматривается дальний след соловьевской интимно-религиозной магии софийно-преображенного бытия, «красоты в природе», соотносимый с пафосом известных соловьевских работ²¹. Однако проблемы имплицитного слоя соловьевства в есенинской поэзии наиболее ярко и остро обозначаются в цикле так называемых «маленьких» поэм. Центром развертывания теургической программы поэта-пророка, говорящего языком новой Библии, становится акт преобразования Руси, свершения вдохновенных социально-утопических пророчеств, восходящих в своем пафосе к поэтической практике символизма с его главным соловьевским постулатом: преобразование бытия есть конечная цель искусства. Не выходя к соловьевским «заветам», Есенин, сам того не подозревая, практически реализует слова философа: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»²². По теургическим законам миф о «голубой Руси» должен «пресуществиться», создав совершенно иную реальность. Творение этого инобытия – Инонии – и происходит в «маленьких поэмах», которые стали, по существу, актом теургической миссии поэта, где он предстает в роли «сурового мастера», поэта-теурга, готового безжалостно перекраивать действительность, создавать новую вселенную с верой в преобразующую

роль поэтического слова. То, что для Есенина «Инония» – ожидаемое реальное будущее, было очевидно еще современникам, один из которых утверждал: «пророк Есенин Сергей» <...> переходил в его личное «я» <...> это все-таки было бесконечно больше, чем литература»²³.

Антропологический кризис, выраженный в философском учении Соловьева как признание необходимости переустройства мира и человека на новых началах бытия, был осознан уже символистами. На этом фоне интересна трансформация предшествующего опыта духовной культуры, связанного с метафизикой Владимира Соловьева, в творчестве другого выдающегося представителя постсимволизма – В. Маяковского. Речь, конечно же, идет не о прямом ученичестве и наследовании, как это было с «младшими» символистами. Влияние соловьевства на характер лирического переживания в поэтическом сознании Маяковского шло более чем опосредованно – через остывающую близость символизма, аккумулировавшего в себе основные концепты соловьевской философии. К тому же дальнейшее эхо «Смысла любви» и «Трех свиданий» еще звучало в поэтическом воздухе 10-х годов, войдя в духовную культуру эпохи вместе с традиционными ценностями мировой традиции любовной лирики. В лирическом самовыражении Маяковского все это наложило на обнаженно-романтический конфликт с миром, а художественная модель этого конфликта предполагает наличие и активную эксплуатацию таких аксиологически значимых величин, как любовь и творчество.

Теургическая функция поэтического слова трансформировалась в главных стратегиях футуристических программ, реализация которых осуществлялась как художественная практика жизнестроительства²⁴. Нет необходимости повторять, что поэтическая установка Маяковского-футуриста напрямую выходила к реальности революционного переустройства мира. Гораздо менее внимания уделялось тому, что певец революции переносил эту практику и на материал человеческой природы, считая ее провокационным фактором по отношению к идее Номо тог, об осуществлении которой поэт страстно мечтал и всячески пытался претворить мечту в реальность. Революция – главное эсхатологическое событие по символистским проектам – воспринималась

Маяковским не просто как социальный переворот, а как условие реальной возможности духовного перерождения человека. Более того – как кардинальное переконструирование его внутреннего устройства. Теургическая стимуляция этого процесса представлялась поэту необходимой, что открывает неожиданную общность с проектами соловьевской футурологии, т.к. «стремление перестроить общество, но и изменить саму природу – как космической строй мира, так и природу человека <...> такие стремления мы видим и у Соловьева. Идея полного преображения человеческой природы здесь, на земле, воплотилась в его мистико-эротической утопии, тесно связанной с софиологией»²⁵.

В общем строе культурного сознания послереволюционных лет насущность социальной практики жизнестроения оказалась предельно актуализированной. Как известно, теургия мыслилась символистами как «единомоментный мистический акт, который должен быть подготовлен духовными усилиями одиночек, но свершившись, необратимо меняет человеческую природу как таковую. Предметом мечты было реальное преображение каждого человека и всего общества в целом»²⁶. Та же, в сущности, модель «теургийного эроса» просматривается в поэтических устремлениях В. Маяковского послереволюционных лет. Призывы поэта «выворачиваться нутром», меняя эгоистический состав природной человеческой материи, заставляют вспомнить слова Вл. Соловьева о том, что всякое существо, вопреки своему эгоизму, «неодолимою силой влечется и тяготеет к другому и только в связи «со всем»_находит свой смысл ... и свою истину...». Маяковский никогда не сомневался в том, что в обновленном мире любовь становится не только чувством, соединяющим двоих, но и объединяющей силой людей новой породы, «всей человечей гущей» совершающих мощный рывок в движении к победе над временем и пространством: «Чтоб не было любви – служанки / замужеств, / похоти, / хлебов. / Постели прокляв, / встав с лежанки, / Чтоб всей вселенной шла любовь»²⁷. Совсем на другом языке, с других социальных и духовных позиций «революцией мобилизованный и призванный» поэт воспроизводит, в сущности, пафос соловьевской идеи «смысла любви»: любовь, обретая логику социокультурной динамики, становится мощным «мотором» социальной практики, в процессе которой

происходит духовное изменение косной природы мира и человека, всего его личностного состава, и человечество восходит, таким образом, на ту высшую стадию бытия, которую можно определить в категориях соловьевского всеединства. Конечно, без посредничества символистской культуры вряд ли бы Маяковский так приблизился к Соловьеву, писавшему, что «идеализация предмета любви <...> есть только индивидуализация всеединства, воплощение целокупности мира» <...> «задача любви – «реализовать и воплотить <...> этот высший предмет в земной женщине»²⁸. Жизненная линия судьбы Маяковского, утверждавшего, что «любовь – это все, это главное», как будто бы написана по этому сюжету. Традиционная тема мирового искусства вырастает у Маяковского до пределов высших критериев бытия: «Эта тема придет, / прикажет: / - Истина! - / Эта тема придет, / велит: - Красота!»²⁹. Но и вне темы, в «тексте жизни», по словам Маяковского, любовь – это «сердце всего...».

Любовь как теургия – действительно главный источник творческой энергии Маяковского, основной концепт его поэтического самовыражения, о чем точно и емко выразился А. Якобсон: «В лирике Маяковского – от первых стихов и «Облака в штанах» до «Про это» и «Во весь голос» – переплетаются и сливаются в одну темы: самоубийственная любовь к женщине, любовь к людям, столь же убийственная в своей непомерности; икупительная жертва поэта во имя рода человеческого; обратимость времени; воскресение. Все это вместе взятое – миф Маяковского, миф *Любви*»³⁰.

Этот пласт художественного мира поэта трудно просматривается из-за предельного радикализма его социальной программы, а позднее – в силу перехода творческого самоопределения поэта в односложную реальность социально-политических и идеологических параметров поэтической работы. Насколько повинен здесь сам Маяковский – этот вопрос неизменно ведет к мысли о трагической коллизии, отраженной в его строках: «Я с высот поэзии бросаюсь в коммунизм, / Потому что нет мне без него любви». Как закончился этот «бросок», говорить не надо. Соединяя несоединимое – любовь и коммунизм, Маяковский стремился выстроить новое бытие как волевой синтез социальных и личных начал в экстремальной, неосуществимой полноте их соединения: возмож-

ность любви как интимного чувства реализуется лишь в условиях устранения социального зла и несправедливого общественного устройства. Коммунизм для Маяковского не только, а точнее не столько социально-политический идеал, сколько эстетический, собственно поэтический: «это место, где исчезнут чиновники и где будет много стихов и песен»... Как выразился А. Платонов, это мир, «устроенный во вкусе Музы». Нельзя при этом не заметить, что в своих духовных основаниях это просветленно-зыбкое пространство отзывается «мистико-эротической утопией» Вл. Соловьева, но мифомышление поэта было безмерно далеко от цельности и универсальности соловьевской религиозно-философской системы, в которой «было видение целостности, всеединства мира, божественного космоса, в котором нет отделения частей от целого, нет вражды и раздора, нет ничего отвлеченного и самоутверждающегося»³¹.

Жизнетворческая мифологема русского символизма окончательно исчерпала себя в трагическом финале судеб Есенина и Маяковского, и дальше эхо соловьевских настроений и идей в поэтической атмосфере постсимволизма все более угасает, вливаясь в общее русло художественных традиций. Опыт соловьевства как теургического отношения к искусству и жизни с его творческими взлетами и трагическими безднами в русской поэзии можно выразить словами А. Блока: «Смерчи всегда витали и витают над русской литературой. Так было всегда, когда душа писателя блуждала около тайны преображения, превращения. И, может быть, ни одна литература не пережила в этой трепетной точке столько прозрений и столько бессилий, как русская»³².

¹ Цит по: Мартынов А.В. Георгий Адамович. «Комментарии» к Владимиру Соловьеву // Соловьевские исследования. Иваново, 2005. Вып. 10. С. 155.

² Там же. С. 154.

³ Хан А. Основные предпосылки философии творчества Б. Пастернака в свете его раннего эстетического определения // Acta Universitatis: Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged, 1988. С. 39.

⁴ Эйхенбаум Б. М. Судьба Блока // Эйхенбаум Б.М. О литературе. М., 1987. С. 357.

⁵ Бахтин Н.М. Беседа о русском символизме // Звено. 1925. 8 апр. С. 8.

- ⁶ Лосев А.Ф. Теория стиля у модернистов // Лит. учеба. 1988. № 5. С. 160.
- ⁷ Ходасевич В. Собр. соч. В 4 т. М., 1996 – 1997. Т.2. С. 185.
- ⁸ Иванов Вяч. Заветы символизма // Аполлон. 1910. № 8. С. 20, 6, 5.
- ⁹ Там же. С. 12.
- ¹⁰ Мусатов В. В. К истории одного спора: (Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский) // Творчество писателя и литературный процесс. Иваново, 1991. С. 31.
- ¹¹ Иванов Вяч. Указ соч. С. 11.
- ¹² Волошин М. Автобиографическая проза; Дневники. М., 1991. С. 290.
- ¹³ Иванов Вяч. Указ. соч. С. 10.
- ¹⁴ Семенова С. Метафизика русской литературы. В 2 т. М., 2004. Т.1. С. 8.
- ¹⁵ Булгаков С.Н. Свет невечерний. М., 1994. С. 321.
- ¹⁶ Трубецкой Е.Н. Мирозерцание Вл.С. Соловьева. М., 1995. Т.1. С. 8 – 9.
- ¹⁷ Флоровский Г. Метафизические предпосылки утопизма // Вопр. философии. 1990. № 10. С. 83.
- ¹⁸ Соловьев Вл. Собр. соч. В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 733.
- ¹⁹ Ходасевич В. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. С. 407.
- ²⁰ Филиппов Б. Предисловие // Клюев Н. Соч. В 2 т. А. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969. Т.1. С. 11.
- ²¹ См об этом: Дзуцева Н.В., Серегина С.А. Поэтическая рецепция соловьевства в художественном мире С. Есенина: софийные аспекты мифопоэтики // Соловьевские исследования. Иваново, 2004. Вып. 9. С. 225 – 253.
- ²² Соловьев Вл. Указ. соч. Т. 2. С. 533.
- ²³ Чернявский В.С. Три эпохи встреч // Есенин в воспоминаниях современников. В 2 т. Т.2. С.220.
- ²⁴ Об этом: Ивановщина И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003.
- ²⁵ Гайденко П.П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. М., 2001. С. 35.
- ²⁶ Эткинд А. Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб, 1993. С. 56.
- ²⁷ Маяковский В. Полн. собр. соч. В 13 т. М., 1957. Т. 4. С. 184.
- ²⁸ Соловьев В.С. Указ. соч. Т.2. С. 533.
- ²⁹ Маяковский В. Указ. соч. С. 138.
- ³⁰ Якобсон А. Конец трагедии. Вильнюс; Москва, 1992. С.143.
- ³¹ Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. – О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С.196.
- ³² Блок А.А. Собр. соч. В 6 т. М., 1971. Т. 5. С. 69.

Н.П. КРОХИНА

Шуйский государственный педагогический университет

**Н.А. БЕРДЯЕВ О НОВОЙ ДУХОВНОСТИ:
СОФИЙНАЯ (БОГОЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ) ТЕМА В РАБОТАХ
30 – 40-Х ГОДОВ**

В итоговых работах 30–40-х гг.¹ Н.А. Бердяев обращается к ключевым темам русской мысли о соотношении Бога, человека и мира, эсхатологическому переживанию истории. Вслед за Вл. Соловьевым Бердяев ставит проблемы новой духовности, Богочеловечества, новой мистики. Пожалуй, из всех русских мыслителей XIX – начала XX века Бердяев ближе всего Ф.М. Достоевскому своим экзистенциальным антропоцентризмом, своей верой в человека как носителя высшего, божественного начала: «человек есть целое», «высшая человечность божественна», «связь человека с Богом – не природно-бытийственная, а духовно-экзистенциальная», «центром мира является человек как нумен, человек как феномен – ничтожная песчинка в мире», «или человек подчиняет себя миру как часть его, или человек вбирает в себя мир, и мир делается как бы частью человека»².

Человек – существо двойственное, принадлежащее двум мирам – феноменальному миру необходимости, отчуждения, вражды, бессмысленности и нуменальному миру духа, свободы, смысла, любви. В космосе и истории, в природном и социальном мире доминирует вражда, распад, абсурд и бессмысленность. Это падший мир объективации, порождающий в человеке тоску, отчаяние, недовольство, но которому противостоит преображенный мир духа – свободы, творчества, любви, создаваемый творческой энергией человека.

Традиционная духовность, платоновский дуализм духа и тела понимает дух как отрешенность от мира. Дух для Бердяева – не отвлеченное отрешение от мира, но прежде всего творческая энергия, преображающая мир. Духовное начало – активное, творческое начало, призванное к преображению мира. «Дух есть энергия, действующая внутри всех реальностей»³, он конкретен

и целостен. В духовном опыте человек встречается с Богом, ибо «Бог есть не бытие, Бог есть Дух». Духовное, творческое, начало в человеке божественно. «Дух есть неустанное трансцендирование, выход за свои границы»⁴.

Бердяев говорит об омертвлении старой духовности в секулярную эпоху – аскезы как ухода от мира. Нужна «совершенно новая форма монашества» – концентрации и укрепления духа. Необходима «аскеза в миру», ибо дух призван к реальному изменению человека и мира. Мысль Бердяева обращена к «революции сознания» (с. 382), «персоналистической революции»⁵. В мире должна раскрыться «новая христианская духовность». Эта духовность отвергает самые разнообразные формы традиционной духовности: космическую мистику язычества – погружение в безличную космическую стихию и слияние с ней; стоическое примирение с миром таким, каков он есть; буддийское стремление, чтобы мир угас, рассеялся, как мираж и призрак; платоновский и гностический интеллектуальный уход от падшего мира.

Ставя проблему «новой творческой духовности»⁶, Бердяев опирается на мистику восточного христианства – мистику воскресения и просветления: «Мистика Востока есть по преимуществу мистика Воскресения. Мистика Запада по преимуществу мистика Распятия»; «На Востоке человеческий элемент пропитывается божественным, в то время как на Западе человеческий элемент поднимается до божественного»⁷. Но также подчеркивает, что возможности новой духовности были заложены и эпохой Возрождения, сочетая два Возрождения, византийское и западноевропейское. Новый человек, человек духа стремится к целостному преображению. Дух не противостоит телу, но преображает его. Духовность есть «психосинтез»: «возрастающая духовная жизнь синтезирует душевную и даже телесную жизнь человека». Результатом этого «психосинтеза» является рождение целостной личности: «Личность реализуется через победу духа над хаотическими душевными и телесными элементами»⁸.

Онтологическое ядро этой «духовно-душевной целостности» – сердце: «Познание смысла прежде всего сердечное». «Христианство видит в сердце онтологическое ядро человеческой личности, ее целость»⁹. Новая духовность требует от человека духовного – богочеловеческого усилия преображения, в

духе трансцендентное делается имманентным. «Дух есть прорыв в этом отяжелевшем мире, динамика, творчество, полет... Дух есть божественный элемент в человеке». Самое значительное в истории, по Бердяеву, – «прорыв нуменов в феномены, мира невидимого в мир видимый, мира свободы в мир необходимости» – метаистории в историю. «Реально священным может быть лишь экзистенциальное – свобода, творчество, любовь... Потому так ничтожно и суетно всякое величие в истории»¹⁰. Бердяев называет важнейшую истину русской литературы.

Новая духовность – эсхатологическая духовность. Христианство как «религия свободы и любви» – эсхатологическая религия. Метафизика становится эсхатологией, и необходимо активное, творческое понимание самой эсхатологии («эсхатологизм должен быть активным и творческим».) Конец истории – это не ожидание мировой катастрофы и страшного суда. По Бердяеву, «не существует никакой пропорциональности между страданиями людей и их греховностью... Больше всего страдают не худшие, а лучшие»¹¹, о чем свидетельствует уже Книга Иова. В новой творческой эсхатологии Бердяева, если страдание не раздавливает человека и народ, то оно является источником страшной силы. В экзистенциальной диалектике Бердяева «объяснение страшных катастроф в жизни людей Божьим гневом и наказанием невыносимо», ибо «в этом мире управляет не Бог, а князь мира сего... Этот мир более подчинен царству Кесаря, а не царству Духа»¹². Конец истории – это «прохождение через смерть, но для воскресения». Сущность христианства как религии Богочеловечества – созидание Царства Божьего. «Царство Божие – царство свободы и любви»¹³, наступление иного, преображенного мира. Конец мира – богочеловеческое дело преображения мира. Бердяев зовет человека «излучать свою творческую энергию в познании, в любви, в общении, в свободе, в красоте» – в «мистерии духа»¹⁴. По сути бердяевская новая духовность пассионарна и обращена к пассионарной активности духа.

Ад для Бердяева «посюсторонен, а не потусторонен, феноменален, а не нуменален; он во времени, а не в вечности»¹⁵. Из этого неподлинного существования человек страстно стремится к раю – радости, свободе, красоте, творческому полету и любви; будь то воспоминание о золотом веке в прошлом или мессиан-

ские ожидания, обращенные в будущее. В конечном счете эсхатологическая перспектива вне категории прошлого и будущего – перспектива каждого мгновения жизни. «В каждое мгновение жизни нужно кончать старый мир, начинать новый мир»¹⁶. Существует лишь вечно творимое настоящее. Переживания божественной полноты мгновения есть величайшая мечта человека и величайшее его достижение. Таковы задания этой «персоналистической революции», о которой грезил Серебряный век нашей культуры.

Эсхатологическое христианство – это «признание религиозного значения опыта истории и культуры». Во всех великих исторических свершениях есть глубинный метаисторический смысл. «Смысл истории за пределами истории»¹⁷. Неудача поражала всякое большое историческое строительство, ибо результаты всякого творческого горения невыразимы в феноменальном мире. Но культурное творчество готовит преображение мира, все его плоды созидают метаисторию – Царство Божие.

Н.А. Бердяев связывает искусство с «творческим даром преображения», который исчезает из современного дегуманизованного искусства, разлагающего человека на подсознание и интеллект. «В творческой гениальности есть что-то пророческое». Гений обличает ложь своего времени. Творческий акт для Бердяева эсхатологичен: «Творческий экстаз есть выход из времени этого мира, времени исторического и времени космического, он происходит во времени экзистенциальном»¹⁸. Творения великих творцов приготавливают Царство Божие. И пророки, и творческие гении – посланники Духа, приходят из мира нуменального. «В творчестве есть элемент пророческий, оно пророчесствует об ином мире, об ином, преображенном состоянии мира»¹⁹. Новая духовность – новый гуманизм, она должна вновь гуманизировать человека, общество, культуру, мир.

Но культура символична. В истории и культуре даны лишь символы, знаки, прообразы реального преображения. Творческая активность духа не только создание продуктов культуры, всегда символических.

Творческая активность духа – это «реальное изменение мира и человеческих отношений, т.е. создание новой жизни, нового бытия»²⁰. Бердяев обращается к центральной теме русской

культуры Серебряного века: символическое обоснование культуры и искусства вело к проблеме творчества жизни. Это творчество новой жизни реализуемо прежде всего в человеческом общении, любви. «Любовь есть творческое состояние человека». Пол – один из главных источников одиночества человека. Человек – существо половое, т.е. половинчатое, разорванное, не целостное. Целостное я – андрогин, мужеженственное существо, овладение женственной стихии мужественным смыслом. Физическое соединение полов принадлежит общей, родовой жизни и одиночества не преодолевает. Подлинное общение возникает сверху, а не снизу. Только в любви есть целостное соединение одного с другим и преодоление одиночества. «Тайна любви связана именно с тем, что личность не тождественна другой, что другая личность есть «ты», восполнение «я». «Любовь означает прорыв за объективированный мир и проникновение во внутреннее существование». Другое «я» открывается как «ты». Духовная жизнь двуедина, она есть встреча, диалог. «Поэтому во всякой подлинной любви непременно приходит Царство Божье»²¹. Окончательное торжество духа означает переход к подлинному существованию. Такой переход совершается в настоящей любви. Поэтому для Бердяева история культуры есть в конечном счете история любви.

Онтологию Бердяев заменяет пневматологией. Его экзистенциально-эсхатологическая метафизика отрицает стабилизированное бытие. Дух «выше бытия», «дух творит новое бытие»²². Эта сфера подлинного существования носит дискретный, прерывистый характер. «Божий мир лишь прорывается в этот мир». «Метафизическая сущность мира есть творческий порыв и жизнь». Творческий порыв и жизнь требуют от человека усилия и горения: «огонь есть физический символ духа», преодоления данности мира. «Человеческая личность есть прорыв и разрыв в этом природном мире, в котором господствует родовое и общее»²³. Человек – конечное существо, заключающее в себе бесконечность, временное существо, заключающее в себе вечность. Есть мгновения приобщения к вечности, когда в космическое и историческое время прорывается экзистенциальное время, метаистория. «Тайна творчества есть тайна преодоления данной действительности, детерминированности, мира». Почему в мире

доминирует родовое, детерминизм, вражда, абсурд? Потому что существует добытийная бездна, Ungrund, «первичная свобода, которая коренится в ничто, меоне»²⁴. Мысль Бердяева можно продолжить. Дух не может пребывать только в перманентном состоянии творческого экстаза. Эта добытийная бездна выявляет себя в иррациональных феноменах погасания духа, сна, смерти. Космическая жизнь для Бердяева – борьба полярно противоположных начал.

Бердяев видит четыре периода в отношении человека к космосу. 1. Магическая и мифологическая эпоха, когда человек погружен в космическую жизнь. Бердяев справедливо подчеркивает конечность (телесность) античного космоса, связанного с птолемеевской системой. 2. Мировые религии, и прежде всего христианство, освобождают человека от власти космических сил, духов и демонов природы. Аскеза требует ухода от мира. 3. Новое время механизует природу, начинается научное и техническое овладение силами природы. 4. Современное разложение традиционного космического порядка – в открытии бесконечно большого и бесконечно малого. «Человек теряет сознание своего центрального положения в мироздании... Человек окружен космической бесконечностью». Бердяев подчеркивает, что космос в античном смысле слова, космос Аристотеля и Данте больше не существует. Природа не есть больше установленный Богом иерархический порядок. Это изменение начинается с Коперника. Уже Паскаль испытывал ужас перед бесконечностью пространств и остро почувствовал потерянность человека в чуждом и холодном бесконечном мире. «Центром мира является лишь человек как нумен, человек как феномен – ничтожная песчинка в мире»²⁵. В мир входит машина. Наступает эпоха дегуманизации. Человек открывается для всякого рода одержимости.

В своем утверждении новой духовности Бердяев верил в новую эпоху Духа, подчинение техники Духу и созидание нового (софийного) космоса. «Космос должен быть еще создан, он явится как преображение мира. Этот мир терзается злобной ненавистью и жестокой враждой... Всякая красота в этом мире, красота человека, природы, произведения искусства есть частичное преображение мира, творческий порыв к иному миру. Мировую гармонию, мировой порядок возможно мыслить лишь

эсхатологически, как наступление Царства Божьего»²⁶. Космос создается человеческим духом. Экзистенциология Бердяева обращена (вслед за Ф. Ницше) к тому седьмому дню творения, когда человек продолжает божественное дело создания мира. Новизна мыслителя – в духовно-экзистенциальном понимании религиозных вопросов. Экзистенциально-эсхатологическая метафизика Бердяева превращает человека в творца софийного космоса.

¹ Бердяев Н.А. Дух и реальность. М., 2003. – Я и мир объектов: Опыт философии одиночества и общения (1934). С. 23–156; Судьба человека в современном мире: К пониманию нашей эпохи (1934). С. 157–226; Дух и реальность: Основы богочеловеческой духовности (1937). С. 227–378; Опыт эсхатологической метафизики: Творчество и объективация (1946). С. 379–564; Царство Духа и Царство Кесаря (1951). С. 565 – 671.

² Там же. С. 588, 583, 585, 561, 556.

³ Там же. С. 254.

⁴ Там же. С. 582, 262, 263.

⁵ Там же. С. 222, 351, 382.

⁶ Там же. С. 358.

⁷ Там же. С. 347, 345.

⁸ Там же. С. 348, 257.

⁹ Там же. С. 133.

¹⁰ Там же. С. 251, 431, 369.

¹¹ Там же. С. 563, 586.

¹² Там же. С. 586.

¹³ Там же. С. 534, 528.

¹⁴ Там же. С. 564.

¹⁵ Там же. С. 552.

¹⁶ Там же. С. 564.

¹⁷ Там же. С. 532.

¹⁸ Там же. С. 173, 516, 510.

¹⁹ Там же. С. 511.

²⁰ Там же. С. 358.

²¹ Там же. С. 151 – 152.

²² Там же. С. 455, 252.

²³ Там же. С. 494, 465, 473.

²⁴ Там же. С. 507, 461.

²⁵ Там же. С. 561.

²⁶ Там же. С. 489.

О.Н. НОВОСЕЛОВ

Московский гуманитарно-экономический институт

Кировский филиал

**ТЕУРГИЧЕСКИЙ ПОДВИГ ВЛ. СОЛОВЬЕВА:
ЖИЗНЬ, ОТДАННАЯ ЗА ПРЕОБРАЖЕНИЕ МИРА
КРАСОТОЙ СОФИИ**

Соловьев поражает нас сегодня не только своим поэтическим и философским творчеством, но своей грандиозной *личностью* и уникальнейшим образом жизни. Современники описывали его внешний вид как загадочный и таинственный. Фигура – высокая и худая, густые и темные волосы, голос звучный, гармоничный, проникновенный. Его лицо было прекрасно, необычайно выразительно и как бы не от мира сего и всегда светилось одухотворенным выражением. Такие лица должны были быть у христианских мучеников.

Именно в личности Соловьева кроется бесконечная глубина и до их пор нераскрытая тайна его творчества. Он был духовным странником, пришельцем из иного мира и потому всегда плыл против течения. Скорее всего, это было тяжелейшее, жертвенное и подвижническое дело. И несомненно, что это было теургическое творчество. Уже в возрасте 19 лет он заявил, что убеждение человека должно быть не отвлеченным, а живым, выражающим «не один мир понятий, но и мир *действительный*». Следующие его слова можно назвать программным заявлением на всю последующую жизнь: «Сознательное убеждение в том, что настоящее состояние человечества не таково, каким должно быть, для меня означает, что оно должно быть изменено. ... Сознательная необходимость преобразования, я *обязуюсь* посвятить всю мою жизнь и все свои силы на то, чтобы это преобразование было совершено»¹. Через год он пишет о собственных философских работах: «Это только ... подготовительные занятия, настоящее дело еще впереди. Без этого дела, без этой великой задачи мне незачем было бы жить»².

Понять эстетику Владимира Соловьева и легко, и сложно. Легко – потому что наш философ необыкновенно цельная натура, и каждая строка его поэтического, философского или литера-

туроведческого творчества говорит об одном – об изначальном единстве истинного бытия, следовательно, постигая что-то одно, читатель приобщается ко всему. Поистине в его трудах – *все есть едино*. Однако понять Соловьева сложно, потому что глубина его мистического проникновения в тайну красоты так велика, что требует от читателя одного из двух: или полного отстранения от *этого* мира и мужественного признания: «*И под личиной вещества бесстрастной везде огонь божественный горит*», или же честно произнести: «это – непонятная для меня мистика!» и захлопнуть книгу.

Сквозным направлением философской эстетики и поэзии Соловьева является *теургия* (греч. Бог + труд), т.е. мистический труд и мистическое искусство. Вообще задача теургии не столько описывать, сколько *творить* новую жизнь в соответствии с Божественной истиной. Источником теургии для Соловьева являлся его личный мистический опыт. Теургия для него означает труд в смысле *трудной работы*, которую человек производит не автономно, не от себя, и даже трижды не от себя, но *по воле Бога, вместе с Богом, во имя Бога*. Одного мышления здесь недостаточно, необходимо духовное *делание*. При этом подразумеваются не дела многие – внешние и разнообразные, а одно дело – внутреннее и единое. В статье «Жизненная драма Платона» Соловьев напоминает, что даже Платон не выдержал своего великого предназначения до конца, ибо ни один человек не может исполнить свое назначение одной только силой ума, гения и нравственной воли.

Его теургия – это движение навстречу Богу, мистическое соучастие в Божественном деле, привнесение в жизнь истины, добра, красоты, при этом не от себя лично, но от имени всего мыслящего человечества. Таким делом является благоговение перед высшим, выражение благодарности перед историей, действительное наполнение настоящего богатством прошлого. В «Тайне прогресса» он так рассуждает о духовном делателе: «Вместо того чтобы праздно высматривать призрачных фей за облаками, пусть он потрудится перенести священное бремя прошедшего через действительный поток истории. Ведь это единственный исход из его блужданий, – *единственный*, потому что всякий другой был бы недостаточным, недобрым, нечести-

вым. ... Не верит современный человек, что дряхлая старуха превратится в царь-девицу. Не верит – тем лучше! Зачем вера в будущую награду, когда требуется заслужить ее настоящим усилием и самоотверженным *подвигом*? ... *Спасаящий спасется*. Вот тайна прогресса – другой нет и не будет»³.

В письме к Л.Н. Толстому о Воскресении Христа, написанном в августе 1894 года, Соловьев размышляет о том, что духовная сила по отношению к материальному существованию не есть величина постоянная, а возрастающая. И он спрашивает: может ли *сознание* этого факта перейти в *дело*? Ответ: не только может, но отчасти переходит. По мере возрастания этой духовной силы человечество все больше осознает бессмертие человеческой души. «Для человека бессмертие есть то же, что для животного разум: смысл животного царства есть животное разумное, т.е. человек. Смысл человечества есть *бессмертный*, т.е. Христос»⁴.

Основываясь на общем смысле мирового и исторического процесса, Соловьев приходит к выводу, что духовная сила в человеке возникает и развивается сначала в идейной форме – в искусстве, философии, религии. Далее духовная сила доходит до своего высшего момента, когда уже не в мыслях только, а *на деле* должна осуществиться победа духа над враждебным началом и его крайним выражением – смертью, т.е. должно действительно произойти *воскресение* материального тела в духовное»⁵.

Соловьев полностью погружен не столько в чистую философию или чистую поэзию, сколько в духовное и интеллектуальное *творчество* как продолжение молитвенного дела, в непрерывный процесс сотворения добра и красоты интеллектуально-духовными средствами. Вот почему все его труды следует рассматривать лишь как внешнюю сторону гигантской внутренней работы. Мы знаем его произведения, хотя не все понимаем, особенно его поэзию и автоматические записи. Тем более нам не дано знать, что происходило в его душе, какой, надо предполагать, великий труд свершался в его внутреннем мире в минуты духовного творчества и даже в обыденной, казалось бы, жизни. Одно можно утверждать со всей определенностью, что он жил *не здесь*, обращал свою энергию не на эту, временную жизнь, а в бесконечные дали жизни вечной, следовал в направлении про-

стертого свыше перста, указующего на Христа и для жизни во Христе. И еще очень важно: жил он не для себя и энергию свою обращал не на себя, а на преображение человека по образу Бого-человека, преображение человечества в Богочеловечество. Тем не менее в его индивидуальном переживании безраздельная любовь к Богу выражалась как любовь к единственной личности – прекрасной *Софии*, Премудрости Божией. Поэтому все его увлечения земными женщинами заранее были обречены на разочарования, выразившиеся одним высказыванием: «Я любил Вас как Софию, а Вы оказались простой Матреной»⁶.

В литературе не раз обсуждалась проблема взаимоотношения философии и поэзии Соловьева, ставился вопрос о возможном первенстве одной перед другой. И это далеко не праздный вопрос для понимания эстетики Соловьева, а глубоко мировоззренческий. Глубочайший философский аналитик и богослов С.Н. Булгаков справедливо полагал, что «соединение подлинного поэтического дара и философского гения представляет большую редкость в истории культуры ... содержание поэтического вдохновения и философского прозрения в существе своем *одно*. Поэзия и философия должны проверять одна другую, сливаясь в единстве своего объекта – Абсолютного, познаваемого как Истина и ощущаемого как Красота»⁷. При этом Булгаков демонстрирует удивительную эволюцию своих взглядов по этому поводу. В 1905 году, например, в критике Г.И. Чулкова, обнаружившего якобы «трагический раскол» между философией и поэзией Соловьева, Булгаков писал в защиту философа: «Относительно Соловьева дело обстоит исключительно счастливо, ибо он был не только поэт, но и философ, который в своей философской системе дает ключ к пониманию своей поэзии»⁸. Однако через 10 лет, в 1915 году, Булгаков пишет совсем другое: «...в многоэтажном, искусственном и сложном творчестве Соловьева только поэзии принадлежит безусловная подлинность, так что и философию его можно и даже должно проверять поэзией»⁹.

Мы не можем упрощать эту проблему простым утверждением взаимообусловленности двух этих сторон в творчестве великого мыслителя. Нам следует помнить, что, кроме Соловьева открытого и очевидного, был еще скрытый, невысказанный Соловьев. Вот почему в эту проблему необходимо включить тре-

тью составляющую его подвижнической деятельности – интенсивнейшую и словесно невыразимую духовную жизнь, о которой мы можем только догадываться по случайным, глубоко интимным его запискам.

Булгаков отмечает: «...самая поразительная и загадочная черта в соловьевской поэзии и соловьевской мистике это – конкретность его отношений к «Вечной Женственности», или Софии, его мистические встречи с нею»¹⁰. Булгаков подчеркивает, что стихотворения «софийного» цикла иногда имеют не только поэтический, но как будто и *заклинательный* характер. Булгаков обнаружил такой факт: в альбоме Соловьева записана следующая заклиная «молитва об откровении великой тайны»:

*«... да возможем уловить чистую голубицу Сиона, да обретем бесценную жемчужину Офира, и да соединятся розы с лилиями в долине Саронской. Пресвятая Божественная София, существенный образ красоты и сладость всесущего Бога, светлое тело вечности, душа миров и единая царица всех душ, глубиною неизреченного и благодатного Сына твоего и возлюбленного Иисуса Христа, молю тебя: снизойди в темницу душевную, наполни мрак наш своим сиянием, огнем любви своей расплавь оковы духа нашего, даруй нам свет и волю, образом видимым и существенным явись нам, сама воплотись в нас и в мире...»*¹¹.

Булгаков полагает, что подобными молитвами, призывами и заклинаниями Соловьев рассеивал вокруг себя какую-то энергию, и его призывы могли быть слышны софийно одаренным натурам.

По сообщению кн. Евгения Трубецкого Соловьев был необычайно сильный медиум. Он чутко прислушивался к голосам «инога мира». По своей природе он был предназначен к двойному бытию, и самые глубокие откровения получал во время *медиумических* переживаний. Именно в эти моменты высвечивались ему два открытия: его главная забота о мире – всеединство, его интимная любовь – прекрасная София. Писатель и публицист Г.И. Чулков собрал и транскрибировал девять автографов Соловьева, сделанные им в медиумических состояниях и выполненные в форме автоматического письма. В первом автографе под заголовком «Программа» записано: «*Абсолютное всеединство как сущая истина (Бог) и мировая рознь как необходимый процесс*». Трагическое раздвоение мира и необходимость его преображения про-

ходит красной нитью через все творчество Соловьева. Далее записан (без запятых) следующий интимный диалог:

Sophie. Ну что же милый мой? Как ты теперь себя чувствуешь? Милый, я люблю тебя. Я не хочу чтоб ты был печальным. Я дам тебе радость. Я люблю тебя. *Sophie*. На другой странице: *Sophie*. Я буду рада получить от тебя весть. Милый мой, как я люблю тебя. Скоро – скоро мы будем вместе. Не печалься все будет хорошо. *Sophie*¹².

В незавершенном трактате «София», написанном на французском языке, исследователи обнаружили записи на русском, сделанные медиумическим письмом. Вероятно, здесь Соловьев вновь слышал голос возлюбленной Софии: «Я открою большую тайну. Люди могут господствовать над силами природы, если только они решительно откажутся от своих земных целей. Ты ясно, о друг мой, видишь все, что нужно для этого. Ты должен стараться одолеть Демиурга в себе, чтобы овладеть силой его вне себя»¹³.

Вообще реальность Софии для Соловьева не является событием исключительно в его жизни, явление Софии не раз подтверждалось мистическими фактами из жизни христианских подвижников до и после Соловьева. Просветитель славян Кирилл (брат св. Мефодия) в возрасте семи лет видел пророческий сон: ему явилась Божественная Премудрость, с которой был совершен обряд духовного обручения. По молитвам преподобного Сергия Радонежского ему явилась Пресвятая Богородица – образ Премудрости Божией. Преподобный Серафим Саровский 12 раз сподобился видеть перед собой образ Богоматери. (Для обозначения этих и подобных событий В.В. Зеньковский ввел термин «мистический реализм».) Соловьев в поэме «Три свидания» описал три встречи с прекрасным образом Софии – в 1862, 1875, 1876 годах. И всегда явление Софии сопровождал красивейший цвет – *золотистая лазурь*.

Свидание первое, Москва, Владимиру 7 лет:

*...Пронизана лазурью золотистой,
В руке держа цветок нездешних стран,
Стояла ты с улыбкою лучистой,
Кивнула мне и скрылася в туман...*

Свидание второе, Лондон, Соловьеву 22 года:

...И только я помыслил это слово, –

*Вдруг золотой лазурью все полно,
И предо мной она сияет снова, –
Одно ее лицо, – оно одно...*

Свидание третье, Египет, Соловьеву 23 года:

*...И в пурпуре небесного блистанья
Очами, полными лазурного огня,
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня...*

По воспоминаниям современников таких свиданий у философа было не три, а гораздо больше. Нам следует обратить внимание на важное примечание, сделанное Соловьевым в конце поэмы: это – «... самое значительное из того, что до сих пор случилось со мною в жизни ... это – моя маленькая автобиография»¹⁴.

Прекрасная София в ее Вечной Женственности была для Соловьева настолько безусловной и восхитительной, ее личная красота такой светлой и очевидной, что он сердечно призывает ее не только к себе, но приближает к людям вдохновенными словами:

*Знайте же: Вечная Женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилося с пучиною вод.*

Е.Н. Трубецкой в фундаментальном исследовании «Мирозерцание Вл. С. Соловьева» подчеркивает, что основа его эстетики «заключается в его вере во всепобедную силу красоты, спасающей мир. ... Именно здесь вдохновение этого философа-поэта разбросало самые дивные свои жемчужины. ... Красота не есть призрачное явление или обманчивая видимость. Она есть абсолютная реальность во всеедином божественном мире и становящаяся реальность в нашем несовершенном, но совершающемся мире»¹⁵.

Теоретической основой определения красоты является для Соловьева свободное всеединство. В статье «Красота в природе» он пишет: «... мы должны определить красоту как *преображение* материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала ... Красота есть действительный факт, произведение реальных естественных процессов, совершающихся в мире ... Она есть *полная свобода составных частей в совершенном единстве целого*»¹⁶.

Центральное место в восприятии красоты мироздания занимает *свет*. Свет – это излучающееся всеединство и красота материального бытия. Поистине для Соловьева смысл бытия – это «мировое всеединство и его физический выразитель – свет, в своем собственном активном средоточии – солнце»¹⁷. Этот свет – небесный и солнечный – внешний для человека, – первое условие красоты природы. Подобную же мысль о свете как внутреннем состоянии встречаем в статье «Общий смысл искусства»: «Красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею *просветляется* и укрощается недобрая тьма этого мира. ... Весьма распространен ныне возобновленный старый взгляд, отождествляющий нравственное зло с темною, бессознательною жизнью физическою (плотскою), а нравственное добро – с *разумным светом* сознания, развивающимся в человеке»¹⁸.

Как никто другой Соловьев верил, что «*красота спасет мир*». Именно эти слова он поставил в качестве эпиграфа к одной из лучших своих статей «Красота в природе». Однако эти слова Достоевского, высказанные устами князя Мышкина (Идиота), наш философ раскрывает следующим образом: не просто чувственная красота, но красота божественного замысла спасет мир. А божественный замысел о Творении мира, о том, каким мир *должен быть* – это и есть София. София есть прекрасное Божественное Начало перед сотворением, за которым сотворена ближайшая к Софии сущность – *свет*. Таким образом, именно красота Софии – нетленная и вечная – спасет мир. И Соловьев своей любовью к Софии, общением с Софией, восхищением красотой Софии приближал это спасение.

София для Соловьева – прекрасная *личность* и образ Вечной Женственности. В книге «Россия и Вселенская Церковь» он рассуждает: «Книга Бытия Ветхого Завета открывается словами, не совсем точно переведенными на русский язык: «В начале сотворил Бог небо и землю». (*Примеч.* Соловьев хорошо знал древнееврейский язык, по воспоминаниям кн. Е.Н. Трубецкого, перед самой смертью, в минуты просветления сознания, он непрерывно молился на древнееврейском.) Он считает, что первое слово «*Берешит*» (В начале) нельзя понимать как наречие. Слово «*решит*» есть существительное женского рода. В восьмой главе Притчей Соломоновых Премудрость говорит о себе: «Ягвэ

канани *решит* дарко» – «Иегова обладал мною как *основанием* (женский род) пути Своего». Таким образом, поясняет Соловьев, Вечная Премудрость и есть «*решит*» – женское начало или глава всякого существования¹⁹. Здесь же Соловьев дает такое определение Софии: «София есть ... *единство* истинное, не противопоставляющее себя множественности, не исключаящее ее, но ... все в себе заключающее. ... София – не только идеальная личность твари, но и «субстанция Пресвятой Троицы».

Мировая душа – это прекрасная София. Сама природа как таковая не обожествится через надуманный пантеизм. В человеке есть отблеск Софии. В человеке как тварном существе присутствует нетварная сущность – софийность. Софийность в человеке не собственное приобретение, а Божественный дар. Истинное назначение человека – воплотить в себе Софию и благодаря этому воссоединиться с Богочеловеком – Христом. София для Соловьева – это намек на преображенный, одухотворенный мир как незримое явление горнего в дольном. И этот мир присутствовал в душе Соловьева, следовательно, своей жизнью он способствовал его преображению.

Если сама софийность мира пассивна, то духовный труд Соловьева *активно* выражал три главных аспекта Софии: парение богословского созерцания, подвиг внутренней чистоты, радость от приближения всеобщего единства.

Вся человеческая история, ее внутренний смысл есть история преображения мира. Ключом к пониманию историософии Соловьева являются также его краткие записи в медиумическом состоянии. Вот одна из них: «Мировой процесс есть воплощение божества в мире. Это воплощение обуславливается *мировою душою*, которая, соединяясь с божественным началом или воплощая его в себе, воплощается с ним вместе в материальном бытии как своим теле, которое становится телом Божиим по мере того, как сама мировая душа полнее и свободнее соединяется с Божественным началом»²⁰.

Красота для Соловьева внешним образом пребывает в природе, но во всей внутренней глубине возникает и увековечивается в искусстве. Основная задача искусства «состоит не в повторении, а в *продолжении* того художественного дела, которое начато природой»²¹.

Если главное условие обнаружения красоты – *свет*, то ее окончательное доказательство – *бессмертие*. Вся поэзия Соловьева пронизана этими двумя ценностями – светом и пребыванием в жизни вечной:

*Вся в лазури сегодня явилась
Предо мною царица моя ...*

Убежденный в бессмертии души, он пишет эпитафию самому себе и весело смеется над неизбежностью телесной смерти:

*Владимир Соловьев лежит на месте этом,
Сперва был философ, а ныне стал скелетом.*

Критерием красоты для него является абсолютное совершенство. Существуют три вида совершенства: 1) безусловно *сущее* – в Боге; 2) *потенциальное* – в душе человека; 3) *действительно становящееся* – во всемирно-историческом процессе. При этом красота природы – это не просто идея, а реальное воплощение идеи. Подобным образом искусство – это не отражение идеала, но *преображение* мира в соответствии с идеалом. Это происходит соответственно тремя средствами – *верой* (в Бога как в действительное совершенство), *воображением* (оживлением потенциального совершенства в душе человека), *творчеством* (действительным воплощением прекрасного идеала). Это преобразование и есть теургия, а философ или поэт – это не только мыслитель или мастер слова, но *теург*, способствующий созиданию истинного бытия и окончательному преобразению мира. Вся жизнь и творчество Соловьева строятся в соответствии с этими устремлениями.

Таким образом, своей жизнью и трудами Соловьев совершает великое духовное делание, делание в трех направлениях: 1) показывает необходимость признать потенциальную святость материи, 2) сам активно принимает единство и священность всего творения, 3) призывает человека и человечество соучаствовать в его преобразении. Это и есть его поистине теургический подвиг.

¹ Соловьев В.С. Письма. Т. 3. СПб., 1908 – 1911. С. 75 – 87.

² Там же. С. 106.

³ Соловьев В.С. Тайна прогресса // Соч. В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т.2. С. 557.

⁴ Соловьев В.С. Письмо к Л. Толстому о воскресении Христа (не вошло в предыдущее издание) // Путь. Орган русской религиозной мысли. Кн. I. М.: Изд. «Информ-Прогресс», 1992. С. 613.

⁵ Там же. С. 614.

⁶ Соловьев В.С. Россия и Вселенская Церковь. Минск: Харвест, 1999. С. 881.

⁷ Булгаков С.Н. Без плана. Несколько замечаний по поводу статьи Г.И. Чулкова о поэзии Вл. Соловьева // Тихие думы. М.: Республика, 1996. С. 216.

⁸ Там же. С. 217.

⁹ Булгаков С.Н. Стихотворения Владимира Соловьева // Тихие думы. М.: Республика, 1996. С. 52.

¹⁰ Там же. С. 53.

¹¹ Там же. С. 53 – 54.

¹² Чулков Г.И. Автоматические записи Вл. Соловьева // Вопр. философии. 1992. №8. С. 124.

¹³ Соловьев В.С. La Sophia. София // В.С. Соловьев. Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. М.: Наука, 2000. Т.2. С. 73.

¹⁴ Соловьев В.С. Россия и Вселенская Церковь. Минск: Харвест, 1999. С. 796.

¹⁵ Трубецкой Е.Н. Мирозерцание В.С. Соловьева. В 2 т. М.: Изд-во «Медиум», 1995. Т.2. С. 314 – 315.

¹⁶ Соловьев В.С. Красота в природе // Соч. В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т.2. С. 358 – 359, 361.

¹⁷ Соловьев В.С. Красота в природе // Соч. В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т.2. С. 365.

¹⁸ Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соч. В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т.2. С. 392 – 393.

¹⁹ Соловьев В.С. Россия и Вселенская Церковь. Минск: Харвест, 1999. С. 453.

²⁰ Чулков Г.И. Автоматические записи Вл. Соловьева // Вопр. философии. 1992. №8. С. 124.

²¹ Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соч. В 2 т. М.: Мысль, 1988. Т.2. С. 390.

ДЖУДИТ ДОЙЧ КОРНБЛАТ
Университет штата Висконсин
Мэдисон, США

**ПРЕОБРАЖЕНИЕ ПЛАТОНА
В ЭРОТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ
ВЛАДИМИРА СЛОВЬЕВА**

«Что же доставляло мне наслаждение, как не любить и быть любимым?»¹, – сокрушается блаженный Августин о своих любовных утехх, предшествовавших обращению на путь истины. «Только душа моя, тянувшаяся к другой душе, не умела соблюсти меру, остановясь на светлом рубеже дружбы; туман поднимался из болота плотских желаний и бившей ключом возмужалости, затуманивал и помрачал сердце мое, и за мглою похоти уже не различался ясный свет привязанности. Обе кипели, сливаясь вместе»². Этим признанием Августин устанавливает для западного мира строгое различие между физическим удовольствием и «истинной любовью», то есть между половым влечением и чистой, бескорыстной любовью Господа к творению Своему, любовью, природу которой можно постичь лишь из опыта любви к Создателю нашему.

Платон тоже различал «земную» и «небесную» любовь, Афродиту Уранию и Афродиту Пандемос («Пир»). Однако для греческого философа они не были коренным образом разделены, по существу каждая была скорее одним из этапов путешествия Эроса к Прекрасному через звезды: «Человек, видя здешнюю красоту и вспоминая о красоте истинной, окрыляется»³.

Разжигаемый ненавистью к неподвластным ему любовным страстям своего тела, Августин утверждал божественное предпочтение того, что в христианской теологии стали называть «агапической» любовью в противоположность любви эротической. Со временем учение Августина привело к формированию радикального взгляда, представленного протестантским теологом Андерсом Нигреном: «Будет совершенно неправильно предположить, что Агапэ действительно высшее воплощение Эроса, такое, что при очищении, возвышении Эроса возможно

достигнуть Агапэ...Разница между Эросом и Агапэ – это разница не в степени, а в качестве». Даже «небесный» Эрос не имеет ничего общего с «христианской» любовью. «Тот факт, что представления об Эросе и Агапэ принадлежат двум разным духовным мирам, представляется бесспорным», – пишет Нигрен.

Западное христианство затем, вслед за Августином, стало определять Эрос как восходящее желание, стремящееся к союзу и даже растворению в том, чего недостает любящему: в совершенстве, в бессмертии и абсолютной красоте. Как утверждает сам Платон в «Пире», именно неполноценность инициирует это восхождение Эроса, поэтому оно не является совершенным переживанием. Эрос, слияние с вожделенным объектом и последующая потеря любящим идентичности, несмотря на свое небесное призвание, всегда оказывается запятанным самой плотской природой влечения. Агапэ же, напротив, как нисходящая сила небесная, есть милость свыше, дар Господа роду человеческому, недостойному любви Его. Бог любит безоговорочно, невзирая на достоинства любимого им. Поэтому Агапэ осуществляется осуществлением божественной воли.

Дени де Ружмон в книге «Любовь в западном мире» занимает менее жесткую позицию, чем Нигрен, относительно связи между Эросом и Агапэ. Тем не менее он тоже определяет их в противопоставлении, используя воплощение как метафору направленности божественной любви. Безграничное *оухотворение* страсти – и это не способ обнаружения Бога...

Ибо нам послана Благая Весть – весть о том, что Господь ищет нас. И Он находит нас всякий раз, когда мы внимаем гласу Его и отвечаем, повинуюсь. Бог ищет нас, и нашел нас, благодаря Сыну Святому, *сошедшему* к нам (70; выделено в оригинале).

«На что был бы похож наш мир, – спросила участница недавней конференции, посвященной блаженному Августину, – если бы радикальные взгляды Августина на греховность человеческой природы, включающую в себя сексуальную страсть или по сути дела сведенную к ней, не были бы в свое время приняты Церковью?». Что если бы Августин не истолковал Священное писание таким образом, что, как говорит Элен Пэгелс, «то, в чем на протяжении веков (евреями и ранними христианами. – Д.К.)

прочитывалась история человеческой свободы, превратилось в его руках в историю человеческого рабства». Мы можем ответить участнице конференции, раздраженной подавлением человеческой сексуальности, поддерживаемым (как она считает) ее церковью, что мир действительно мог бы быть совсем другим, если бы мы должны были видеть его глазами христианской церкви, среди святых отцов которой не было бы Августина. И такая церковь – это восточно-христианская церковь вообще и Русская Православная в частности.

Русские восприняли христианство благодаря Византии. Их ученость формировалась не на латинском, а на греческом и родном языках. Поэтому во многих направлениях их учение остается значительно ближе к учению ранних греческих отцов и в некоторых случаях по-прежнему отражает разнообразие споров с «врагами» или с «еретиками», против которых была направлена католическая доктрина. Таким образом, платоническое описание Оригеном восходящей любви, которая тождественна любви Бога, звучит в русской религиозной философии не так, как оно звучит в нигреновском отказе от него. В своем анализе «Песни Песней» Ориген пишет: «В самом деле, душа ведома небесной любовью и желанием, после того как однажды красота и великолепие Слова Божия были восприняты, она влюбляется в величие Его и так получает от Него стрелы и любовные муки... И так вспыхивает духовная любовь души». И «поэтому мы должны знать, что любовная привязанность (агапэ) к Богу всегда устремляется к Господу, от Которого она произошла».

Согласно Владимиру Лосскому, главному рупору Православной церкви, «Православное учение никогда не отделяло этих двух моментов: для него благодать и человеческая свобода проявляются одновременно и не мыслятся одна без другой... Ведь речь идет не о заслугах, а о соработничестве, о синергии двух волей, божественной и человеческой, о согласии, в котором благодать все более и более раскрывается, оказывается присвоенной, «стяженной» человеческой личностью. Благодать – это присутствие в нас Бога, и оно требует с нашей стороны непрестанных усилий»⁴.

«Соработничество», гармония и «соединение в синергии божественной благодати и человеческой свободы» – это крите-

рии православного понимания связи Бога и человека. Благодаря такой позиции, мы скорее ожидаем от православной теологии намного более целостный взгляд на любовь, чем западный антагонизм Эроса и «христианской» любви. Движение направлено и вверх, и вниз, «ибо любовь, – говорит Диадок, – не только движение души, но также и нетварный дар, «божественная сила», непрестанно воспаляющая душу и соединяющая ее с Богом действием Святого Духа»⁵.

Странно, однако, что любовь не является главной темой исследования в православии в отличие от западной христианской теологии, хотя тема любви играет определенную роль в литературе некоторых русских религиозных писателей, среди которых Достоевский. Все самое интересное из написанного об Эросе на исходе этого века принадлежит главной фигуре русского религиозного ренессанса – Владимиру Соловьеву. В «Смысле любви» Соловьев пишет: «Таким образом, истинная любовь есть нераздельно и *восходящая* и *нисходящая* (апог ascendens и апог descendens, или те две Афродиты, которых Платон хорошо различал, но дурно разделял)»⁶ (выделено в оригинале)⁷. Однако понимание Соловьевым Платона, как мы можем видеть, обусловлено основными положениями его церкви так же, как и понимание Ружмана и Нигрена, догматами их церквей.

Владимир Соловьев, возможно, самая влиятельная фигура в развитии современной русской поэзии, мысли и религиозной философии, был поэтом, богословом, мистиком, знатоком литературы, общественным критиком и, наконец, вдумчивым исследователем истории философии. В отличие от большинства соотечественников своего времени, получивших университетское образование, он читал Платона на языке оригинала и мог отличить мысли Платона от неоплатонизма и неоплатонизм от православной теологии и европейского романтизма, на которые неоплатонизм серьезно повлиял⁸. Но хотя Соловьев был хорошо ознакомлен с ведущими европейскими исследованиями своего времени, его исследовательские статьи о Платоне часто скрывают собственные категории философа, а не категории Платона. Преломляя их сквозь свои триадические схемы, Соловьев переосмысливает жизнь и философию Платона и переписывает ее,

как мы покажем в последующем, на языке православного богословия. Анализ увлечения Соловьева Платоном, специально сосредоточивающийся на образе света в их философиях любви, раскроет трансформацию Соловьевым Эроса согласно православной догматике, ибо свет у русского богослова, как мы считем, происходит с горы Фаворской и тем самым видоизменяет платоновский свет.

Основываясь на сохранившихся скудных свидетельствах, но в согласии с некоторыми древними источниками, Соловьев утверждает, что Платон начинал свою литературную жизнь как эротический поэт. Это объясняет для Соловьева утонченный литературный талант Платона, заметный, согласно Соловьеву, даже в ранних диалогах⁹. Возможно, то, что Соловьев умозрительно настаивает на поэтической карьере Платона, происходит из желания провести аналогию между собственной жизнью и жизнью общепризнанного учителя, ибо сам Соловьев был и поэтом, и философом. Константин Мочульский, например, трактует большую статью «Жизненная драма Платона» как исповедь самого Соловьева; а князь Трубецкой утверждает, что Платон и Соловьев находятся в удивительной гармонии, «конгениальности». Каковы бы ни были причины, Соловьев сделал свою первую пробу в настоящей поэзии в 1874, переведя короткое стихотворение, написанное якобы древнегреческим мыслителем:

На звезды глядишь ты, звезда моя светлая!
О, быть бы мне небом, в широких объятиях
Держать бы тебя и очей мириадами
Тобой любоваться в безмолвном сиянии¹⁰.

Это стихотворение заслуживает более внимательного изучения не потому, что оно необыкновенно эротично, каковым оно, разумеется, не является, но потому, что представляет несколько завораживающих метафор и конструкций, встречающихся в позднейших работах Соловьева¹¹. Мы можем найти в нем скрытые указания на интерпретацию Соловьевым платоновского Эроса и Эроса в его собственной эстетической, этической и метафизической системе.

Первая строка состоит из двух частей: декларации – «ты» глядишь на звезды, и затем утверждения – что «ты» стихотворения – это на самом деле звезда («звезда моя светлая»). Субъект и объект взаимодействуют и делают это благодаря свету. Оставшаяся часть стихотворения призывает к физической и визуальной связи между «я» стихотворения и «ты», звездой. (О, быть бы мне небом, в широких объятиях / Держать бы тебя и очей мириадами / Тобой любоваться в безмолвном сиянии.) Говорящий желает обнять свет звезды и сделал бы это, став небом, сами глаза которого – это звезды. Через видение, ставшее возможным благодаря свету, он сам становится светом, таким же лучезарным, как и любимый им объект. Опять, как в первой строке стихотворения, взгляд и свет соединяют «я» и «ты», «тебя» с «ним» и силой метафоры превращают объект в излучающий свет субъект.

Свет, как показывает это стихотворение, есть посредник, который связывает активного субъекта с пассивным объектом. Несмотря на то, что свет невеществен, он может объединяться с материей и вносить в нее изменения, при этом не растрчивая свои силы. В людей он попадает через глаза, откуда он может и выйти или дальше светиться из наших душ. Образ света как преобразующего, но нематериального (невещественного, духовного) посредника, по-видимому, и привел Соловьева к этому короткому лирическому стихотворению, ибо, в сущности, вся его философия вращается вокруг понятия посредничества. Два противоположных элемента соединяются – Восточная и Западная Церкви, небо и земля, мужчина и женщина – через третий элемент, или опосредующую энергию, которая призвана, а иногда и создана для того, чтобы свершить синтез. Соловьев отрицает дуализм, опираясь на христианскую Троицу и диалектику Гегеля как на образцы и постоянно подчеркивая важнейшую, активную роль третьего соединяющего деятеля.

Свет является одним из основных примеров такой опосредующей энергии у Соловьева, и мы можем найти этот образ во всех его статьях, но специально и обстоятельно – в работах по эстетике¹². В «Общем смысле искусства» (1890) Соловьев наделяет свет как моральной, так и физической силой, ибо это энергия, которая позволяет красоте «проливать свет» и таким

образом преодолевать пагубную темноту этого мира. Свет помогает Благу и Истине становиться Красотой, все объединяя в преобразовании реальности: так свет делает возможным силу красоты – и ее верховенство – в метафизике Соловьева.

В статье, написанной на год раньше, «Красота в природе» (1889) Соловьев утверждает, что свет проникает в материю (уголь) и образует соединение (производит алмаз) без «одностороннего преобладания, а в некотором идеальном равновесии»: «В этом неслиянном и нераздельном соединении вещества и света оба сохраняют свою природу, но ни то, ни другое не видно в своей отдельности, – а видна одна светоносная материя и воплощенный свет – просветленный уголь и окаменевшая радуга»¹³. Здесь Соловьев подходит к пересмотру классической эстетики, потому что использует словарь троичности, относящийся к нераздельным, но неслиянным лицам Святой Троицы, для объяснения того, как союз производит, или «порождает» (термин, который Соловьев заимствует непосредственно у Платона, а также использует его в своей теории любви), светоносную материю и воплощенный свет. Этот анализ красоты алмаза, пожалуй, самое известное рассуждение Соловьева об искусстве.

В этой же статье Соловьев явно связывает действие света со своей идеей любви, ибо как свет, так и любовь проникают в материю и преобразуют ее. Мы должны рассмотреть это отношение света и любви, чтобы понять прочтение Соловьевым Платона и его увлечение фигурой Эроса. Сократ, пишет Соловьев, был посредствующим светом для Платона: «В нем был луч истинного света, открывающего и себя самого, и чужую тьму»¹⁴. Как звезда-любовь в стихотворении Платона, переведенном Соловьевым, Сократ «сиял» светом и так же заставлял сиять других вокруг себя, в том числе и Платона¹⁵. Он был и олицетворением силы любви, «эротической» фигурой, которая побуждала юношей, в том числе и Платона, стремиться к идеалам философии. Для Соловьева Сократ был посредником, подобным как свету, так и любви, и поэтому был способен проникать в пассивный объект, соединяя его с духовным началом и преобразуя¹⁶.

В другом фрагменте Соловьев описывает Сократа как канал для духовной энергии, то есть «чье-то действие, направлен-

ное *через него*, но не от него» («Рассуждение о Федре»). Интерпретируя сомнительный диалог «Федр» как пролог ко всем трудам Платона, он разъясняет последний раздел, касающийся даймона Сократа в манере, напоминающей об опосредующей роли света. Сократ ощущает, что даймон превращается («преображается») из пассивного знака (или объекта) в активную силу (или субъект), в духовно-телесную силу, третий элемент, подобный магнетизму. Как и свет, даймон, руководящий Сократом, – это одновременно и объект, и деятель, преобразующийся и преобразователь.

Следуя за немецкими учеными, которые популяризировали Платона в XIX веке, Соловьев считал, что развитие философии Платона и хронологическая последовательность его диалогов могут быть поняты исходя из его биографии. Отрывочность наших знаний о жизни Платона не удерживает Соловьева в «Жизненной драме Платона» от размышления над трагедией отношения Платона к Сократу. Некоторые драмы, пишет Соловьев, подобно трагедии Гамлета, драмы индивидуальности героя, вызванные внутренней необходимостью. Другие, как история Ореста, трагедии всеобщей необходимости – в последнем случае касающейся столкновения закона гинекократического и закона андрократического – над которой герой не властен. В «жизненной драме» Платона Соловьев находит пересечение этих двух видов трагедий, ибо действия Платона, а следовательно, и его философия были управляемы как внутренними устремлениями, среди которых была его любовь к Сократу, так и универсальным вопросом: «Быть или не быть правде на земле?».

Согласно тому, что Соловьев рассказывает об этой драме, когда был отравлен Сократ и, таким образом, устранен возможный примиритель («третья искомая и ищущая сторона пошатнувшейся в своих основах греческой жизни, *tertium quid*», как называет его Соловьев) враждующих лагерей: философии и традиционного религиозного закона в Афинах, – Платон потерял веру в возможность коммуникации между миром идеальным и нашим собственным, несовершенным. После этого великий философ впал в то, что Соловьев называет «пессимистическим идеализмом». Сократ свел философию с неба на землю, но Платон отрекся от земного мира, ибо очевидно, что в этом мире

не оказалось места для праведника. Платон удалился от общества, покинув Афины, и уверовал в непримиримый дуализм жизни, разочаровался в возможности единства человеческой природы. В «Федоне» (вновь согласно прочтению Соловьева) Платон выражает ощущение того, что человек хотя и принадлежит к обоим мирам, но не образует внутреннего связующего звена между ними.

Соловьев считает, что затем в жизни Платона произошло событие, о котором мы не имеем свидетельств, но очевидная важность которого вернула Платона к воспоминанию о Сократе как об опосредующей силе. Этим событием, согласно русскому философу, был эротический кризис. Соловьев находит обоснование этого кризиса, называя его «преображением», в диалогах *Пир* и *Федр*,¹⁷ которые он считает центральными в творчестве Платона. Таким образом, Соловьев разделяет жизнь Платона на четыре периода:

«сократический», период, совпавший с жизнью Сократа и продолжавшийся непосредственно после его смерти («*Гиппий больший*» и «*Гиппий меньший*», «*Протагор*», «*Эвтидем*», «*Эвтифрон*», «*Апология Сократа*», «*Критон*»,... «*Ион*», «*Лахет*», «*Хармид*», «*Лисид*»);

«пессимистический идеализм» («*Горгий*», «*Менон*», 2-я книга «*Государства*», «*Федон*», «*Критий*», «*Тезет*», «*Софист*», «*Парменид*»);

«эротическую эпоху» Платона («*Пир*», «*Федр*»);

и период «практического идеализма» («*Филеб*», «*Тимей*», «*Государство*», «*Законы*»)¹⁸.

«Эротическая эпоха», согласно Соловьеву, является самым важным периодом в жизни Платона и приходится на вершину излома, который определил «драму» Платона. Став на путь пессимистического идеализма, последовавшего за казнью Сократа, Платон в конце концов осознал, что строго дуалистическая философия не оставляет места для универсальной силы любви, которая не принадлежит исключительно ни тому, ни этому миру. Платон, испытав влияние собственной «жизненной драмы», стал верить в то, что любовь примиряет материальное и идеальное так же, как свет примиряет объект и субъект в стихотворении, приведенном выше. Соловьев, поясняя Платона, называет лю-

бовь связующим звеном, переходом, посредством или связью, а также «pontifex¹⁹» или «строителем моста», который соединяет духовную и человеческую природы («Жизненная драма Платона»)²⁰. В утверждении, что Эрос был центральным как в жизни Платона, так и в его философии, Соловьев находит «доказательство» его собственной идеи посреднических энергий. Эти энергии не только соединяют субъект и объект, но при этом и изменяют их. Таким образом, «когда Эрот входит в земное существование, он сразу преображает его», – пишет Соловьев.

Отметим сразу, что платоновский Эрос на самом деле не так абстрактен и отвлечен, как это приписывает ему Соловьев. В «Пире» Диотима рассказывает Сократу притчу об Эросе. Затем Сократ пересказывает эту историю гостям на пире, которую один из них, в свою очередь, рассказывает другу, а тот дает возможность Платону записать ее для нас. Эрос, таким образом, передается из уст в уста четыре раза, будучи удален от нас еще дальше из-за своей исключительно аллегорической роли. Зачатый в саду Зевса от союза Пороса («божественного изобилия») и Пеннии («материальной скудости»), «он всегда терпит нужду, имея природу матери», но «по своему отцу всегда строит какое-нибудь лукавство», стремясь овладеть прекрасным и добрым, другими словами, философией.

Соловьев выводит Эроса из сада и помещает его в собственную философскую систему. Сочетая свою и платоническую терминологию, Соловьев предлагает следующее описание:

«Как конкретное произведение *избытка* вечно-сущего и материальной скудости, или *недостатка*, стремящегося к восполнению, он есть начало деятельное и страдательное вместе (здесь чистый Соловьев – активное и пассивное, мужское и женское, андрогин в высшем смысле), нуждающееся в совершенной форме, ищущее ее, способное принимать ее и сообщать другому. Эрос не бог, но нечто божественное, посередине между вечной и сметной природой, могучий демон (очевидно, платоновский термин), связывающий небо и землю (снова Соловьев)»²¹ («Творения Платона»; выделено в оригинале).

Соловьев включает эту идею Эроса-посредника во все разделы своей рациональной философии. В его эстетике Эрос ответствен за всякое творение и «рождает в красоте», которую Со-

Соловьев смутно определил как грань между идеальным и материальным мирами. Эрос, по существу, – как творческая, так и рождающая сила, поэтому одновременно действующая подобно Богу и человеку, а точнее женщине («Жизненная драма Платона»). (Эрос Соловьева, несомненно, андрогин). В этике Эрос преобразует зло и грех материального мира, одухотворяя его; в метафизике – упраздняет дуализм, соединяя небо и землю.

Согласно Соловьеву, Эрос может провести человека по пяти возможным путям: 1) по дороге в ад; 2) по животному пути; 3) по «действительно человеческому пути» («полагается разумная мера животным влечениям – в пределах, необходимых для сохранения и прогресса человеческого рода»); 4) по пути аскетизма и, наконец, 5) по пути образа и подобия Божия – к «положительному соединению мужского и женского начала» в андрогине, к «целому человеку». Аскетизм есть предпоследний, но не высший путь любви – после такого заявления Мочульский назвал Соловьева «эротическим аскетом», усмотрев только внешние противоречия в работе философа. Придавая особое значение – возможно чрезмерное – немистическим аспектам творчества Платона, Соловьев говорит нам, что греческий философ намеренно не выбрал для своего «строителя моста» ни имени «Филия», как это сделал Эмпедокл, ни христианского «Агапэ». Он выбрал «Эрос», имя, предполагающее животную страсть так же, как и духовное влечение («Жизнь и произведения Платона»). «Любовь как эротический пафос, – пишет Соловьев, – ...не похожа на любовь к Богу, на человеколюбие, на любовь к родителям и к родине, к братьям и друзьям – это есть непременно любовь к телесности» («Жизненная драма Платона») ²². Истинный союз земли и неба, говорит Соловьев, будучи уверенным в своем прочтении Платона, не наступит только через отрицание материального мира или аскетическое отвращение к плоти. Ибо Эрос не захватывает силой молодые, уязвимые души и не удерживает их в трансцендентном мире. Скорее он проникает в земное существование и преображает его, «чтобы сообщить телесному действительную жизнь в бессмертии» (делая смертную природу бессмертной).

Но Соловьев утверждает, что Платон не осознал значимости своего эротического даймона и, несомненно, не увидел, как

его любовь стремилась, но не достигла именно того, что Соловьев отождествляет с высшей целью творения: духовной телесности, или андрогинизма богочеловечности. Соловьев пишет: «Три указанные понятия, определяющие высший путь любви, – понятия андрогинизма, духовной телесности и богочеловечности – мы находим у Платона, хотя лишь в смутном виде» ²³. Поэтому теория любви Платона остается «прекрасным махровым цветком без плода». В конечном счете платоновский Эрос не смог построить мостов, а остался в «мире идеальных умозрений», выбросив философа, названного полубогом, на неискупленную землю. Платон посчитал невозможным действительное перерождение человеческой природы, поэтому он вновь возвратился к признанию дуализма и сосредоточился, в завершающий период своего творчества, на «практическом идеализме», на задаче преобразования социальных отношений. Соловьев, как и следовало ожидать, считает недостатком отступление от посреднической задачи любви: «Если Сократ свел философию с неба и дал ее в руки людям, то его величайший ученик приподнял ее высоко над головою и с высоты бросил ее на землю, в уличную грязь и сор» ²⁴. Это было трагическим «падением Платона». Урок, который Соловьев выносит из жизненной драмы Платона, состоит в невозможности для человека достигнуть высшей цели – духовной телесности одною силою ума, гения и нравственной воли. Только «настоящий существенный Богочеловек» может увидеть свет любви, так же как и стать им.

Это тот фрагмент, в котором анализ Соловьевым идеи Платона становится «соловьевством». Для Платона Эрос не Бог и не человек, а полубожество, стремящееся к миру идей (Forms) и затягиваемое вниз, в мир плоти. Миф Диотимы и даже весьма эротические пассажи о любви в «Федре» – очевидная аллегория, конечная цель которой пролить свет на истинный путь философии; Эрос возвышает любовь к мудрости, за которую Сократ отдал свою жизнь. Однако для Соловьева Эрос не пускается в исключительно философские размышления о Благе, а осуществляет магическое слияние с Богом, доступное всем человеческим существам. Иными словами, посредническая энергия непрерывно осуществляет Воплощение, или Вочеловечивание. Каждый акт эротического переживания – это воплощение небесного духа

в материю, создающего или «рождающего» новое целое, Бого-человека, не метафорически, но буквально подобного Христу²⁵.

Энергия, каковой является Эрос, как свет в «Красоте в природе», превращает объект в субъект, но «неслиянно и нераздельно», как было отмечено ранее («Красота в природе»). Этот теологический словарь Соловьев затем использует в своих рассуждениях о даймоне Сократа, строителе моста Платона и о собственном идеале андрогина. Такой идеал существует, заявляет он, «без внешнего слияния» (что было бы уродством) или «внутреннего разделения» (что было бы несовершенством и принципом смерти) («Жизненная драма Платона»).

Однако, несмотря на всеобъемлющий характер, одно лишь Воплощение не является единственной для Соловьева метафорой его видения возможного обожествления человека через любовь. Вочеловечение Иисуса Христа послужило Соловьеву доказательством возможности воплощения духа. Соответствующее одухотворение материи требует иного события в священной истории. Возвращаясь к свету в поэзии Соловьева, мы теперь можем объяснить принцип, лежащий в основе прочтения философ Эроса Платона, сквозь призму православной традиции. Хотя на протяжении большей части жизни Соловьев и не посещал регулярно церковь (и есть некоторое сомнение в том, всегда ли он причащался), он испытал сильное влияние своего деда по отцовской линии, православного священника, и начал добровольно посещать лекции в Московской Духовной Академии после окончания университета. Впоследствии он продолжал интересоваться историей церкви и ее учением и обнаруживал в своих работах твердое знание того, что его последователь отец Павел Флоренский назвал бы «живым религиозным опытом» Православия.

В цитатах о свете и любви, приведенных выше, часто используемый Соловьевым глагол «преображать» был переведен как «transform». Однако этот глагол имеет и другое значение – «to transfigure»; и это именно то значение, которое Соловьев, без сомнения, подразумевал в рассуждении о свете. Во время своего служения Иисус поднялся на вершину горы Фавор, где «Его лицо сияло как солнце, и Его одежды стали белыми как свет», и через это преобразование плоть была превращена в бестелесный дух. Несмотря на то, что как Восточная, так и Западная Церкви

основаны на вере в Воплощение, именно Восточная Церковь придает особое значение тому, что Бог стал человеком, чтобы человек стал Богом, и поэтому православные христиане празднуют Преображение с большим трепетом. Для Востока человек, в результате Падения, не утратил безвозвратно ни своей связи с Богом, ни единства духа и тела. Обожествление не только возможно, оно необходимо; плоть не есть зло; и простое искупление грехов не является величайшей целью человечества. Вся материя может быть преобразена, будет преобразена и постоянно преобразуется²⁶.

Согласно Григорию Паламе, одному из наиболее авторитетных греческих отцов для русской духовности, тремя основными столпами Восточного христианства являются богословие, «верное апофатическому началу», откровение как свет и спасение как обожествление. Таким образом, он придал Преображению величайшую теологическую значимость (Пеликан). Не случайно, что именно те святые отцы, которые наиболее почитаемы Русской Церковью: Григорий Палама, Григорий Нисский, Псевдо-Дионисий, – писали о свете как об источнике преобразования и возможном способе «обожения». Как пишет Владимир Лосский, чтобы видеть Божественный свет телесными очами, как видели его ученики на Фаворе, нужно быть причастником этого света, нужно быть измененным им в большей или меньшей мере. Итак, мистический опыт предполагает изменение нашей природы под действием благодати. Святой Григорий Палама ясно говорит об этом: «...(человек) получивший во благой удел божественные энергии сам есть как бы Свет, и со Светом находится и вместе со Светом сознательно видит то, что без таковой благодати скрыто для всех, возвысившись не только над телесными чувствами, но и над всем, что нам ведомо...ибо очищенные сердцем видят Бога, Который, будучи Светом, вселяется и открывает Себя любящим Его и возлюбленным Им»²⁷.

В своем исследовании истории Церкви, патристики и современной религиозной мысли Соловьев постоянно обращается к лексике, по-видимому, взятой непосредственно из службы на праздник Преображения (6 августа). Этот праздник, по понятным причинам, гораздо более значим для Восточной, нежели для Западной Церкви,²⁸ и соответствует в образности и темах

песнопений Святому Богоявлению Господа Бога и Спасителя Иисуса Христа, празднику большей важности, чем Рождество в Православной Церкви. Служба на этот день включает следующее утверждение смысла обожествления:

Приидите, взыдем на гору Господню и в дом Бога нашего и узрим славу Преображения Его, славу яко Единородного Отца, *светом примем свет и, возвышени бывшее духом*, Троицу Единосущную воспоим во веки. Возшед на гору Фаворскую, *преобразился еси*, Христе, и, лествь омрачив, *нас просветил еси*. (Праздничная Минея на Святое Преображение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа; курсив наш. – Д.К.)²⁹.

Явление Христа сделало возможным для человека сиять божественным светом, буквально преобразиться в свет, или преобразить плоть светом. Благодаря этому мы можем видеть, что свет в философии Соловьева больше походит не на отраженный свет пещеры Платона, а на «истинный» свет христианского Преображения верующего. Эрос Соловьева, как посредническая фигура, подобная свету, также преобразует, а не просто изменяет.

Фактически все опосредующие энергии Соловьева преобразуют через воплощение. В «Красоте в природе» Соловьев пишет: «Мы должны определить красоту как *преобразование материи чрез воплощение в ней другого сверхматериального начала*»³⁰. Он продолжает: «Песня [соловья] есть преобразование полового инстинкта, освобождение его от грубого физиологического факта – это есть животный половой инстинкт, воплощающий в себе *идею любви...*» (выделено в оригинале)³¹.

Использование Соловьевым метафор света и любви в конечном счете двусмысленно, поскольку они описывают одновременно и опосредующую силу между двумя сущностями, и собственно одну из этих сущностей – дух. Кроме того, двусмысленность восходит не к Платону, а вероятнее всего к православному образу Бога, особенно к тому, который возведен в службе на Преображение:

Иже руками невидимыми *создав по образу Твоему, Христе, человека, началообразную Твою в создании доброту показал еси*: не яко во образе, но яко Сам сый по существу Бог был еси и Человек. *Срастворився неслиянно*, уголь горящъ показал еси нам Божества, попяляющъ убо грехи, души же просвещающъ, на Фаворстей горе, *Моисея со Илиею, учеников же старейшия удивил еси*. (Праздничная Минея на Святое Преображение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, на утрени; курсив наш. – Д.К.)³².

Это «чудо страшное и нестерпимое» заставляет смертного человека излучать свет; в тексте службы на Преображение деятельный свет Христа входит в покорные тела Моисея, Илии и апостолов и преобразует их. Поэтому Христос не единственный, кто сияет божественным светом; земные объекты также преобразуются в излучающие свет субъекты.

Однако восточно-христианская литургия, и Соловьев, очевидно, следует ей, не придерживается евангельских сообщений о Преображении, в которых апостолы слышат слова Бога, но сами не сияют. В Евангелие от Матфея ученики остаются бездейственными наблюдателями, также не излучающими свет, которым, благодаря этой впечатляющей сцене, даровано последующее видение Моисея и Илии:

По прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних. И преобразился перед ними: и просияло лицо Его, как солнце, одежды же Его сделались, как свет. И вот, явились им Моисей и Илия, с Ним беседующие. При сем Петр сказал Иисусу: «Господи! Хорошо нам здесь быть; если хочешь, сделаем здесь три кущи: Тебе одну, и Моисею одну, и одну Илии». Когда он еще гово-

рил, се, облако светлое осенило их; и се, глас из облака глаголющий: «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение; Его слушайте» (Мф.17.1-5)³³.

Пожалуй, облако, а не свет «осеняет» апостолов.

С другой стороны, Православие постоянно подчеркивает роль света как посредника, который фактически изменяет объект:

Во всего Адама облекся, Христе, *очерневшее изменив, просветил еси древле естество и изменением зрака Твоего богосоделал еси...* Днесь Христос на горе Фаворстей, просяив ясно Божественною зарею, якоже обещася, учеником обнажи зрак: *светоносныя же наполнившеся Божественныя зари*, в радости пояху: поим Богу нашему, яко прославися (Праздничная Минея на Святое Преображение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, на утрени; курсив наш. – Д.К.)³⁴.

Православное учение о Преображении, подобно философии Соловьева, не выделяет воплощенного Бога среди простых смертных тем, что Он сияет, а мы – нет. Вернее, оно допускает воплощение духа в человека через свет, стать светом. Строитель моста соединяет Небеса и землю, не просто освобождая от плоти, а обожествляя ее.

Платон, как предполагает Соловьев, имел опыт преображения, который предвосхитил его «эротический период», однако в конечном итоге ему не удалось сохранить божественный свет. Его трагедия покоится на факте непонимания истины слов, которые сам он написал об Эросе и его роли в достижении воплощенного и преображенного Богочеловека. По тому, как Соловьев переписывает на языке литургики жизнь и философию своего наставника, миссия Эроса осуществляется не в платоновском мифе, а в христианской священной истории.

Поэт Афанасий Фет уверял Соловьева в том, что его патристическим долгом было «подарить Платона русской литера-

туре». И действительно, переводы Соловьевым нескольких диалогов были очень хорошо восприняты. Но в своих статьях Соловьев прочитывал Платона сквозь призму православного учения о Преображении и этим превратил своего философского и поэтического наставника в падшего пророка, не озаренного собственным пророчеством.

Использовал ли русский философ Платона не только для того, чтобы преобразить Эрос, но также и эротизировать Преображение, отождествляя субъект и объект через опосредующие энергии света и любви, – этот вопрос остается за рамками данной статьи. Однако, несомненно, эротическая андрогинность Софии Соловьева – его мистическое видение связи человека и Троицы – предполагала бы, что ответ на этот вопрос будет вероятно положительным³⁵. То, что Соловьев пытался «материализовать» и «эротизировать» Божественное таким образом, – это уже один шаг в сторону ереси от исключительно православного акцента на конечном единении человека и Бога. И то, что Александр Блок и другие последователи Соловьева в русской поэзии символизма, помещая Софию обратно на небеса вне сферы досягаемости смертных, неверно поняли просветленный и эротический посредник, является, пожалуй, трагической траекторией собственной «жизненной драмы» Соловьева.

¹ В этом контексте Лосский утверждает, что Восточное Христианство ближе к святому Иоанну Кассиану, чем к Августину или Пелагию.

² «Смысл любви» на английский язык был переведен несколько раз, включая недавний перевод Томаса Р. Бейера младшего.

³ Джорж Л. Клайн отмечает влияние Платона на философскую систему Соловьева, утверждая, что это «неогегельянская, в сравнении с собственно философией Гегеля, умеренно антиаристотелевская и сильно обновленная платоновская позиция».

⁴ См. «О первом отделе платоновских творений». Идеи Соловьева по поводу хронологии диалогов Платона, как и по поводу их интерпретации, иногда спорны.

⁵ Греческий оригинал см.: Бергк.

⁶ Зинаида Минц утверждает во вступительном очерке к стихотворному сборнику Соловьева, что «переводы Соловьева никогда, несмотря на постоянную нужду и нищенский быт поэта, не были для него средством заработка. Он переводил только то, что давало ему возможность

выразить какие-то стороны собственного мирозерцания». (См.: Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы, Л., 1974. С. 47.)

⁷ Свет играет особую, центральную роль в русской философской и религиозной традициях в целом, будучи заимствован в качестве господствующей метафоры многими преемниками Соловьева в русском религиозном возрождении, включая Николая Бердяева, Сергея Булгакова и Павла Флоренского. Владимир Лосский вполне убедительно рассуждает о свете как о средстве единения с Богом.

⁸ В сущности соловьевское описание Сократа странным образом напоминает русскую традицию в отношении преподобного Серафима Саровского, которого Соловьев упоминает несколько раз. Описание Преображения светом Серафима см. Уэйр, 130 – 32, и Зандер.

⁹ Следует отметить, что процесс, в результате которого посредник «входит» в объект, не всегда легок в философии Соловьева, будь то (в случае Сократа) в умы древних афинян, или света в алмаз. Превращение пассивного объекта в активный субъект часто предполагает борьбу, как физическую, так и духовную.

¹⁰ Большинство православных мыслителей XIX века, главным образом благодаря влиянию неоплатонизма и/или романтизма, считали «Пир» и «Федр» важнейшими диалогами. Очевидно, что среди указанных диалогов нет тех, которым придавал большое значение Аристотель и поздние схоласты, а также современные критики, интересующиеся вопросами этики, эпистемологии или политической теории. Как это обычно бывает, Соловьев не мог избежать влияния признанной точки зрения, с которой (а иногда и против которой) он выступал.

¹¹ Принято разделять на три группы диалоги Платона, большая часть которых, если не все, появились значительно позднее смерти Сократа. См. Grube. XI–XIV.

¹² Здесь мы можем сопоставить прочтение Нигрена: «...заключить...что Платон здесь достигает успеха в преодолении неотъемлемого дуализма своего мировоззрения, – значит неправильно интерпретировать имеющиеся факты...Учение об Эросе не устраняет дуализм; оно только показывает путь, по которому человек делает добродетельным свой побег из одного мира в другой».

¹³ В «Смысле любви» (1892 – 94) Соловьев также настаивает на реальном, не метафорическом и не субъективном, свете любви. Соловьев разделяет этот буквализм со своим другом Николаем Федоровым.

¹⁴ Тимоти Уэйр проводит краткое сравнение особо значимых, относящихся к начальному периоду тем Восточной и Западной Церквей: «Думая о Троице, римляне начинали с единства Божества, греки – с троичности ипостасей; размышляя о Распятии, римляне думали

главным образом о Христе как Жертве, греки – о Христе Победителе, римляне говорили больше об искуплении грехов, греки – об обожествлении» и т. д.

¹⁵ Одним из указаний на его важность является то, что служба на Преображение предшествует Божественной литургии, если праздник выпадает на воскресенье.

¹⁶ См. Евангелие от Луки. 9.28-36 и Евангелие от Марка. 9.2-8.

¹⁷ Дальнейшее рассуждение об эротизме у Соловьева см. статью «Solov'ev's Androgynous Sophia and the Jewish Kabbala».

Цитированные сочинения

Augustine. *Confessions*. Trans. R.S. Pine-Coffine. Middlesex, England; New York: Penguin, 1961.

Bergk, Theodore, ed. *Poetae Lirici Graeci*. 4th ed. Lipsiae, 1832.

De Rougemont, Denis. *Love in the Western World*. Trans. Montgomery Belgion. Rev. ed. Princeton UP, 1983.

Флоренский, о. Павел. Столп и утверждение Истины. *Опыт Православной Теодицеи. В 12 письмах*. Paris: YMCA Press, 1989.

Grube, G. M. A. *Plato's Thought*. London: Methuen, 1935.

Kline, George L. «Hegel and Solovyov.» *Hegel and the History of Philosophy*. Ed. J.J. O'Malley, A.W. Algozin and F.G. Weiss. The Hague: Nijhoff, 1974.

Kornblatt, Judith Deutsch. «Solov'ev's Androgynous Sophia and the Jewish Kabbalah.» *Slavic Review* 50 (1991): 486-96.

Lossky, Vladimir. *The Mystical Theology of the Eastern Church*. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary P, 1976.

Мочульский К. Владимир Соловьев: Жизнь и учение. 2nd ed. Paris: YMCA Press, 1951.

Nygren, Anders. *Agape and Eros: A Study of the Christian Idea of Love*. Trans. A.G. Herbert. New York: Macmillan, 1932.

Origen. «Prologue to the Commentary on the Song of Songs.» *An Exhortation to Martyrdom, Prayer, First Principles*. Trans. Rowan A. Greer. New York: Paulist P, 1979.

Pagels, Elaine. *Adam, Eve and the Serpent*. New York: Random, 1988.

Palamas, Saint Gregory. «Homily on the Presentation of the Holy Virgin in the temple.» *Twenty-two Homilies of the St. Gr. Palamas*. Ed. Sophocles Oikonomos. Athens, 1861.

Pelikan, Jaroslav. *The Spirit of Christendom (600-1700)*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1974. Vol. 2 of *The Christian Tradition: a History of the Development of Doctrine*. 5 vols. 1971 – 1989.

Plato. *Phaedrus*. Trans. W.C. Hembold and W.G. Rabinowitz. 1956. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1977.
The Symposium. 1951 Trans. Walter Hamilton. Middlesex, England; New York: Penguin, 1979.
Соловьев В.С. Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. Изд. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. В 12 т. Брюссель: Жизнь с Богом, 1966 – 1970.
 Стихотворения и шуточные пьесы. Вступ. ст. Зинаида Минц. Серия «Библиотека поэта». Л.: Сов. писатель, 1974.
The Meaning of Love. Trans. Thomas R. Beyer, Jr., from Jane Marshall. London: Floris, 1985.
 Ware, Timothy. *The Orthodox Church*. New York: Penguin, 1963.
 Zander, Valentine. *St. Seraphim of Sarov*. Trans. Sister Gabriel Anne, S.S.C. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary P., 1975.

Перевод с англ. Ангелины Семеновой
 (ред. А.П. Козырева)

Kornblatt Y. D. / The Transfiguration of Plato in the Erotic Philosophy of Vladimir Soloviev // *Religion and Literature*. 1992. Vol.24. № 2. P. 35 – 50.

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

МАТЕРИАЛЫ К БИБЛИОГРАФИИ В.С. СОЛОВЬЕВА (1995 – 1997 гг.)

1995 г.

Абдрасулов С.М. Судьба России в философии истории религиозных мыслителей XIX в.: П.Я. Чаадаев, К.Н. Леонтьев, В.С. Соловьев. Автореф. дис. ...канд. филос. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., Изд-во МГУ, 1995. – 16 с.
Абрамова Л.В. Софиологическая концепция Е.Н. Трубецкого // XXIV Огаревские чтения. – Саранск, 1995. – Ч. 1. – С. 3-4.
Арапов А.В. Русская софиология и индоевропейская традиция // Русская культура на межконфессиональных перекрестках / Отв. ред. Н.В. Скоробогатко. – М., 1995. – С. 28-29.

Басин И.В. Предыстория творческого пути князя С.Н. Трубецкого // *Вопр. философии*. – 1995. – № 9. – С. 106 – 119. (Раздел: С.Н.Трубецкой и софиология В.С. Соловьева С. 111 – 113).
Безносков В.Г. Ф. Достоевский, К. Леонтьев, Вл. Соловьев о Преображении и Спасении // *Достоевский и современность: Материалы IX Междунар. старорус. чтений*. – Новгород, 1995. – С. 27 – 38.
Бонецкая Н.К. Русская софиология и антропософия // *Вопр. философии*. – 1995. – № 7. – С. 79 – 97.
Введение в русскую философию: Учеб. пособие / Лазарев В.В., Абрамов А.И., Авдеева Л.Р. и др. – М.: Интерпракс, 1995, 1995. – 304 с.
Волкогоронова О.Д. Духовное служение // *Филос. науки*. – 1995. – № 1. – С. 327 – 330.
Гайденок П.П. Соловьев Владимир Сергеевич // *Русская философия: Словарь* / Под общ. ред. М.А. Маслина. – М.: Республика, 1995. – С. 454 – 459.
Гальцева Р., Роднянская И. Соловьев Владимир Сергеевич // *Русская философия. Малый энциклопедический словарь*. – М.: Наука, 1995. – С. 477 – 480.
Гачева А.Г. Русский космизм и вопрос об искусстве // *Философия бессмертия и воскрешения. По материалам VII Федоровских чтений*. М., 1995. – Вып. 2. – С. 5 – 63.
Гужавина О.Б., Сысоева Л.С. Субстанциальные свойства идеального в мирозерцании В.С. Соловьева // *Культура Отечества: прошлое, настоящее, будущее*. – Томск, 1995. – Вып.4. – С. 38 – 46.
Емельянов Б.В. Три века русской философии (XVIII-XX вв.): Учеб. пособие. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та; Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. пед. ин-та, 1995. – 224 с.
Емельянов Б.В., Новиков А.И. Русская философия Серебряного века: Курс лекций. – Екатеринбург, Изд-во Урал. Ун-та, 1995. – 283 с.
Заикин С.П. Духовная эволюция Вл. Соловьева // *Соловьев В.С. Духовные основы жизни* / Ред., вступ. ст. и примеч. С.П. Заикина. – СПб.: Магик-Пресс, 1995. – С. 3 – 16.

- Зернов Н.М.** Три русских пророка: Хомяков, Достоевский, Соловьев: Пер. с англ. / Послесл. Н.М. Солнцева. – М.: Моск. рабочий, 1995. – 214 с.
- Иванов А.В.** Идея Софии в русской философии // Алтай – космос – микрокосм: Алтай – регион. Модель перехода к устойчивой духов.-экол. (ноосферной) Цивилизации XXI в.: Тез. 3-й междунар. конф. – Алтай, 1995. – С. 27-35.
- Из творческого** наследия Владимира Соловьева: Записная книжка. Отрывки из воспоминаний о Рабиновиче И.Д. Приветственная речь, обращенная к Стасюлевичу М.М. / Публ. и коммент. Марка Смирнова // Логос. – 1995. – № 50. – С. 267–287.
- Исаев И.А.** Теократическая утопия Владимира Соловьева. // Исаев И.А., Золотухина Н.М. История политических и правовых учений в России XI – XX вв. – М.: Юрист, 1995. – С. 276 – 280.
- Калинников Л.А.** Категория «София» и ее возможности соответствия в рационально построенной системе философии (Вл. Соловьев и Иммануил Кант) // Кантовский сборник. – Калининград, 1995. – Вып.19. – С. 40 – 60.
- Керн Л.Н.** «Идолы и идеалы» В.С. Соловьева // Культура и образование: Тез. регион. науч.-теор. конф. асп. и студ., 5-6 мая, 1995 г. – Нижневартовск, 1995. – С. 17-18.
- Козырев А.П.** Смысл любви в философии Владимира Соловьева и гностические параллели // Вопр. философии. – 1995. № 7. – С. 59 – 78.
- Козырев А.П.** Софиология // Русская философия: Словарь / Под. ред. М.А. Маслина. – М., 1995. – С. 465 – 469.
- Конева Л.А.** Вл. Соловьев о смысле истории // Российское сознание: психология, феноменология, культура. – Самара, 1995. – С. 99 – 108.
- Конева Л.А., Конев А.В.** Антропологические идеи в русской религиозной философии: Пособие по спецкурсу / Самар. гос. ун-т. – Самара, 1995. – 123 с.
- Королькова Е.А.** Русская софиология в контексте метафизики всеединства: Автореф. дис. ...канд. филос. наук / Санкт-Петербург. гос. ун-т. – СПб., 1995. – 16 с.

- Королькова Е.А.** Русская софиология в контексте метафизики всеединства (Вл. Соловьев, П. Флоренский, С. Булгаков, П. Карсавин, С. Франк) Дисс. ... канд. филос. наук. – СПб., 1995. – 156 с.
- Кохановский В.П.** Диалектика Владимира Соловьева: Рациональное содержание и актуальный смысл / Рост. гос. ун-т. – Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1995. – 119 с.
- Лопатин Л.М.** Вл. С. Соловьев и князь Е.Н. Трубецкой // Трубецкой Е.Н. Миросозерцание Вл.С. Соловьева. В 2 т. – М.: Медиум, 1995. – Т. 2. – С. 397 – 462; 478 – 518.
- Макоев Ф.Х.** Культура в философии всеединства В. Соловьева / Гос. акад. сферы быта и услуг. – М., 1995. – 12 с. Деп. в ИНИОН РАН № 50301 от 18.04.95.
- Максимов М.В.** История как оправдание добра (Проблема человека в историософии В.С. Соловьева) // Возрождение России: проблема ценностей в диалоге культур: Материалы 2-й Междунар. науч.-теорет. конф. Н.Новгород, 1 – 3 февраля 1995. Н.Новгород: НГГУ, 1995. – Ч. 1. – С. 16 – 18.
- Максимов М.В.** Мистическое и рациональное в методологических основаниях философско-исторической концепции В.С. Соловьева // Некоторые проблемы исследований социокультурной среды: Уч. зап. Иван. гос. архит.-строит. акад. – Иваново, 1995. – Вып. 1. – С. 106 – 117.
- Мочульский К.** Владимир Соловьев. Жизнь и учение // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М.: Республика, 1995. – С. 63–218.
- Мухамадиев Ф.М.** Философия В.С. Соловьева: идея всеединства // Культура и образование: Тез. регионал. науч.-теорет. конф. асп. и студ., 5-6 мая, 1995 г. – Нижневартовск, 1995. – С. 13 – 16.
- Нагорная Л.К.** Богочеловечество в русской религиозной философии (середина XIX – начало XX вв.) / Автореф. дис. ...д-ра филос. наук. – Москва, 1995. – 49 с.
- Нешев К.** Философия на морала: Портр. и идеи. – София: ФИЛ-ВЕСТ, 1995. – 79 с.

- Носов А.А.** История и судьба «Мирозерцания Вл.С. Соловьева» // Трубецкой Е.Н. Мирозерцание Вл.С. Соловьева. В 2 т. – М.: Медиум, 1995. – Т. 2. – С. 565 – 593.
- Перепелкина Л.Д.** Литературно-критическая деятельность Владимира Соловьева в системе его философских идей. – Тампере, 1995. – 208 с.
- Письма В.С. Соловьева М.И. Владиславлеву** // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – М., 1995. – Вып. 16.
- Письма к В.С. Соловьеву** Архимандрита Антония (Вадковского), В.Г. Короленко, А. Баязитова / Публ. и коммент. Марка Смирнова // Логос. 1995. – № 50. – С. 349 – 357.
- Поляков Л.В.** Методологическое введение в историю русской философии XIX века.: Курс лекций / Ун-т рос. акад. образования. – М., 1995. – 56 с.
- Псеуш А.А.** Проблема «Россия и Европа» в историософии Николая Яковлевича Данилевского: Автореф. дис. ...канд. филос. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1995. – 24 с.
- Пул Р.Э.** Русская диалектика между неоидализмом и утопизмом (ответы Вл.С. Соловьеву) // Вопр. философии. – 1995. – № 1. – С. 70 – 94.
- Пумпянский Л.В.** Заметка о Вл. Соловьеве // Филос. науки. – 1995. – № 1. – С. 79 – 80.
- Розанов В.В.** А.С. Хомяков и Вл.С. Соловьев // Около церковных стен. – М.: Республика, 1995. – С. 419 – 428. (Впервые: Новый путь. – 1904. № 6 – С. 1 – 6).
- Розанов В.В.** На панихиде по Вл.С. Соловьеву // Около церковных стен. – М.: Республика, 1995. – С. 132 – 134. (Впервые: Новое время. – 1901. – 1 августа. – № 9126).
- Розанов В.В.** Об одной особенной заслуге Вл.С. Соловьева // Около церковных стен. – М.: Республика, 1995. – С. 432 – 441. (Впервые: Новый путь. – 1904. – № 9. – С. 157 – 170).
- Роцинский С.Б.** «Гегелевский комплекс» философской системы Вл. Соловьева // Социальная теория и современность. 22. – М., 1995. – Вып. 12. – С. 183 – 196.
- Роцинский С.Б.** Проблема социальной диалектики в философских учениях П.Л. Лаврова и В.С. Соловьева // Отечествен-

- ная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып.15. Петр Лавров. – М.: Изд-во РАГС, 1995. – С. 44-58.
- Сильницкий Г.** Владимир Соловьев и византийское наследие // Край Смоленский. – 1995. – № 9/10. – С. 73 – 79.
- Смирнов Марк.** «Россию можно поздравить с гениальным человеком» // Логос. – 1995. – № 50. – С. 288 – 298.
- Соина О.С.** Феномен русского морализаторства: Этические очерки. – Новосибирск: Наука, 1995.
- Соловьев В.С.** Духовные основы жизни / Ред., вступ. ст. и примеч. С.П. Заикина. – СПб., Магик-Пресс, 1995. – 145 с.
- Соловьев В.С.** Задачи христианского государства / Публ. и коммент. Марка Смирнова // Логос. 1995. – № 50. – С. 332 – 339.
- Соловьев В.С.** Черновик письма к Николаю II / Публ. и коммент. Марка Смирнова // Логос. 1995. – № 50. – С. 340 – 346.
- Соловьева П.С.** Несколько слов о моем брате Вл. Соловьеве / Публ. Марка Смирнова // Логос. 1995. – № 50. – С. 358 – 362.
- Султанов К.В.** Владимир Соловьев о социальной философии Н.Я. Данилевского / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И.Герцена. – СПб, 1995. – 13 с. Деп. в ИНИОН РАН 22.09.95. №50757.
- Султанов К.В.** Единение православия и католичества в оценке В. Соловьева и Н.Я. Данилевского // Русская культура на межконфессиональных перекрестках / Отв. ред. Н.В. Скоробогатько. – М, 1995. – С. 117 – 119.
- Сухомлинов М.И.** Письмо к В.С. Соловьеву об избрании его почетным академиком Императорской Академии Наук / Публ. и коммент. Марка Смирнова // Логос. 1995. – № 50. – С. 347 – 348.
- Трубецкой Е.Н.** К вопросу о мировоззрении В.С. Соловьева // Трубецкой Е.Н. Мирозерцание Вл.С. Соловьева. В 2 т. – М.: Медиум, 1995. – Т. 2. – С. 463 – 477.
- Трубецкой Е.Н.** В.С. Соловьев и Л.М. Лопатин // Трубецкой Е.Н. Мирозерцание Вл.С. Соловьева. В 2 т. – М.: Медиум, 1995. – Т. 2. – С. 519 – 562.
- Трубецкой С.Н.** О святой Софии, Премудрости Божией / Вопр. философии. – 1995. – № 9. – С.120-168.
- Феоктистов Е.М.** Отрывки из воспоминаний / Публ. и коммент. Марка Смирнова // Логос. 1995. – № 50. – С. 326 – 331.

- Храмов В.Б.** В.С. Соловьев о национальном вопросе в России / Краснодар. Гос. акад. культуры. – Краснодар, 1995. – 17 с. Деп. в ИНИОН РАН №50273 от 11.04.95.
- Цицилина Н.И.** В.С.Соловьев о национальном величии и исторической миссии России // Материалы XII науч. конф. профессор.-препод. состава Волгоградского гос. ун-та (12-21 апреля 1995). – Волгоград, 1995. – С. 51-55.
- Школина И.** Вл. Соловьев о стыде и совести // XXIV Огаревские чтения. – Саранск, 1995. – Ч. 1. – С. 31-32.
- Шохин В.К.** В.С. Соловьев, индийская философия и проблемы компаративистики // Философский ежегодник'95. – М., 1996. – С. 106-121.
- Штейнгауз И.Х.** Проблема «Восток – Запад» в философии и публицистике В.С. Соловьева // Взаимоотношения народов России, Сибири и стран Востока: история и современность: Докл. Междунар. науч.-практ. конф. – Москва; Иркутск. 1995. – С. 90 – 95.
- Шугуров М.В.** Идея правового государства и конца истории в практической философии В.С Соловьева // Интеллигенция и либерализм в России. – Саратов, 1995. – С.14 – 17.
- Янченко И.К.** Дело о воспрещении профессору Санкт-Петербургского университета Соловьеву чтения публичных лекций / Предисл., публ. и коммент. Марка Смирнова // Логос. 1995. – № 50. – С. 299 – 325.

1996 г.

- Астаурова Г.А.** Социальные идеи в учении В.С. Соловьева // Социальные процессы. – Кемерово, 1996. – С. 27 – 30.
- Бакулев К.С.** К проблеме построения «органической логики» в работе Вл. Соловьева «Философские начала цельного знания» // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Роцинский. – М., 1996. – С. 148 – 155.
- Бессонов Б.Н.** Вл. Соловьев: Оправдание добра – единственный путь жизни во всем и до конца // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. –

- Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Роцинский. – М., 1996. – С. 3 – 27.
- Богданова И.Н.** Идея целостности человечества в философии «всеединства» Вл. Соловьева / Рост. гос. ун-т. Ростов н/Д., 1996. – 30 с.
- Бондарев П.Б.** Философия истории В.С. Соловьева: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Краснодар, 1996. – 14 с.
- Буслакова Т.П.** Вл. Соловьев и «эстетическое декадентство» // Серебряный век русской литературы. – М., 1996. – С. 12 – 23.
- Вальков А.А.** Идея нации в свете русской социально-философской мысли / Науч. ред. В.Н. Бондаренко; Башк. ун-т. – Уфа: Изд-во Башк. ун-та, 1996. – С. 97 – 98.
- Вл. Соловьев.** Красота и безобразие в искусстве / Публ., вступ. заметка и коммент. Буслаковой Т.П. // Серебряный век русской литературы. – М., 1996. – С. 78-87.
- Владимир Соловьев** в восьмидесятые годы. По его письмам к А.Ф.Аксаковой, а также по записям и переписке А.А. Кареева / Публ. Д. Соловьева // Звезда. – 1996. – № 1. – С. 145. (ЦГАЛИ, ф.475, оп.1, ед.хр.17–18, л.284–285).
- Голубев А.Н.** Вперед, к Соловьеву! // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Роцинский. – М., 1996. – С. 64 – 69.
- Делокаров К.Х.** В.С.Соловьев как предтеча экологической этики // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Роцинский. – М., 1996. – С. 88 – 97.
- Денисов В.Н.** В.С. Соловьев о безусловных началах нравственности // II Державинские чтения. – Тамбов, 1996. – С. 8.
- Денисов В.Н.** Проблема личности в этике В.С. Соловьева // На рубеже эпох. – Тамбов, 1996. – С. 90 – 99.
- Долгов К.М.** Учение Вл. Соловьева о Логосе и Софии и его развитие в русской философии // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Прези-

денте РФ; Отв. ред. С.Б. Роцинский. – М., 1996. – С. 180 – 202.

Емельянов Б.В., Пугачев О.С. Рыцарь Софии Владимир Соловьев. – Псков: Изд-во Псковского областного института усовершенствования учителей, 1996. – 155 с.

Зернов И.Н. К вопросу о сущности монархической государственности // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Роцинский. – М., 1996. – С. 108 – 111.

Золотова Н.П. Владимир Соловьев и Сергей Булгаков о русской национальной идее // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Роцинский. – М., 1996. – С. 139 – 147.

Иванов А.В. Философско-богословская идея Софии: современный контекст истолкования // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. – 1996. – № 2. – С. 3 – 18.

Ионова А.И. Философия права Вл. Соловьева // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Роцинский. – М., 1996. – С. 98 – 107.

Керн Л.А. Анализ понятия «идеал» в работе В.С.Соловьева «Идолы и идеалы» // Философия. Культура. Образование. – Нижневартовск, 1996. – С. 36 – 40.

Клайн Дж. Гегель и Соловьев // Вопр. философии. – 1996. – № 10. – С. 84 – 93.

Козырев А. Философ в политике // Новый мир. – 1996. – № 3. – С. 228-232.

Козырев А. Владимир Соловьев и Анна Шмидт в чаянии «третьего завета» // Россия и гнозис. Материалы конф. Москва, ВГИБЛ. 26 – 27 марта 1996 г. – М.: Рудомино 1996. – С. 23 – 41.

Кондаков И.В. Соловьевская концепция всеединства в историческом контексте русской культуры // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы

при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Роцинский. – М., 1996. – С. 44 – 63.

Кудряшов В. «Песнь офитов» // Начало. – СПб., 1996. – № 3/4. – С. 47-53.

Кузнецов Д.П. Мистическое постижение истории в трудах В.С. Соловьева // Человек в научной и философской картине мира XXI века: Тез. докл. и выступлений Всерос. науч. конф. – Курск, 1996. Ч. 2. – С. 100 – 102.

Курляндская Г.Б. История человечества в сознании Ф.М. Достоевского и Вл. Соловьева: // Контекст: Лит.-теорет. исслед. – М., 1996. – С. 403-427.

Лазарев В.В. Этическая мысль в Германии и России: Кант – Гегель – Вл. Соловьев / РАН. Ин-т философии. – М.: ИФ РАН, 1996. – 305 с.

Лапшина Л.П. Проблемы соотношения права и нравственности в правовых взглядах В.С. Соловьева (конец XIX века) // Вестн. Удмурт. ун-та. – Ижевск, 1996. – №1. – С. 30-33.

Левин Ю.И. Инварианты философского текста: Вл. Соловьев // Избранные труды. Поэтика, Семиотика. – М., 1996. – С. 676-742.

Легова Е.С. Проблема альтруизма в этике В.С. Соловьева и в моральном сознании XX в. // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Роцинский. – М., 1996. – С. 77 – 87.

Лепешко Б.М. Вечный странник: Философский портрет Вл. Соловьева. Метаморфозы одиночества: (Филос. публицистика). – Брест: Облтипография, 1997. – 187 с.

Лосский Вл. Спор о Софии: Статьи разных лет. – М., 1996.

Максимов М.В. В.С. Соловьев о смысле и назначении философии // Уч. зап. соц. – эконом.-архит. фак. / Иван. гос. архит.-строит. академ. Вып.2. – Иваново, 1996. – С. 103 – 108.

Максимов М.В. Историсофия славянофилов и ее влияние на философско-историческое воззрение В.С. Соловьева // Уч.

зап. соц. – эконом.-арх. фак. / Иван. гос. архит.-строит. академ. – Иваново, 1996. – Вып.2. – С. 108 – 112.

Максимов М.В. Историософия В.С. Соловьева // Сб. тез. докл. и материалов юбил. науч.-техн. конф. Иван. гос. архит. – строит. акад. 13 – 15 марта 1996 г. Иваново, 1996 – С. 123.

Межуев Б.В. Античная тема в русской философской мысли второй половины XIX в. // Античное наследие в культуре России. – М.: Изд-во РНИИ культурного и природного наследия, 1996. – С. 159 – 202.

Михеев В.М. Истина силы или сила истины? (В.С.Соловьев и Н.Я. Данилевский) // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Рощинский. – М., 1996. – С. 126 – 138.

Мозговая Э.Я. В.С.Соловьев и Д.С. Мережковский: грани соприкосновения // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Рощинский. – М., 1996. – С. 112 – 125.

Мотрошилова Н.В. Владимир Соловьев // История философии: Запад – Россия – Восток (книга вторая: Философия XV – XIX вв.). – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1996. – С. 532 – 545.

Мухамадиев Ф.М. Проблема цельного знания в философии В.С. Соловьева: методологические основы // Философия. Культура. Образование. – Нижневартовск, 1996. – С. 31 – 36.

Мюллер Л. Владимир Соловьев и католицизм // Славяноведение. – 1996. – № 2. – С. 48-53.

Новикова Л.И., Сиземская И.Н. Парадигма русской философии истории // Очерк русской философии истории. Антология. – М., 1996. – С. 3-56.

Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Рощинский. – М., 1996. – 207 с.

Пархоменко И.Т. Понимание общественно-исторической роли искусства в творческом наследии В.С. Соловьева. // Чело-

век, экономические и духовные ценности общества. – Воронеж, 1996. – С. 89-94.

Рашковский Е. Вл. Соловьев: метафизика человеческого достоинства // Страницы=Pages. Богословие. Культура. Образование. – 1996. – №1. С. 53-62.

Рощинский С.Б. От философии тождества – к метафизике всеединства // Социальная теория и современность. – М., 1996. – Вып. 21. – С. 81-99.

Рощинский С.Б. «Философия жизни» Вл. Соловьева: на логическом языке – синтез, на нравственном – примирение // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Рощинский. – М., 1996. – С. 156 – 179.

Савин Ю.Г. Гносеология истины в трудах Вл. Соловьева: Учеб. пособие / Междунар. акад. наук. Институт проблем ноокоsmологии. – М., 1996. – 61 с.

Сапронов П.А. Мистический опыт В.С. Соловьева и христианство // Начало. – 1996. – № 3/4. – С. 20 – 47.

Сербиненко В.В. Историко-философская преемственность: П.Д. Юркевич и В.С. Соловьев // Русская религиозная метафизика (XX век): Курс лекций. – М.: Изд-во РОУ, 1996. – С. 10 – 20.

Силакова Д.В. Владимир Соловьев и литературно-философская критика конца XIX – начала XX веков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 1997. – 22 с.

Смирнов В.И. О критике западной философии отечественными мыслителями (статья вторая) // Человек и культура. – СПб., 1996.

Соловьев В. София: Второй диалог / Пер. с фр. А. Козырева // Логос. – 1996. – № 7. – С.145 – 167.

Соловьев В.С. София / Пер. с фр. Т.Б. Любимовой. – М.: По-нард лимитед, 1996.

Соловьев Э.Ю. Только после Владимира Соловьева русская либеральная мысль смогла обрести программную последовательность // Либерализм в России. – М., 1996. С. 389 – 397.

- Степнов П.П.** Гуманистическая сущность «этики всеединства» // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Роцинский. – М., 1996. – С. 70 – 76.
- Стрельцов М.Э.** Системные идеи в творчестве В.С. Соловьева // Системные исследования: Методологические проблемы. (1995 – 1996). – М., 1996. – С.349 – 360.
- Сычева С.Г.** Понятие духа у В.С. Соловьева и С.Л. Франка // Современные образовательные стратегии и духовное развитие личности. – Томск, 1996. – Ч. 1. – С. 98 – 100.
- Тахо–Годи Е.А.** В.С. Соловьев и К. Случевский. К истории взаимоотношений: (С публикацией неизвестного стихотворения В.С. Соловьева) // Контекст. 1996. – 1993. – С.323 – 340.
- Чесноков Г.Д.** Приблизил или отдалил XX век Россию от философа Владимира Соловьева // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. – Вып. XIX. Владимир Соловьев / Рос. академ. гос. службы при Президенте РФ; Отв. ред. С.Б. Роцинский. – М., 1996. – С. 29 – 43.
- Шапошников Л.Е.** В.С. Соловьев // Шапошников Л.Е. Философия соборности: Очерки русского самосознания. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. – С. 32 – 48.
- Шичалин Ю.** Истина и история // Логос. 1996. – Вып.7. – С. 62 – 80.
- Щетинина Г.И.** Выступление В.С. Соловьева против позитивистов и студенты Петербургского университета // Российские университеты в XIX – нач. XX века. – Вып. 2. – Воронеж, 1996. – С.139 – 155.

1997 г.

- Амелина Е.М.** Гуманизм и проблема общественного идеала в русской философии XX века // Общественные науки и современность. 1997. – №3. – С.65 – 74.
- Бердяев Н.** Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева // О В. Соловьеве: Сб. ст. – Томск, 1997. – С. 96 – 116.

- Биндюкова М.Н.** Ценность этического максимализма русской философии конца XIX – начала XX века // Человек – сам себе непонятный. – Новгород, 1997. – С. 100 – 104.
- Блок А.** Рыцарь – монах // О В. Соловьеве: Сб. ст. – Томск, 1997. – С.89 – 95.
- Брюханова О.В.** Диалогическая модель национальной культуры в философии Вл. Соловьева // Человек – Философия – Гуманизм: Тез. докл. и выступлений Первого Рос. филос. конгресса (4 – 7 июня 1997 г.). В 7 т. Т. 2. Философская мысль в России: традиции и современность. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. – С. 345 – 347.
- Булгаков С.** Природа в философии Вл. Соловьева // О В. Соловьеве: Сб. ст. – Томск, 1997. – С. 5 – 31.
- Бычков В.** Художественно-эстетический смысл неоправданной софиологии // Русское искусство между Западом и Востоком. – М., 1997. – С. 18-28.
- Бычков В.В.** Эстетический смысл софиологии о. Сергия Булгакова // Введение в храм. – М., 1997. – С. 649 – 657.
- Вальков А.А.** Идея нации в свете русской социально-философской мысли / Науч. ред. В.Н. Бондаренко; Башк. ун-т. – Уфа: Изд-во Башк. ун-та, 1996. – С.97 – 98.
- Василенко Л.И.** Христианство и культура в традиции Владимира Соловьева // Возрождение русской религиозно-философской мысли: Материалы междунар. конф. 22.03 – 24.03.1993. – СПб.: Глаголь, 1997. – С. 77.
- Владыкина Е.Ф., Ефимова Н.М., Ненашев М.И.** Русская философия второй половины XIX века.– Киров: Изд-во ВГПУ, 1997. – 128 с. (Раздел «Вл. Соловьев». С. 32 – 52).
- Гайденко П.П.** Испытание диалектикой: пантеистические и гностические мотивы у Гегеля и В. Соловьева // Вопр. философии. – 1998. – № 4. – С.75 – 93.
- Гайденко П.П.** Об авторе и его герое // Соловьев С.М.: Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция / Послесл. П.П. Гайденко; Подгот. текста И.Г. Вишневого. – М.: Республика, 1997. – С. 382 – 422.
- Дроздов В. С.** История русской философии XX века: Теорет. курс / Моск. экстерн. гуманит. ун-т. – М., 1997. – 179 с.

- Дядькина Л.Н.** Всеединство В.С. Соловьева в контексте теории символа // Культура и творчества. – Киров, 1997. – Вып. 2. – С. 14 – 25.
- Евлампиев И.И.** Концепция Абсолюта в русской философии (Вл. Соловьев и его филос. наследники) // Вестн. Рос. гуманитар. науч. фонда. – 1997. – №1. – С. 105 – 112.
- Ерофеева К.Л.** «Смысл любви» Владимира Соловьева и современная антиномия любви // Человек. – Философия – Гуманизм: Тез. докл. и выступлений Первого рос. филос. конгресса (4 – 7 июня 1997 г., Санкт-Петербург). В 7 т. Т. 2. Философская мысль в России: Традиция и современность. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1996. – С. 149 – 152.
- Журавский А. П.Я.** Чаадаев и Вл. Соловьев: открытие ислама // Поиски единства: проблемы религиозного диалога в прошлом и настоящем. – М.: ББИ, 1997. – С. 144 – 154.
- Зеньковский В.В.** Русские мыслители и Европа. – М.: Республика, 1997. – 368 с.
- Знаков В.В.** Проблема понимания правды в этике И. Канта, нравственной философии В.С. Соловьева и современной психологии // Психол. журнал. – 1997. – Т. 18. – № 4.
- Иванов Вяч.** О значении Вл. Соловьева в судьбах нашего религиозного сознания // О В. Соловьеве: Сб. ст. – Томск, 1997. – С. 32 – 43.
- Ивахненко Е.** Средневековое двоеверие и русская литературно-философская мысль нового времени // Рубеж. – 1997. – № 6. – С. 35 – 51.
- Из протоколов Вольфила:** заседание «Памяти Вл. Соловьева» / Публ. и примеч. В.Г. Белоуса // Вопр. философии. – 1997. – № 1. – С. 138-149.
- Кислова А.** В.С. Соловьев о христианском единстве // Поиски единства: Проблемы религиозного диалога в прошлом и настоящим. – М.: Изд-во ББИ, 1997. – С. 140 – 144.
- Козырев А.П.** Гностические влияния в философии Владимира Соловьева. Афтореф. дис. ... канд. филос. наук. – М.: МГУ, 1997. – 24 с.
- Козырев А.П.** Наукоучение Владимира Соловьева: к истории неудавшегося замысла. Приложение: Владимир Соловьев [Об истинной науке etc.] // Исследования по истории рус-

ской мысли: Ежегодник 1997. / Ред. М.А. Колеров. – СПб., 1997. – С. 5 – 68.

- Кравченко В.В.** Вл.С. Соловьев и горизонты метафизики // Кравченко В.В. Мистицизм в русской философской мысли XIX – начала XX века. – М.: Издатцентр, 1997. – С. 69 – 155.
- Кротов Я. В.** Соловьев и свобода совести // Континент. – 1997. – № 3. – С. 227 – 269.
- Кузнецов Д.П.** Историческая форма мистических построений в софиологии // Философия в системе духовной культуры на рубеже XXI века. – Курск, 1997. – С. 166-169.
- Курас Л.В.** Идеи панмонголизма в философских воззрениях В. Соловьева // Тез. и докл. Междунар. науч.-теорет. конф. «Базаровские чтения - 2», посвященные 175-летию со дня рождения Д. Базарова. – Улан – Удэ, 1997. – С. 160 – 162.
- Курляндская Г.Б.** История человечества в сознании Ф.М. Достоевского и Вл. Соловьева // Контекст-1997. – М.: Наука, 1997. – С. 403 – 427.
- Кузнецов Д.П.** Духовно-практические аспекты историософии В.С. Соловьева // Человек в культуре России. – Ульяновск, 1997. – С. 93 – 95.
- Лопатин Л.М.** Из воспоминаний // Исследования по истории русской мысли: Ежегодник за 1997 г. – СПб., 1997. – С. 168 – 205.
- Максимов М.В., Рычков А.К.** В.Соловьев (1853 – 1900 гг.) // Хрестоматия по истории философии (Русская философия): Учеб. пособие для вузов. В 3 ч. Ч.3 / Отв. ред. Л.А. Микешина. – М.: Владос, 1997. – С. 263 – 270.
- Максимов М.В.** Вл. Соловьев и Н.И. Кареев: нужна ли метафизика для философии истории? // Уч. зап. Иван. гос. архит.-строит. академ. – Иваново, 1997. – Вып.6. – С.62 – 67.
- Максимов М.В.** Историософия Вл. Соловьева и философская мистика христианства // Уч. зап. Ивановской гос. архит.-строит. академ. – Иваново, 1997. – Вып.5 – С.55 – 60.
- Максимов М.В.** Мистический рационализм как метод историософской метафизики Вл. Соловьева // Человек – философия – Гуманизм: Тез. докл. и выступлений Первого Рос. философского конгресса (4 июня 1997 г., Санкт-Петербург): В 7 т. Т. 2. Философская мысль России: тради-

ция и современность. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. – С. 242-243.

Максимов М.В. Учение Вл. Соловьева о Софии: онтологический и гносеологический аспекты // Истоки Российской духовной культуры: Материалы Рос. Межвуз. науч. конф. – Ставрополь: Изд-во СтГТУ, 1997. – С. 52 – 54.

Максимов М.В. Учение Вл. Соловьева о Софии: онтологический и гносеологический аспекты // Учен. зап. Ивано. гос. архит.-строит. акад. – Иваново, 1997. – Вып. 6. – С. 58 – 62.

Максимова Л.М. Русская философия в поисках ценностных ориентиров современного образования // Человек – философия – Гуманизм: Тез. докл. и выступлений Первого Рос. философского конгресса (4-7 июня 1997 г., Санкт-Петербург). В 7 т. Т. 7. Философия и проблема человека. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. – С.107 – 108.

Мальшева Е.А., Мищенко В.И. Богочеловечество и всеединство в философии В.С. Соловьева // Информатика. Социология. Экономика. – М.; Ярославль, 1997. – Вып.3. – С. 557 – 562.

Межуев Б.В. Отечественные истоки философии В.С. Соловьева: Социокультурный контекст 70 – 90-х гг. XIX в.: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – 24 с.

Мотрошилова Н.В. Размежевание с Декартом в русской философии Серебряного века (В.Соловьев и С. Франк) // Бессмертие философских идей Декарта. – М., 1997. – С. 143 – 159.

Немец Г.П., Тхорик В.И. Нравственные основы философии Владимира Соловьева // Язык и антропологические сущности. – Краснодар, 1997. – С. 114 – 132.

Никиткина Л.В. Влияние философских идей В.С. Соловьева на творчество А. Белого // Вопр. философии в культурологии. – Нижневартовск, 1997. – С. 69 – 76.

Новикова А.И., Сиземская И.Н. Историософия Вл. Соловьева // Новикова А.И., Сиземская И.Н. Русская философия истории: Курс лекций. – М.: ИЧП «Издательство Магистр», 1997. – С. 218 – 239.

О В. Соловьеве: Сб. ст. – Томск: Водолей, 1997. – 191 с.

Около-Кулак А. Владимир Соловьев и католичество: (Из документов по истории русского католичества) // Символ. – Paris, 1997. – № 38. – С. 165-169.

Пивоваров Ю. Очерки истории русской общественно-политической мысли XIX – первой трети XX столетия. – М., 1997.

Подвойский Л.Я. «Я стыжусь, следовательно, я существую» (первичные начала нравственности в этике В.С. Соловьева) // Человек – Философия – Гуманизм: Тез. докл. и выступлений Первого Рос. филос. конгресса (4 – 7 июня 1997 г., Санкт-Петербург). В 7 т. Т. 7. Философия и проблема человека. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. – С. 320 – 322.

Полонская Л.Р. Между Сциллой и Харибдой: (Проблема Россия – Восток – Запад во второй пол. XIX в.: К. Леонтьев, Э. Ухтомский, Вл. Соловьев) // Московское востоковедение: Очерки, исследования, разработки. Памяти Н.А. Иванова. – М., 1997. – С. 271 – 285.

Попов Л.А. В.С. Соловьев о нравственном потенциале государства // Соц.-полит. журнал. – 1997. – № 6. – С. 156 – 163.

Потапенко М.И. Эстетичность основных философских идей В. Соловьева: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 1997. – 26 с.

Равицкий А.Д. Философия В. Соловьева и выработка глобальной стратегии человечества // Философия в системе духовной культуры на рубеже XXI века. – Курск, 1997. – С. 81 – 84.

Рашковский Е.Б. Современное мирознание и философская традиция России: о сегодняшнем прочтении трудов В.С. Соловьева // Вопр. философии. – 1997. – № 6. – С. 92 – 106.

Репко Г.Л. Вопросы нравственности и политики в философии В.С. Соловьева // Проблема управления в контексте гуманитарной культуры. – М., 1997. – С.55 – 56.

Рюмина М.Г. Значение понятия «София» для эстетики В. Соловьева // Вторые культурологические чтения. – М., 1997. – С.23 – 25.

Самойлов Н.А. Н.Ф. Федоров versus В.С. Соловьев: образ Китая в Русской философии конца XIX века // Человек – Философия – Гуманизм: Тез. докл. и выступлений Первого Рос. филос. конгресса (4 – 7 июня 1997 г., Санкт-Петербург): В

- 7 т. Т. 2. Философская мысль в России: Традиция и современность. – СПб. Изд-во СПбГУ, 1997. – С. 194 – 197.
- Сарабьянов Д.** Василий Кандинский в русском контексте мысли // Вопр. искусствознания. – 1997. – № 1.
- Семенова Н.Н.** Ф.М. Достоевский в учении В.С. Соловьева // Проблемы социально-гуманитарного образования. – Волгоград, 1997. – С. 137 – 142.
- Силакова Д.В.** В.С. Соловьев и литературно-философская критика конца XIX – начала XX века: Автореф. дис.... канд. филос. наук / Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 1997. – 22 с.
- Соловьев С.М.** Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция / Послесл. П.П. Гайденко; Подгот. текста И. Г. Вишневецкого. – М.: Республика, 1997. – 431 с.
- Стрельцова М.Э.** Идея добра в философии В.С. Соловьева и ее системность // Системные исследования. – М., 1997. – Вып.25. – С.20 – 38.
- Стрих С.Б.** Парадоксы теургической идеи // Человек – Философия – Гуманизм: Тез. докладов и выступлений Первого Рос философского конгресса (4-7 июня 1997 г., Санкт-Петербург): В 7 т. Т. 2. Философская мысль в России: традиция и современность. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. – С. 241.
- Трубецкой Е.** Личность В.С. Соловьева // О В. Соловьеве. Сб. статей. – Томск, 1997. – С. 44 – 70.
- Трубецкой Е.** Владимир Соловьев: и его дело // О В. Соловьеве. Сборник статей. – Томск, 1997. – С.71 – 88.
- Философский словарь** Владимира Соловьева. – Ростов н/Д: «Феникс», 1997. – 464 с.
- Хоружий С.С.** Вл. Соловьев и мистико-аскетическая традиция православия // Богословские труды. – М.: Изд-во Московской Патриархии, 1997. – Вып. 33.
- Чубаров И. М.** Владимир Сергеевич Соловьев // Антология феноменологической философии в России. – М., 1997.
- Шаповалов В.Ф.** Философско-исторические воззрения В.С. Соловьева // Философия и общество. – М., 1997. – № 4. – С. 93 – 113.
- Шипфлингер Т.** София – Мария: целостный образ творчества. – М.: Гнозис Пресс – Скарабей, 1997. – 400 с.

- Шмони́на М.** Категория «hen kai ran» в текстах «софиологического комплекса» В.С. Соловьева: К проблеме преемственности в традиции апофатического богословия // Рус. филология. – Тарту, 1997. – №8. – С. 98 – 108.
- Эрн Вл.** Гносеология В. С. Соловьева // О В. Соловьеве: Сб. ст. – Томск, 1997. – С. 117 – 184.

Сост. М.В. Максимов, Л.М. Максимова

ЭСТЕТИКА В.С. СОЛОВЬЕВА: ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Азизян И.А.** Диалог искусств Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
- Акулова Л.В.** Эстетика Вл.Соловьева и современное литературоведение // Владимир Соловьев и философско-культурологическая мысль XX века: Материалы Международ. науч. конф. Иваново, ИГЭУ, 17–19 мая 2000 г. / Отв. ред. М.В. Максимов. – Иваново, 2000. – С. 234 – 237.
- Андрей Белый:** pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2004. – 1046 с.
- Белый А.** Начало века. Воспоминания. В 3 кн. Кн. 1 / Подгот. текста и коммент. А. Лаврова. – М.: Худож. лит., 1990. – 680 с.
- Белый А.** Начало века. Воспоминания. В 3 кн. Кн. 2 / Подгот. текста и коммент. А. Лаврова. – М.: Худож. лит., 1990. – 687 с.
- Белый А.** Начало века. Воспоминания. В 3 кн. Кн. 3 / Подгот. текста и коммент. А. Лаврова. – М.: Худож. лит., 1990. – 670 с.
- Белый А.** Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
- Бердяев Н.А.** Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1994. – 542 с.
- Бердяев Н.А.** Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1994. – 510 с.

- Бердяев Н.А.** Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь» // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т 2. – М., 1994. – С. 301 – 322.
- Берченко Т.В.** Эстетические взгляды Владимира Соловьева и современная культура: Материалы межрегион. межвуз. науч.-практ. конф. «Владимир Соловьев и современность». Киров, Кировский филиал МГЭИ, 8-10 февраля 2000 г. // Науч. вестн. Кировского филиала МГЭИ. – 2000. – № 4. – С. 108 – 116.
- Биндюкова М.Н.** Эстетический максимализм как ценностная константа русской философии рубежа XIX–XX в. // Вече. – 1998. – Вып. 11. – С. 31 – 37.
- Блок А.** Владимир Соловьев и наши дни // Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т. 6.
- Брюсов В.** Русские символисты; Смысл современной поэзии // Брюсов В. Собр. соч. – М., 1975. Т. 6.
- Булгаков С.Н.** Свет Невечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – 415 с.
- Булгаков С.Н.** Тихие думы. – М., 1996.
- Буслакова Т.П.** Вл. Соловьев и «эстетическое декадентство» // Серебряный век рус. лит. – М., 1996. – С. 12 – 23.
- Бычков В.В.** Эстетика В.С. Соловьева как актуальная парадигма // История философии. – М.: ИФ РАН, 1999. – №4. – С. 3 – 43.
- Бычков В.В.** 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica*. В 2 т. – М., 1999 (Об эстетических взглядах Соловьева см.: Т. 2. С. 272–293, 333–340).
- Вагнер Г.К.** В поисках Истины: Религиозно-философские искания русских художников. Середина XIX – начало XX в. М.: Искусство, 1993. – 176 с.
- Владимир Соловьев:** pro et contra. Т.1. – СПб.: РХГИ, 2000. – 896 с.
- Владимир Соловьев:** pro et contra. Т.2. – СПб.: РХГИ, 2002. – 1072 с.
- Владимир Соловьев** и культура Серебряного века: К 150-летию Вл. Соловьева 110-летию А.Ф. Лосева / Отв. ред. А.А. Тахо-Годи, Е.А. Тахо-Годи; Сост. Е.А. Тахо-Годи. – М.: Наука, 2005. – 631 с.

- Владимир Соловьев** и философско-культурологическая мысль XX века. Материалы Междунар. науч. конф. / Отв. ред. М.В. Максимов. Иван. гос. энерг. ун-т. – Иваново, 2000. – 288 с.
- Гайденко П.П.** Владимир Соловьев и философия Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 472 с.
- Голубева Л.** Владимир Соловьев: эстетика природы (К 150-летию со дня рождения) // Высшее образование в России. – 2003. – № 3. – С. 149 – 151.
- Голубева Л.Н.** Теургическое беспокойство современного художника как эстетическая проблема // Вестн. Моск. ун-та. Сер. Философия. – 2001. – № 5. – С. 94-102.
- Дзудцева Н.В.** Владимир Соловьев в философско-эстетическом сознании Вяч. Иванова // Владимир Соловьев и философско-культурологическая мысль XX века: Материалы Междунар. науч. конф. Иваново, ИГЭУ, 17 – 19 мая 2000 г. / Отв. ред. М.В. Максимов. – Иваново, 2000. – С. 241 – 244.
- Дурьлин С.Н.** Нестеров в жизни и творчестве. – М., 1976.
- Дядькина Л.Н.** Проблема символа в эстетике Владимира Соловьева // Культура и творчество. – Киров, 1993. – С. 23-40.
- Жукоцкая З.Р.** Учение Владимира Соловьева в оценке русских символистов // В.С. Соловьев: жизнь, учение, традиции: Материалы I Всерос. науч. заоч. конф. Екатеринбург, январь – март 2000 г. – Екатеринбург, 2000. – С. 55 – 59.
- Злыгостева Н.И.** Владимир Соловьев и некоторые проблемы русского символизма: Материалы межрегион. межвуз. науч.-практ. конф. «Владимир Соловьев и современность». Киров, Кировский филиал МГЭИ, 8–10 февраля 2000 г. // Науч. вестн. Киров. филиала МГЭИ. – 2000. – № 4. – С. 116 – 118.
- Иванов Вяч.** Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. – М., 1995.
- Иванов Вяч.** Родное и вселенское / Сост., вступ.ст. и прим. В.М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – 428 с.
- Игошина Ю.В.** Световая символика поэзии В.С.Соловьева: Материалы межрегион. межвуз. науч.-практ. конф. «Владимир Соловьев и современность». Киров, Кировский фили-

- ал МГЭИ, 8–10 февраля 2000 г. // Науч. вестн. Киров. филиала МГЭИ. – 2000. – № 4. – С. 119 – 124.
- Иконникова Е.А.** Некоторые вопросы метафизической поэзии в лирике Вл. Соловьева // Владимир Соловьев и философско-культурологическая мысль XX века: Материалы Междунар. науч. конф. Иваново, ИГЭУ, 17–19 мая 2000 г. / Отв. ред. М.В. Максимов. – Иваново, 2000. – С. 250 – 252.
- Иконникова Е.А.** Типология метафизического в поэзии (на материале английской и русской поэзии). Автореф. дис... д-ра филол. наук.–М.: Изд-во ООО «МАКС Пресс», 2000. – 36 с.
- Иконникова Е.А.** Метафизическое в символистской поэзии Вл. Соловьева // Соловьевские исследования. Период. сб. науч. тр. / Отв. ред. М.В. Максимов; Иван. гос. энерг. ун-т. – Иваново: 2002. – Вып. 5. – С. 211 – 225.
- История русской литературы: XX век. Серебряный век** / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. М., 1987.
- Книга о Владимире Соловьеве.** – М.: Советский писатель, 1991. – 512 с.
- Конева Л.А.** Философия Вл. Соловьева как явление символизма // Философия культуры. – Самара, 1993. – С. 116-126.
- Кормин Н.А.** Как возможна эстетика? Ответы раннего В.С. Соловьева // Человек и искусство. – М., 1998. – Вып. 1. – С. 85 – 97.
- Кормин Н.А.** Философская эстетика Владимира Соловьева. Ч. 1. Святая гармония. – М.: ИФ РАН, 2001. – 187 с.
- Кормин Н.А.** Философская эстетика Владимира Соловьева. Ч. 2. Онтологические предпосылки. – М.: ИФ РАН, 2004. – 212 с.
- Кормин Н.А.** Вл. Соловьев: метафизика символа // Ориентиры. Вып. 2. – М.: ИФ РАН, 2003. – С. 114-129.
- Королькова Е.А.** Смысл красоты в природе (Ф. Шеллинг и Вл. Соловьев) // Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В.С. Соловьева: Материалы междунар. конф. (14–15 февраля 2003 г.). Серия «Symposium». – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, Вып. 32. – 2003. – С. 36 – 38.
- Короткина Е.А.** Проблема теургической функции искусства в эстетической теории Вл. Соловьева // Вопр. теории и истории эстетики. – М., 1972. – С. 255 – 264.
- Короткина Е.А.** Структура эстетического объекта в философской системе Владимира Соловьева // Вопр. теории и истории эстетики. – М., 1975. – С. 42 – 53..
- Красильникова М.А.** Владимир Соловьев и Андрей Белый // Владимир Соловьев и философско-культурологическая мысль XX века: Материалы Междунар. науч. конф. Иваново, 17–19 мая 2000 г. – Иваново, 2000. – С. 252 – 255.
- Крохина Н.П.** Неподвижное солнце любви: о софийных началах русской литературы XIX – XX веков. – Иваново: ИвГУ, 2004. – 242 с.
- Лосев А.Ф.** Владимир Соловьев и его время. – М.: Прогресс, 1990. – 720 с.
- Лосский Н.О.** История русской философии. – М.: Высш. шк., 1991. – 559 с.
- Маковский С.К.** Последние годы Владимира Соловьева // Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века / Предисл. В. Нехотина. Оформление серии А. Игитханяна. – М.: XXI век – Согласие, 2000. – С. 51–95.
- Межуев Б.** К проблеме поздней «Эстетики» В.С. Соловьева (Опыт чтения газетных некрологов) // Исследования по истории русской мысли: Ежегодник за 1998 г. – СПб., 1998. – С. 184 – 257.
- Мережковский Д.С.** Не меч, но мир // Полн. собр. соч. – СПб.: М., 1911.
- Молева Н.М., Белютин Э.М.** Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века. – М., 1967.
- Мочульский К.** Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М.: Республика, 1995. – 607 с.
- Неклюдова М.Г.** Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1991. – 396 с.
- Никиткина Л.В.** Влияние философских идей В.С. Соловьева на творчество А. Белого // Вопр. философии в культурологии. – Нижневартовск, 1997. – С. 69 – 76.

- Новикова Н.В.** Проблема художественного сознания в эстетике В.С. Соловьева: творчество М.Булгакова // Отечественная философия: русская, российская, всемирная. – Н. Новгород, 1998. – С. 108 – 185.
- Павел Флоренский** и символисты: Опыты литературные. Статьи. Переписка. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 704 с.
- Пестрякова Л.С.** Гуманизм философии всеединства и русское религиозное искусство // Человечествознание: гуманистические и гуманитарные ориентации в образовании. – Курск, 1994. – С. 155 – 157.
- Подзолкова Н.А.** Эстетическое учение В.С. Соловьева // В.С. Соловьев: жизнь, учение, традиции: Материалы I Всерос. науч. заоч. конф. Екатеринбург, январь – март 2000 г. – Екатеринбург, 2000. – С. 154 – 158.
- Потапенко М.И.** Эстетичность основных философских идей В. Соловьева: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 1997. – 26 с.
- Пургин С.П.** Символизм Вячеслава Иванова и Владимир Соловьев // Соловьевский сборник. Материалы междунар. конф. «В.С.Соловьев и его философское наследие». Москва. 28 – 30 августа 2000 г. – М.: Изд-во «Феноменология-Герменевтика», 2001. – С. 133 – 134.
- Радлов Э.Л.** Эстетика Вл.С.Соловьева // Вестн. Европы. 1907. Январь.
- Русакова А.А.** Символизм в русской живописи. М., 1995.
- Русская** художественная культура конца XIX – начала XX века. – М., 1968, Кн. 1; М., 1969, Кн. 2; М., 1977, Кн. 3.
- Рюмина М.Г.** Значение понятия «София» для эстетики В. Соловьева // Вторые культурологические чтения. – М., 1997. – С.23 – 25.
- Стернин Г.Ю.** Художественная жизнь России на рубеже XIX – XX веков. – М., 1970.
- Стернин Г.Ю.** Художественная жизнь России начала XX века. – М., 1970.
- Сарабьянов Д.** Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // Искусство авангарда: язык мирового

- общения: Материалы междунар. конф. 10 – 11 дек. 1992 г. 110-летию со дня рожд. Д. Бурлюка. – Уфа, 1993. – С. 3 – 23.
- Сарабьянов Д.В.** Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов. – М., 1971.
- Соловьев В.С.** Красота в природе.
- Соловьев В.С.** Общий смысл искусства.
- Соловьев В.С.** София.
- Соловьев В.С.** Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М.: Книга, 1990. – 574 с.
- Соловьев В.С.** Философия искусства и литературная критика / Вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.
- Соловьев С.М.** Богословские и критические очерки. – Томск: Изд-во «Водолей», 1996. – 256 с.
- Соловьев С.М.** Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция. – М.: Республика, 1997. – 431 с.
- Столович Л.Н.** История русской философии. – М.: Республика, 2005. – 495 с.
- Сысоева Л.С., Жарова Т.А.** Философия красоты В.С. Соловьева и современность // Культура Отечества: прошлое, настоящее, будущее. – Томск, 1993. – Вып. 1. – С. 34 – 39.
- Сычева С.Г.** Владимир Соловьев и Вячеслав Иванов: символично-эротическая эстетика // В.С. Соловьев: жизнь, учение, традиции: Материалы I Всерос. науч. заоч. конф. Екатеринбург, январь – март 2000 г. – Екатеринбург, 2000. – С. 194 – 199.
- Тимошук А.С.** Метафизика любви В.С. Соловьева и эстетическая веданта // Владимир Соловьев и философско-культурологическая мысль XX века: Материалы Междунар. науч. конф. Иваново, 17 – 19 мая 2000 г. / Отв. ред. М.В. Максимов. – Иваново, 2000. – С. 172 – 175.
- Тихонов А.И.** Красота в природе как реализация системного принципа подобия части и целого // Владимир Соловьев и философско-культурологическая мысль XX века: Материалы Междунар. науч. конф. Иваново, 17 – 19 мая 2000 г. / Отв. ред. М.В. Максимов. – Иваново, 2000. – С. 271 – 275.
- Трубецкой Е.Н.** Миросозерцание Вл.С. Соловьева. Т. 1. – М.: Московский философский Фонд, Изд-во «Медиум», 1995. – 606 с.

- Трубецкой Е.Н.** Мирозерцание Вл.С. Соловьева. Т.2. – М.: Московский философский Фонд, Издательство «Медиум», 1995. – 622 с.
- Флоренский П.А.** Иконостас: Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. – X + 366 с.
- Флоренский П.А.** Столп и утверждение истины. Т.1 (1,2). – М.: Правда, 1990. – 840 с.
- Флоренский П.А.** Столп и утверждение истины. Т.2. – М.: Правда, 1990. – 448 с.
- Флоренский П.А.** Столп и утверждение истины. Т.1 (1) – М.: Правда, 1990. – 490 с.
- Флоренский П.А.:** pro et contra. Личность и творчество. – СПб.: РХГИ, 1996. – 748 с.
- Чжао Бао Чэнь** Сравнительный анализ эстетических идеалов Вл.Соловьева и древнекитайской эстетики // Соловьевские исследования: Период. сб. науч. тр. / Отв. ред. М.В. Максимов. – Иваново, 2003. – Вып. 7. – С. 181 – 184.
- Ширинская Н.М.** В.С. Соловьев об общественном предназначении искусства. // Вестн. Моск. ун-та. Сер.7. Философия. – 1990. – № 5. – С. 40 – 47.
- Эллис.** Русские символисты. – М., 1920.

Сост. М.В. Максимов

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

СОЛОВЬЕВСКИЙ СЕМИНАР

(Российский научный центр по изучению наследия В.С. Соловьева)

Информация о научной деятельности

Постоянно действующий научный семинар по изучению философского наследия В.С.Соловьева, созданный в 1999 году, является межвузовским научно-исследовательским центром, объединяющим и координирующим усилия философов и представителей профессиональных областей социально-гуманитарного знания в освоении идейного и теоретического наследия В.С. Соловьева.

Основные задачи научного семинара:

- исследование творческого наследия В.С.Соловьева – идейных истоков его философии, онтологии, гносеологии, этики, эстетики, историософии, социальной и политической философии, философской антропологии, философии религии, учения о церкви, а также изучение литературного наследия мыслителя и его влияния на отечественную и мировую философию и культуру;
- содействие исследованиям в области русской философии;
- разработка и издание научных и учебно-методических материалов, способствующих повышению уровня и качества образования в вузах России;
- проведение научных и культурно-образовательных мероприятий (конференций, семинаров, презентаций);
- развитие научных связей с отечественными и зарубежными учеными и исследовательскими центрами;
- формирование соловьевской библиотеки и создание электронной базы данных по наследию В.С.Соловьева.

Научные проекты Соловьевского семинара:

- проведение заседаний Соловьевского семинара (три заседания в год);
- организация презентаций российских и зарубежных изданий, посвященных творчеству В.С.Соловьева;
- издание периодического сборника научных трудов «Соловьевские исследования» (два выпуска в год);

- издание информационных выпусков «Соловьевских исследований» (один выпуск в два года);
- подготовка коллективных монографий «Соловьевские исследования: концептуальные модели XIX – XX веков», «Соловьевские исследования: поиск новых методологических ориентиров»;
- подготовка к изданию словаря-справочника «Соловьевоведение в России XIX – XX вв.»;
- подготовка к изданию «Материалов к библиографии работ о В.С.Соловьеве»;
- поддержание сайта Соловьевского семинара (<http://solovyov-seminar.ispu.ru>).

Заседания Соловьевского семинара

Проведены 24 заседания семинара и 2 международные конференции.

1999 г.

- | | |
|-------------------|--|
| 3 ноября | «Философское наследие Вл. Соловьева в отечественной и зарубежной мысли XX века». |
| 23 ноября | «Философия всеединства Владимира Соловьева: идейные истоки и влияния». |
| 21 декабря | «Метафизика Вл.Соловьева: Учение об Абсолюте». |

2000 г. (при поддержке РГНФ)

- | | |
|--------------------|--|
| 18 января | «Учение о Богочеловечестве и софиология Вл. Соловьева». |
| 25 февраля | «Историософия Вл.Соловьева». |
| 22 марта | «Этическое учение Вл.Соловьева». |
| 26 апреля | «Учение Вл.Соловьева о Церкви». |
| 17 – 19 мая | «Владимир Соловьев и философско-культурологическая мысль XX века». |

2001 г. (при поддержке РГНФ)

«Философское наследие В.С.Соловьева и современный мир»

- | | |
|------------------|--|
| 27 апреля | «Метафизика и теория познания Вл. Соловьева: антропологические смыслы». «Этика и философская антропология Вл.Соловьева». |
| 22 июня | «Социальная философия и историософия Вл. Соловьева». |
| 30 ноября | «Вл. Соловьев и традиции отечественной и зарубежной мысли». «Вл. Соловьев: Литературное наследие. Эстетика. Критика». |

2002 г.

«Философское наследие В.С.Соловьева и современный мир»

- | | |
|-----------------------|--|
| 12 – 13 апреля | «Отечественное и зарубежное соловьевоведение: итоги и перспективы исследований». |
| 7 – 8 июня | «Философское наследие Вл. Соловьева и современная Россия». |
| 29 – 30 ноября | «Вл. Соловьев и русский символизм». |

2003 г. (при поддержке РГНФ и РФФИ)

«Философское наследие Вл. Соловьева и современная Россия»

- | | |
|-----------------------|--|
| 11 – 12 апреля | «Россия и Европа в XXI веке и наследие В.С. Соловьева». |
| 6 июня | «Вл. Соловьев и русская религиозная метафизика XX века». |

4 – 5 декабря «Владимир Соловьев как религиозный мыслитель».

2004 г. (при поддержке РГНФ)

**«Соловьевские исследования:
поиск новых методологических ориентиров»**

23 – 24 апреля «Соловьевские исследования: концептуальные модели XIX – XX веков».

28 – 29 мая «Соловьевские исследования: поиск новых методологических ориентиров».

26 – 27 ноября «Социальная этика Вл. Соловьева: опыт современного прочтения».

2005 г. (при поддержке РГНФ)

«Вл. Соловьев как социальный мыслитель»

15 – 16 апреля «Социальная и политическая философия Вл. Соловьева».

26 – 27 сентября «Философская публицистика Вл. Соловьева».

25 – 26 ноября «Эстетическая программа Вл. Соловьева и поиск синтеза искусств в культуре Серебряного века».

2006 г. (при поддержке РГНФ)

**«Наследие В.С. Соловьева
и софиологическое направление философской мысли
в России XIX – XX вв.»**

27-29 апреля «Софиологическое направление в русской философии и культуре: истоки, становление, эволюция».

Наши партнеры – кафедра истории русской философии МГУ им. М.В.Ломоносова; кафедра истории отечественной философии РГГУ; сектор истории философии Института философии РАН; кафедра философии Московского педагогического государственного университета, Общество историков русской философии им. В.В.Зеньковского, Российское философское общество.

В 2000, 2001, 2003, 2004, 2005, 2006 гг. Соловьевскому семинару оказана грантовая поддержка Российским гуманитарным научным фондом, в 2003 г. – Российским фондом фундаментальных исследований.

В работе Соловьевского семинара принимают участие более 150 человека из 57 вузов и академических учреждений России и 10 зарубежных стран. Среди них 59 докторов наук, профессоров, 60 кандидатов наук, доцентов, 8 докторантов, 17 аспирантов.

Результатом научно-издательской деятельности Соловьевского семинара явилось издание 12 выпусков периодического сборника научных трудов «Соловьевские исследования».

Выпуск 1. Метафизика и теория познания В.С. Соловьева. Этика и философская антропология В.С.Соловьева.

Выпуск 2. Социальная философия и историософия В.С. Соловьева.

Выпуск 3. Вл. Соловьев и традиции отечественной и зарубежной философской мысли. Вл. Соловьев: Литературное наследие. Эстетика. Критика.

Выпуск 4. Вл. Соловьев и проблема «единства сознания» в русской философии. Метафизика человеческого бытия: проблемы этики, свободы, природы зла. Идея Софии и русская литература.

Выпуск 5. Творчество В.С. Соловьева: единство и многообразие дискурсивных форм. Социальная философия В.С. Соловьева. Философская антропология: проблемы ценностей, личности, свободы воли. Вл. Соловьев и русская литература.

Выпуск 6. Социальная философия и историософия В. Соловьева. Учение о Богочеловечестве и софиология Вл. Соловьева.

Выпуск 7. В.С. Соловьев и история философии. В.С. Соловьев и эстетическая мысль.

Выпуск 8. Вл. Соловьев и русская философия. Социальная философия и историософия Вл. Соловьева. Метафизика Вл. Соловьева. Философская антропология Вл. Соловьева.

Выпуск 9. Вл. Соловьев в истории философии. Наследие Вл. Соловьева в контексте современной философской мысли. Философская антропология Вл. Соловьева. Вл. Соловьев и русская художественная культура.

Выпуск 10. Нравственная философия Вл. Соловьева: историко-философский контекст. Социальная этика Вл. Соловьева: опыт современного прочтения. Вл. Соловьев в истории философии. Социальная философия и историософия Вл. Соловьева.

Выпуск 11. Философская публицистика В.С. Соловьева.

Выпуск 12. Эстетическая программа В.С. Соловьева и поиск синтеза искусств в культуре Серебряного века.

Деятельность семинара освещалась журналами «Новый мир» (2002. № 8), «Вопросы философии» (2003. № 10), «Вестник Российского гуманитарного научного фонда» (2004. № 4), «Вестник Российского философского общества» (2002. № 1; 2004. № 2), «Философское образование» (2000. № 4; 2002. № 7; 2004. № 4, 11).

Информация об основных направлениях деятельности Российского научного центра по изучению наследия В.С. Соловьева и заседаниях Соловьевского семинара представлена на сайте Соловьевского семинара (<http://solovyov-seminar.ispu.ru>).

Перспективный план заседаний Соловьевского семинара

В период с 2006 по 2014 г. предполагается проведение заседаний семинара по следующей проблематике:

2006 г. – В.С.Соловьев и софиологическое направление в русской философии.

2007 г. – В.С.Соловьев и позитивизм.

2008 г. – В.С.Соловьев и русский космизм.

2009 г. – В.С.Соловьев и философия жизни.

2010 г. – В.С.Соловьев и экзистенциализм.

2011 г. – В.С.Соловьев и персоналистическая философия.

2012 г. – В.С.Соловьев и феноменология.

2013 г. – В.С.Соловьев и герменевтика.

2014 г. – В.С.Соловьев и евразийство.

Приглашаем к сотрудничеству всех заинтересованных лиц.

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО О РАБОТЕ СОЛОВЬЕВСКОГО СЕМИНАРА В 2006 г.

Заседания Соловьевского семинара в 2006 г. объединены общей темой – «Наследие В.С. Соловьева и софиологическое направление философской мысли в России XIX – XX вв.».

Заседание семинара 27 – 29 апреля 2006 г.

Тема: «Софиологическое направление в русской философии и культуре: истоки, становление, эволюция»

Основные проблемы и темы для обсуждения

- Софиологические исследования: состояние и перспективы.
- Античные истоки софиологической традиции.
- Христианские и гностические истоки софиологии Вл. Соловьева.
- София в Св. Писании и у отцов Церкви.
- Софиология Вл. Соловьева и Каббала.
- Влияние западноевропейской мистической традиции на софиологические воззрения Вл. Соловьева.
- Русская академическая философия и софиология Вл.Соловьева.
- Трактат «София» и его место в творчестве Вл. Соловьева.
- Софиология Вл. Соловьева: софиология и учение о Богочеловечестве; софиология и антропология; софиология и историософия; софиология и экклесиология.

- Софиологические мотивы в эстетике Вл. Соловьева.
- София в поэтическом творчестве Вл. Соловьева.
- Учение о Софии Вл. Соловьева и его значение для возникновения софиологического направления в русской философии XX в.
- Рецепция учения о Софии Вл. Соловьева в русской религиозной философии и православном богословии.
- Софиология и догматические учения православия и католицизма.
- Наследие Вл. Соловьева и методологические проблемы современного философского и социогуманитарного знания.
- Софиология и гендерные исследования.
- Опыт и перспективы современных междисциплинарных и компаративистских исследований софиологической темы в наследии Вл. Соловьева.

Заседание семинара 22 – 23 сентября 2006 г.

Тема: «Вл.Соловьев и софиологическое направление в русской философии XIX – XX вв.»

Основные проблемы и темы для обсуждения

- Проблема софийности мира в русской философской мысли после Вл. Соловьева.
- Софиология Вл. Соловьева и Е.Н. Трубецкой.
- Софиология С.Н. Трубецкого.
- Софиология Вл. Соловьева в восприятии С.М. Соловьева.
- Концепция Софии П.А. Флоренского.
- Софиология С.Н. Булгакова: истоки и эволюция учения о Софии.
- Софиология и философия хозяйства.
- Софиология С.Н. Булгакова и Церковь.
- «Спор о Софии» В.Н. Лосского.
- Н.А. Бердяев и софиологическое направление в русской философии.
- Софиология Л.П. Карсавина.
- А.Ф. Лосев и софиология.

- Софиология Вл. Соловьева: оценки и интерпретации в отечественных и зарубежных историко-философских исследованиях.
- Софиология и современная европейская философская мысль.

Заседание семинара 24–25 ноября 2006 г.

Тема: «Философско-культурологическое измерение Софии»

Основные проблемы и темы для обсуждения

- Тема Софии в философской лирике Вл. Соловьева.
- Идея Софии в русской литературе XIX – XX вв.
- Проблема софийности искусства в культуре Серебряного века.
- Вл. Соловьев и софийный лик русского символизма.
- Софиология Вл. Соловьева и эстетические искания Вяч. Иванова и Андрея Белого.
- Идея Софии в изобразительном искусстве.
- Идея и образ София в христианском искусстве Средневековья и Нового времени.
- София в русской иконографии и архитектуре.
- София: метафизика города.
- Идея и образ Софии в русской музыке XIX – XX вв.
- Проблема софийности в театральном искусстве России XIX-XX вв.
- София и мировые религии.

Заявки на участие в работе семинара необходимо направлять за месяц до соответствующего заседания. В заявке должны быть указаны: Ф.И.О., ученая степень и звание, должность и место работы, адрес для переписки, контактные телефоны, адрес электронной почты и необходимость бронирования места в гостинице. Вместе с заявкой высылаются тезисы выступления/доклада объемом до 2 страниц.

Тексты выступлений (до 7500 знаков) и докладов (до 20000 знаков) высылаются почтой или представляются в ходе работы

семинара в электронном виде на дискете (3,5 дюйма) с приложением двух экземпляров распечатки.

Оргвзнос в размере 200 руб. на техническое обслуживание работы семинара и издание материалов вносится при регистрации.

Участник трех заседаний семинара, выступивший с докладами и представивший к публикации в периодическом сборнике научных трудов «Соловьевские исследования» статью, рецензию или аналитический обзор, имеет возможность получить Удостоверение о краткосрочном повышении квалификации ФПКП Ивановского государственного энергетического университета.

Правила оформления рукописи:

- текст должен быть представлен в виде файла на дискете (3,5 дюйма), набранного с использованием редактора Win Word 6,0 или 7,0, и на бумажном носителе в 2 экземплярах;
- маркировка дискеты должна содержать Ф.И.О. автора и название;
- текст должен быть набран через 1 интервал, шрифт «Times New Roman», размер шрифта 12;
- параметры страницы: все поля – 2,0 см;
- отступы в начале абзаца – 5 символов;
- запрет висячих строк обязателен;
- сноски в конце текста;
- Ф.И.О. автора – прописными буквами в правом верхнем углу; ниже – название учреждения, где работает автор, строчными буквами; ниже – прописными буквами название темы; далее – текст;
- страницы текста не нумеруются.

Редакционная коллегия оставляет за собой право на редактирование статей. Рукописи и дискеты не возвращаются.

Адрес оргкомитета Соловьевского семинара и редколлегии «Соловьевских исследований»:

153003, г. Иваново. ул. Рабфаковская, д. 34, Ивановский государственный энергетический университет, кафедра философии
т. (0932) 38-57-56
факс: (0932) 38-57-01, 38-57-56
e-mail: maximov@philosophy.ispu.ru
<http://solovyov-seminar.ispu.ru>

Руководитель семинара
зав. кафедрой философии ИГЭУ
д-р филос. наук, профессор Максимов Михаил Викторович

НАШИ АВТОРЫ

Иванова Евгения Викторовна	д-р филол. наук, профессор, ст. науч. сотр. Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (Москва)
Ерофеева Ксения Леонидовна	канд. филос. наук, доцент кафедры философии Ивановского государственного энергетического университета
Зорина Людмила Николаевна	канд. культурологии, доцент. кафедры культурологии и рекламы Вятского государственного гуманитарного университета (Киров)
Ершова Любовь Сергеевна	канд. филос. наук, доцент кафедры истории русской философии Российского государственного гуманитарного университета (Москва)
Матсар Майе	ассистент, асп. кафедры философии Московского государственного открытого педагогического университета им. М.А. Шолохова
Едошина Ирина Анатольевна	д-р филол. наук, профессор, зав. кафедрой культурологи Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова
Азизян Ирина Атыковна	д-р искусствоведения, профессор, гл. науч.сотр. Научно-исследовательского института теории архитектуры и градостроительства (Москва)

Чистякова Эльвира Ивановна	канд. филос. наук, профессор кафедры философии Московского государственного открытого университета
Шукуров Дмитрий Леонидович	канд. филол. наук, доцент кафедры связей с общественностью, политологии, психологии и права Ивановского государственного энергетического университета
Мусинова Наталья Евгеньевна	канд. искусствоведения, ст. преп. кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Костромского филиала Московского военного университета РХБ защиты
Дзугцева Наталья Васильевна	д-р филол. наук, профессор кафедры теории литературы и русской литературы XX века Ивановского государственного университета
Крохина Надежда Павловна	канд. филол. наук, доцент, докторант кафедры культурологии Шуйского государственного педагогического университета
Новоселов Олег Николаевич	канд. филос. наук, профессор кафедры общегуманитарных дисциплин Кировского филиала Московского гуманитарно-экономического института
Корнблат Джудит	д-р философии, профессор Университета штата Висконсин (Мэдисон, США)
Максимов Михаил Викторович	д-р филос. наук, профессор, зав. кафедрой философии Ивановского государственного энергетического университета

Максимова
Лариса Михайловна

канд. филос. наук, доцент кафедры
философии Ивановского государственного
энергетического университета

Ответственный редактор
МАКСИМОВ Михаил Викторович

СОЛОВЬЕВСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
Периодический сборник научных трудов
Выпуск 12

Редактор Н.С. Работаева
Компьютерная верстка и макетирование
Д.И. Поляков

Обложка А.Лебедев
Лицензия ИД № 05285 от 4 июля 2001 г.

Подписано в печать 07.07.06. Формат 60x84^{1/16}.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 16,5. Уч.-изд. л. 18,2.
Тираж 150 экз. Заказ №

ГОУВПО «Ивановский государственный энергетический
университет имени В.И. Ленина»
Отпечатано в ОМТ МИБФ
153003, г. Иваново, ул. Рабфаковская, д. 34