

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Н.А.Кормин

«Философские начала цельного знания» Владимира Соловьева: прецедентное начало эстетического

Для Владимира Соловьева эстетическое¹ как таковое представляет собой типичный случай метафизического апостериори, которое парадоксальным образом дано нам в акте удержания неудержимого, символизируемого своеобразным устройством для перехода в состояние сознания; таким устройством может выступать музыка или театр, роман или картина. Как говорил А.Шопенгауэр, «чисто апостериорным и исключительно опытным путем совершенно невозможно познание красоты: оно всегда априорно, по крайней мере, отчасти, хотя и имеет совсем другой характер, чем априорно известные нам виды закона основания»². Всякий акт, выполняемый внутри эстетической традиции, каждый раз заново участвует в этом метафизическом явлении, заново настраивает слух на размерность сознания: человек не может испытать впечатление от красоты, не испытав эмоциональной близости к миру, не найдя в нем то, что родственно ему, не открывшись произведению гения. Этот акт в чем-то сходен с актом христианского откровения, поскольку гений тоже раскручивает весь мир под знаком вопроса о его творении (в сущности, первый эстетический акт Бога как абсолютного художника), мировая размерность которого близка к размерности сознания. В связи с таким раскручиванием встает непростой вопрос о модальности самого творения. Еще Дунс Скот, вводя принцип отличия творения от сущностной простоты Бога с его *potentia absoluta*, находил его не в потенциально присутствующем, а в природе самого творения как несовершенного, всегда сочлененного с чем-то другим. Если говорить о современных художественных представлениях, то можно вспомнить рассуждения героя романа Роберта Музиля «Человек без свойств»:

«...разновидность ума, тяготеющая к точности, в сущности религиознее, чем эстетическая; ибо первая подчинилась бы Ему, соизволь он показаться при условиях, устанавливаемых ею для его признания, тогда как наши эстеты, если бы *Он* объявился, нашли бы только, что его талант недостаточно самобытен, а его система мира недостаточно понятна, чтобы поставить его на одну ступень с дарованиями, где видна действительно искра Божья»³. Характеризуя творчество Дали, Андрей Тарковский отмечал, что художник «создавал мир таким, каким его не мог создать Творец»⁴.

Само творение мира — это не просто некий онтологический вектор, но и удачно настроенный канал глубинного общения: осуществленная любовь Бога к миру и человеку, состояние сонатности, флиженности состояний человека в божественные состояния. Метафизический апостериоризм тварного и априорная причастность к нетварному порождают онтологический дуализм, феномен их единства и несовместимости, который как раз и является парадоксальной мыслью и о Боге, и о человеке, соединяя их единым модусом существования. Вл. Соловьев возводит здание своей эстетики по мере того, как прорисовываются контуры задуманного им преобразования онтологии, смысл которого в том, чтобы представить все существующее как содержащееся в Боге. Стены этого здания поднимаются одновременно со всей конструкцией эсхатологии творения. «При ретроспективном взгляде на историю христианской мысли складывается достаточно устойчивое убеждение, что Соловьеву, наделенному даром духовно-мистического видения, удалось, во всяком случае в рамках мыслительных парадигм новоевропейского христианского мышления, выявить эсхатологический смысл божественного замысла по созданию высшего своего творения — человека, именно как разумного существа, по “образу и подобию Божию” наделенного свободной волей. Над выявлением этого смысла тщательно трудились многие поколения христианских мыслителей, начиная с первых отцов Церкви. И только русскому философу конца XIX в. удалось показать, что в процессе творческой эволюции под водительством Софии Премудрости Божией человек должен достичь духовного уровня, соизмеримого с уровнем божественной сферы, и перевоплотиться в свободно-го со-творца Богу на последнем этапе творения. В этом и заключается полная реализация его *со-образности* и *подобия Богу*. При этом человек *свободно*, на основе собственных знаний (теософии, в терминологии Соловьева), разума и веры придет к осознанию, что он сотворен именно для того, чтобы своими собственными руками реализовать последнюю идею космического творения — окончательно ор-

ганизовать действительность в соответствии с божественным замыслом»⁵. Эту мистическую задачу он, в соответствии с традицией немецкой философской классики, рассматривает как задачу искусства, возведенного на такую онтологическую высоту, что оно в его представлении способно осуществить обратную связь Бога и человека.

Все существующее есть, по Вл. Соловьеву, единое. Но как оно себя проявляет? В философии XX в. (например, у А. Уайтхеда) формой проявления вселенского единства мыслится процесс творчества, созидания. В какой форме выступает это проявление в теории целого знания? Этот вопрос требует специального рассмотрения. Здесь же пока заметим, что для того же Уайтхеда сам созидательный процесс предстает как процесс «актуализации потенциальности»⁶. И в этом смысле подходы английского и русского философа где-то пересекаются.

У Вл. Соловьева речь идет, в сущности, о создании варианта *спиритуалистической* онтологии. Эстетика, в его представлении, участвует в парадоксальном акте преобразования непреобразуемого — вечного содержания христианства, который тем не менее у самого философа отрефлексирован так, что его только со многими оговорками можно представить вписанным в контекст христианского вероучения — ведь он попытается концептуально сочетать пантеистические мотивы, связанные с конструированием всеединства, с христианским учением о непрерывном творении, вменяемом Богу, а не человеку (в этом смысле он ограничен, ибо, как известно, сотворить самого себя человек не в силах). Только при допущении онтологической дуальности апостериоризма тварного и априоризма нетварного мыслима эстетика человеческого акта в мире, — акта относительно творческого, поскольку он ограничен принципом *ex nihilo nihil*. Что касается эстетики, которая фактически и дает расшифровку смысла творения, то у Вл. Соловьева возникает феномен двойственного эстетического видения: во-первых, эстетики истока творения или свободного творения того, что не может быть другим, чем есть (единственного существования или онтологического, трансцендентного сознания, т.е. Бога), укоренной в матричных состояниях сущего, сущности и бытия, и, во-вторых, эстетики творения мира, который мог бы быть и другим, т.е. творения одного из возможных миров (возможным существованием или трансцендентальным сознанием), укоренной в релятивистских состояниях, например, в присутствующем у художника сознании собственной правоты.

Соловьевская эстетика проявления сущего завязана на проблеме оппозиции возможности и действительности, актуального и потенциального. И это не случайно, такой поворот мысли задается со-

ловьевской методологией конструирования цельного знания и органической логики, вводящей различение *мышления, мыслящего и мыслимого* (хотя в такой конструкции остается неясным, куда поместить мысль как таковую) и в этом смысле отличающейся от гегелевской логики, т.е. учения о «мышлении, в котором ничего не мыслится» [I II, 248]. Тем не менее моменты указанного различения соотносятся у Вл. Соловьева с моментами самодвижения абсолютной идеи, в понятии которой сверхчувственное мышление сливается с его субъективностью (чистая личность) и его содержательностью, принадлежащей методу, который расширяется в систему целокупности. Такой поворот мысли вписан в традицию трансцендентального истолкования категорий действительности и возможности. И в этом смысле само цельное знание (следует, правда, иметь в виду проблематичность самой идеи такого знания, ибо многие философы и до Вл. Соловьева и после него не находили в понятии целого какой-либо смысл, оно для них ни дано, ни задаваемо), в которое, по Вл. Соловьеву, объединялись бы крайности чувственного и рационального, эмпирического и теоретического, мистики и науки, философии и искусства, можно рассматривать как феномен виртуального сознания, погружающуюся на нулевой уровень сущего. В этом смысле исток эстетического представляет собой некое прецедентное начало.

Феномен возможности привлекает внимание не только философов, но и художников. Как пишет в своем романе «Человек без свойств» Роберт Музиль, возможное включает в себя «еще не пронувшиеся намерения Бога. Возможное событие или возможная истина — это не то, что остается от реального события или реальной истины, если отнять у них их реальность, нет, в возможном, по крайней мере на взгляд его приверженцев, есть нечто очень божественное, огонь, полет, воля к созиданию и сознательный утопизм, который не страшится реальности, а подходит к ней как к задаче, как к изобретению... Возможности пробуждают реальность, и нет ничего нелепее, чем отрицать это»⁷.

С аналогами художественного видения возможного можно встретиться и в современной философии, например у Ж.Делеза, с точки зрения которого актуализация виртуального выступает как настоящее творчество. Надо заметить, что именно потенциализация мира, возведение его структур в ту или иную степень мыслится в западной философии как фундаментальная характеристика изменений современного типа, а наступление виртуального апокалипсиса представляется сущностной чертой нынешнего состояния мира. Одновременно меняются и силовые линии, вдоль которых сходятся эстетические умонастроения двух последних столетий.

Замыкание эстетического на категории возможности и действительности легко обнаружить в структурах, которые укоренены в немецкой философской классике, ориентированной на то, чтобы раскодировать эстетический смысл. Ключ к этому дает уже кантовская критика эстетической способности суждения как рефлектирующей способности – особого состояния души, сопровождающего наши попытки выяснить субъективные условия образования понятий рассудка. Ее функция состоит в том, чтобы найти общее для особенного, в котором локализовано специфическое свойство самого рассудка – свойство случайности. Для Канта принцип случайности важен прежде всего при описании эпистемологических структур. В отличие от рассудка, предписывающего законы природе, рефлексия о них лишь согласуется с самой природой, и именно это согласие Кант мыслит как весьма случайное. «Эта случайность делает столь трудным для рассудка делом приведение многообразия природы к единству познания»⁸. Чисто рассудочное понятие случайности не пробуждает в нас способности воображения, чтобы можно было просмотреть, воспринять и связать нечеткое многообразие в чувственности для получения из него знания. Сама категория случайности требует особого акта рассудка, не тождественного с актом рассудка при образовании категорий невозможности и несуществования, соединение которых как раз и дает понятие случайности. Доказательством случайности чувственно воспринимаемого мира, случайности форм природы, над которыми способность суждения осуществляет свою рефлексию, служит целесообразность и гармония самого мироустройства, стало быть, некая его эстетическая конфигурация. Такой подход к анализу случайности становится элементом критики как исследования оснований для формирования эстетического суждения.

Уже Аристотель строил свои рассуждения о философичности искусства, отталкиваясь от вопроса о специфике предмета искусства, которая заключается в том, что оно говорит о случайном (т.е. о том, без чего нельзя понять механизм становления сущего), «о возможном по вероятности и необходимости», а не о действительном. Аристотелевскую аргументацию воспроизведет впоследствии и Фр. Шиллер: рассуждая об основании эстетического действия, он поместит это основание в лоно *поэтической* правды, которая «заключается не в том, что что-либо в самом деле произошло в действительности, но в том, что оно могли произойти, то есть во внутренней возможности предмета. Таким образом, эстетическая сила должна заключаться уже в представленной возможности»⁹.

В немецкой классической философии углублялось рассмотрение природы эстетического через призму ее вхождения в структуру вероятностных методов исследования, интерпретация искусства как формы субъективной деятельности, ориентированной на изображение случайных явлений. Так, согласно Гегелю, романтическое искусство «интересуется либо случайным внешним миром, либо столь же случайной субъективностью»¹⁰. Случайность как предпосылка свободы и связанная с ними область индивидуальных явлений входят в текст эстетической теории. Теоретическую конструкцию эстетического теперь можно представить как состоящую из упорядоченного хаоса, случайность и частность становятся важнейшими понятиями, посредством которых осуществляется современная рефлексия по поводу искусства — именно *частности человеческого существования*, согласно Бродскому, и учит искусство, если оно вообще чему-то учит. В сфере самого искусства все эти изменения в полной мере проявились только в современных эстетических экспериментах, ориентированных на построение сетевых киберпространств, виртуальной реальности. Правда, многие из существующих ныне эстетических практик не упорядочивают хаос, а утопают в нем: сознательно эксплуатируя, как показывает исследователь, негативные или приземленные феномены — жестокость, повседневность, вещизм, телесность, они возбуждают в человеке «дисгармонические, хаосогенные начала: неприязнь к людям, к жизни, к бытию в целом, отталкивают его от неупотребительной сферы, коль скоро она столь неприглядна для обыденного сознания. И именно в этом *отталкивании* (модус позитивной негативности) нередко усматривает неонклассика эстетический смысл современных арт-стратегий»¹¹. Но, с другой стороны, творчество всегда пропускает через себя хаос.

Интенции современной эстетики, с точки зрения П.Слотердайка, связаны не столько с выражением упорядоченности мира, сколько с семантикой акцидентальных, случайных процессов — хаос, странный аттрактор, детерминированный хаос, порождаемый собственной динамикой нелинейной системы, — т.е. с семантикой тех явлений, которые позволяют понять, почему, по известному выражению, «красота — это страшная сила». Эта сила связана с тем, что в данных процессах тоже может произойти спонтанное упорядочение, например, хаотическая синхронизация, появление фрактальной структуры, действии «ритмоводителя». Этот интенциональный сдвиг приходится на тот период, когда происходит бурное развитие вероятностной методологии в современной науке — методологии анализа вероятностного характера квантово-механического мира, сетевой реальности. Ве-

роятностная методология открывает в XX в. перспективу теоретического изображения эстетического региона сущего как многолистной структуры теорий, состоящих из значений волны вероятности, внутри которой эстетическому знанию отводится роль знания вероятности того, что мы можем узнать о художественных событиях в какой-то момент времени и в каком-то месте восприятия, а не знания того, что в действительности происходит при наступлении этого события — будь то создание произведения искусства или переживание красоты цветка. Эстетический мир предстает в виде открытой нелинейной системы: пребывающие в ней эстетические явления сродни одиночным волнам, которые в принципе неуловимы, методологически не схватываемы и не идентифицируемы, эти волны задают траектории постоянного самообновления данного региона. Указанные трансформации размывают онтологические границы между возможным и действительным, фантазией и действительностью, вписываясь в нынешние концепции растущей эстетизации повседневности, всего реального и идеального мира, которые могут быть дополнены принципом конкуренции художественных парадигм, признанием многомерности произведения искусства и «равносущности» различных эстетических позиций. Все это выступает обратной стороной эстетическо-космологической теософии, являвшейся главным вопросом для Вл. Соловьева, который (особенно в поздний период своего творчества) сумел создать напряженное пространство смысла, где предвосхищено многое из того, что обсуждается в постмодернистском дискурсе. Но вопрос о соотношении вероятностной методологии и соловьевской теософии еще более усложнится, если мы обратимся к исторической ретроспективе. В метафизике после Аристотеля понятие Бога выступает, согласно позднему Шеллингу, случайным понятием, и только в философии Канта ситуация коренным образом меняется: положительный результат кантовской критики рациональной теологии усматривается в «осознании того, что Бог есть не случайное, а *необходимое* содержание последней, высшей идеи разума»¹². Кроме того, космологическое доказательство бытия Бога есть доказательство *ex contingentia mundi* — от случайности мира, хотя уже Гегель четко зафиксировал, что бытие случайного не следует понимать как собственное бытие Бога. Правда, Вл. Соловьев, в сущности, движется к новой — эстетической — версии онтологического доказательства бытия Бога: раз мы признаем безусловную достоверность существования в мире красоты и искусства, значит есть их источник — совершенное существование Бога. Сам принцип потенции выступает у русского философа как принцип произведения эстетического.

Эстетический язык всеединства изначально формируются как язык описания создающего и устрояющего мир сверхсущего, постигнуть которое невозможно, не передав мыслительных тонкостей, связанных с самораскрытием абсолютного виртуального наблюдателя. К тому же необходимо учесть, что для Вл. Соловьева наиболее адекватный способ эстетического постижения – это интуитивный способ, а интуитивное познание, как заметил уже А.Шопенгауэр, «всегда относится только к частному случаю, касается только ближайшего и на нем останавливается, ибо чувственность и рассудок могут одновременно воспринимать, собственно, лишь один объект»¹³. Но и на этом глубинном уровне мы опять-таки имеем дело со случайными процессами. Развернутая Вл. Соловьевым в «Философских началах цельного знания» аргументация того, что для адекватного понимания эстетического необходимо обосновать его как форму внутрибожественного бытия, постижение которого возможно через соединение интерпретаций актуального и потенциального в рамках нового духовного понимания, подкрепляется прежде всего соображениями относительно границ западной философии, которая находится в состоянии кризиса – правда, как сказал бы Жан Бодрийяр, хотя и полагают, что этот кризис и есть то, что якобы требует решения, но на самом деле он уже и является этим решением.

Критическая патетика Вл. Соловьева, стремящегося проникнуть в смысл традиции западной мысли, порождает состояние, при котором рефлексивный настрой его мышления по отношению к философии Канта, Фихте и Гегеля превращается порой в ее глухое неприятие. Это неприятие – свидетельство какого-то сдвига в русском мышлении второй половины позапрошлого века, который становится особенно ощутимым в современной культуре. Передавая свои впечатления от европейской философии того периода, прежде всего от Ницше, в котором он глубоко разочаровывался, А.Шнитке сопоставляет его с Вл. Соловьевым, признаваясь при этом: «...мне показалось, что недостаточно серьезен и Соловьев, то есть его серьезность – это систематизирующая серьезность, которая намного выше Ницше. Но даже здесь мне показалось, что это уже прошедшее. Даже Соловьев, который должен был открыться и поразить, – и во многом он открылся и поразил, но все-таки некоторое впечатление усталого и уже не переваренного сознанием – осталось»¹⁴. Эта метафизическая усталость и трансцендентальная недоговоренность выступают как помехи для продуктивного спора: Канта иногда он просто не слышит, и даже открытое восхищение философией Шеллинга обретает лишь внешнее ядро для кристаллизации его собственной системы. Более

того, русский философ исходит из необходимости переосмысления философии тождества Шеллинга, полемики с осуществляемой им эстетизацией абсолютного тождества, т.е. совпадения абсолютной возможности и абсолютной действительности.

Цельное знание у Вл. Соловьева, как и эмфатическое знание у Фр.Шеллинга, имеют своим предметом *истинно сущее*. Рассматривая науку о сущем в качестве самого правильного объяснения философии, Шеллинг полагает, что корпус знания — это не только дискурсивное знание, в него входит и знание, полученное посредством особых практик, по мере реализации которых оно получает уникальную локализацию. Эмфатическое знание, или знание *cum emphasi**, соотносит указанную локализацию с тем, что нечто может быть или не быть. Если в теории цельного знания мы возьмем в качестве такого нечто сущее, то о нем можно сказать, что оно — «...ни бытие, ни небытие» [I II, 251], т.е. сущее может существовать, или не существовать. В современном шеллинговедении образ эмфатического знания характеризуется как образ знания в контексте необозримого поля альтернативных возможностей.

И в эмфатическом и в цельном знании сущее надонтологично. Бытие же как таковое, т.е. как отношение сущего к другому, может рассматриваться как проявление сущего — этого предмета положительной философии, которая «возникла в прекрасную эпоху, когда благодаря Канту и Фихте человеческий дух сбросил с себя оковы, обретя действительную свободу в отношении всего бытия, и счел себя вправе спросить не “что есть?”, а “что *может* быть?”, когда вместе с тем Гете служил высоким образцом художественного совершенства»¹⁵.

Вл. Соловьев явно рискует оказаться на краю бездны незнания, когда с помощью рефлексии вводит различие сущего и бытия, т.е. сущее неминуемо двуедино, его порождающая матрица мыслится как бинарная, открывающая возможность разветвляться по метафизически более сложному сценарию. Такое различие существует и в современной философии, представители которой также иногда различают «сущее в бытии» и «бытие в сущем»¹⁶. Фактически Вл. Соловьев вводит тем самым, если следовать гегелевской логике, противоречие в структуру божественного бытия. «Различие вообще, — пишет Гегель, — есть уже противоречие *в себе*»¹⁷. Такое различие необходимо русскому философу, чтобы метафизически разрешить проблему активного воплощения сущего на пути онто-теологического синтеза. Сущее всегда уже разнится от самого себя прежде всякого акта его воплощения, прежде того, как оно даст бытие миру и человеку. Фи-

* акцентуируя (лат.).

лософ пытается посредством спекулятивной диалектики маркировать разделение между смыслом сущего в его всецелой полноте (сверхсущее) и смыслом сущего в его онтологическом воплощении, диалогическом самораскрытии и логическом выражении (бытие), стараясь при этом проводить различие между его волевой и чувственно-логической сторонами как строго идентифицируемыми сторонами смысла бытия. Ему крайне важно вывести этот смысл на свет, показать, как возможно его воплощение, самораскрытие и личное отношение к человеку как вершине всего процесса творения. Итак, концептуальная структура всеединства, как мы уже видели, центрирована вокруг бытия как первого предиката, единственно с которым сочетается сущее, этот предикат в чем-то напоминает гегелевское бытие, которое растворяет в своем величии «поднявшуюся до великолетия красоту» субстанций. Эта предикативная черта заслонена односторонними схемами западной философии — этими структурными ловушками ее, ограничена по ее внутренним мотивам; многие представители западной традиции метафизической мысли разорвали саму ткань различений и отношений внутри сущего, продуцирование которых для Вл. Соловьева настолько фундаментально, что без него он не мыслит себе решение ни одного метафизического вопроса, фактически оно образует точку отсчета метафизической мысли; следы этого различения проступают и в эстетической структуре всеединства. В дальнейшем русский философ будет обращаться к разграничению и расширению этого выделенного предиката, что и составит предмет анализа в последних главах «Философских начал цельного знания». Для него здесь важно учесть гегелевскую критику философии тождества Шеллинга, которая «отбрасывает различия в бездну абсолютного и провозглашает их равенство в нем»¹⁸. Как это ни парадоксально звучит, но в рамках теории цельного знания, несмотря на все старания ее создателя обосновать абсолютное единство, дать строго монистический образ сущего весьма проблематично. Ведь единое у него выступает как субъект предикатов, которые на первый взгляд кажушимися разбросанными. Сущее есть предельное различие себя внутри самого себя, оно неминуемо двуедино, дуально. С эстетической точки зрения примечательно то, что уже у Гегеля такое различие уподоблялось первым шагам в обосновании философии искусства. Абсолютный дух «различает себя *внутри себя* и этим полагает конечность духа, внутри которой он становится для себя абсолютным предметом знания самого себя. Таким образом, он есть абсолютный дух в своей общине, действительное абсолютное начало, существующее в качестве духа и знания самого себя.

Таков должен быть наш исходный пункт в философии искусства. Ибо художественно прекрасное не является ни *логической идеей*, абсолютной мыслью, как она развивается в чистой стихии мышления, ни, наоборот, *природной идеей*, а принадлежит области *духовного*, не останавливаясь при этом на познаниях и действиях *конечного духа*. Царство художественного творчества есть царство *абсолютного духа*¹⁹. И хотя в «Философских началах цельного знания» Вл. Соловьев не связывает двойственное рассмотрение сущего с анализом эстетической проблематики, тем не менее концептуальные шаги к ее анализу делаются именно в ходе такого рассмотрения.

У Вл. Соловьева сущее находится над всяким бытием, оттолкнувшись именно от сущего, онтологическая струна накачивает свою силу. Описание этого сущего тут онтично и сверхонтологично, а не онтологично, как у Хайдеггера. А если и вести речь об этом онтологическом измерении сущего, то нужно отдавать себе отчет в том, что Вл. Соловьев, в отличие от Хайдеггера, следует за Шеллингом, который использовал в своем анализе этого измерения концепцию потенцирования.

Уже у раннего Шеллинга потенция есть структура, без которой он не представляет себе диалектическое развертывание тождества. Впоследствии эта структура будет обрастать новыми значениями, связанными прежде всего с трактовкой ее как интенции к онтологическому транзитивному, с изображением понятия поистине сущего.

Потенции суть нечто входящее в содержание основания существования Бога, и учение о них Шеллинг использует для решения вопроса о внутреннем онтологическом своеобразии бытия или не-сущего. Потенция, т.е. еще нечто не реальное в сущем, но уже существующее в нем, важна как элемент категориальной структуры для построения развивающегося, содержательно наполняющегося субъекта. Она значима и для Фр. Шеллинга, и для Вл. Соловьева прежде всего с точки зрения указанной негативной онтологии, учения об апофатическом динамическом качественном бытии сущего.

В представлении Вл. Соловьева сущность и есть непосредственная потенция существования, или — несет существование, то, которое осознать сущий, и потому очень сложно ставить вопрос отдельно о каждом из них. Так Вл. Соловьев подходит к теме истока сознания сущего как божественного субъекта.

Сущность сама по себе есть чистая потенция бытия, именно Логос переводит ее в действительную сущность, которая не только представляется, но и конституируется, воспроизводится волей сущего, становится способной воздействовать на сущее и тем самым с другой стороны определять его бытие, а именно как *чувство*. Чувство — но-

вая форма самосознания сущего, отличная от таких его форм, как воля и представление. Чувство есть по определению сознание сверхсущего относительно изменения его собственного состояния, оно держится на воспроизводящей силе абсолютных структур, на гармоническом равновесии воли и представления. Анализируя эту форму, в которой совпадают духовная и телесная чувственность сущего, Вл. Соловьев выходит на старую проблему соотношения разума и чувства, которая по-новому встает в современной интеллектуальной ситуации в связи с феноменом дереализации реальности, т.е. феноменом отсутствия в картине мира, нарисованной разумом с помощью чувственности, каких-либо следов самой чувственности.

Итак, проявленный мир сущего мыслится Вл. Соловьевым как некая область первоначальных условий, которые вводятся для описания его свойств и представляют собой онтологизированные состояния сознания — воля, представление и чувство, рассматривая их, мы имеем дело с приуроченностью гармонии к содержанию самого проявления и к отношению этих состояний друг к другу. Но поскольку содержание трансцендентных отношений воспроизводится идеальным космосом, то сами воля, представление и чувство определяются активностью идеи, так что все они «между собою связаны, одно необходимо предполагает другое и все вместе образуют один замкнутый круг, что и составляет истинную бесконечность» [I II, 282], и потому, например, нельзя чувствовать без воли и представления. Так рождается в рамках цельного знания новое понятие гармонии как структурного единства сознания в его многообразных формах. Новый категориальный текст гармонии вырастает, как видим, из полноты личностного существования сущего, из его непосредственного отношения к первой материи, обогащаясь тем, что Вл. Соловьев называет условными знаками для действительного содержания, которое еще предстоит вывести. Это знаки онтологических состояний сущего — воли, представления и чувства. Первая материя как то, на что направлена внутренняя деятельность сущего, конструируется абсолютным Логосом в качестве объекта, т.е. сама эта деятельность структурируется одновременно и как субъективация сущего, и как объективация первоматерии, в процессе которой происходит трансформация последней из неопределенной потенции в объективную сущность или идею, воздействующую на сущее как таковое. Непосредственная потенция бытия становится неким божественным объектом, т.е. происходит постепенная потенциализация сущего, его материальное осуществление в некой сверхчувственной реальности. Испытывая это воздействие, само сущее объективируется, становит-

я страдательным потенциальным существом, что и схватывается в понятии осуществленного Логоса. Этот процесс сопровождается постепенной актуализацией идеи, которая есть не что иное, как выполнение абстракции абсолютного трансцендентального субъекта — этого «божества в сущности, или объекте» [I II, 286], т.е. именно в том, для чего сущее уже имеет протоявление или форму. Божество в объекте есть то содержание, к которому обращены хотение, представление и чувствование сущего, оно благоволит идею, делает ее благолепной и благоразумной. «Как содержание воли сущего идея есть *благо*, как содержание его представления она есть *истина*, как содержание его чувства она есть *красота*» [II I, 363]. Здесь идея раскрывается как некая многослойная духовная структура, которую насквозь пронизывает эстетическое поле. Вл. Соловьев критикует трактовки, сводящие эти новые категории к неким самосущим принципам или членам абстрактной триады, покрывающей христианский догмат Троицы, ибо такое сведение, с его точки зрения, характерно для философско-богословского пустословия, а не для серьезного размышления о чистом благе, чистой истине и чистой красоте.

Так история проявлений в сущем приближает нас к той точке, где сделан первый шаг к его эстетическому состоянию, а именно к состоянию красоты. Ее трактовка у Вл. Соловьева вполне традиционна: сущее чувствует нечто, и это специфическое содержание удерживается идеей, понимаемой в этом контексте как красота. Феномен эстетического возникает в теории цельного знания не из стремления разрешить какие-то проблемы в философии искусства, а из необходимости преодолеть трудности, появляющиеся внутри метафизики и теологии. Как справедливо отмечает Г.Сафра, эстетический феномен мыслится в философии всеединства как «способствующий созданию этики существования»²⁰. Фактически русский философ поднимает старый метафизический вопрос, остро стоящий и перед современной мыслью, — вопрос о связи мыслительных, нравственных и эстетических актов, замыкающую ее на проблему места человека в мире. Ведь «недостаточно эмпирически иметь состав прекрасных чувств, прекрасную душу и даже недостаточно собрать всех прекраснодушных вместе. Ибо, если собрать их вместе, то получится такая банда скорпионов, что не дай бог. Можно написать роман с самыми лучшими намерениями, назидательный роман, а он будет сеять порок в силу того, что плохо написан. Странно и парадоксально, что хорошо или плохо написанное может иметь отношение к добру и злу»²¹.

Эстетический феномен открывается, как полагает Вл. Соловьев, только через полноту и бесконечность Бога, интуитивное схватывание этой бесконечности более первично в нас, чем восприятие ко-

нечного, то есть нас самих. Но сама полнота и бесконечность как предикаты личностной актуальности сверхсущего существует только в сфере формы, одна из таких неразложимых форм и называется эстетическим, она и дает нам априорную очевидность эстетических явлений; и если спроецировать сказанное на сознание, то можно заключить, что именно полнота чувства делает нас способными к эстетическому переживанию. Философа не столько интересует вопрос о логических определениях красоты, сколько вопрос о структуре того состояния трансцендентного субъекта, которое называется эстетическим сознанием сущего, а в равной мере и вопрос о том, каков характер той субъективной активности, в результате которой эстетическое выступает частицей Божества в объекте. И второй важный момент, если иметь в виду эту проекцию. Вл. Соловьев не придумывает никаких специальных механизмов, которые создавали бы красоту. Ведь такая красота, если говорить о человеческой реальности, не имела бы смысла. Просто в силу того, что так устроено человеческое существо. Нет и не может быть механизма или законов красоты (она ведь в принципе есть некий фрактал, при описании которого старые понятия не работают), поэтому следует, как говорит современный философ, «со всех ног бежать от такого мира, который создавался бы законом красоты. Красота как средство построения мира для меня никакого смысла не имеет. А вот красота, которой ты достоин, если она случится, — это имеет смысл. Красоту нельзя превратить в механизм, поскольку главное, что есть в человеке, существует только на вершине волны усилия»²². Красота существует в той мере, в какой пребывает в континууме духовного воспроизведения и интерпретации человеческого усилия, хотя мы не видим поддерживающую этот континуум волну. Она каждый раз творится заново, за ней всегда стоит творческое свершение.

Система цельного знания трактует прежде всего о чистой или трансцендентальной красоте. В чем смысл такой трактовки? Дело в том, что Вл. Соловьев, как и всякий грамотный философ, не может допустить натуралистической трактовки эстетических явлений, представляющей их как нечто, что порождается спонтанными действиями природы и появляется естественным путем. А вот в какой форме не допустить — это в каждой философской системе решается по-разному. У эстетических явлений должен быть источник, и таковым в принципе не может быть реальное психологическое переживание или состояние человека. Такие источники по традиции в философии называются чистыми — Вл. Соловьев даже говорит о «чистом сознании», таким источником является для него, по существу, и чистая красота, которая не может быть эмпирическим состоянием, как состояние

человеска она невозможна, ни один человек не испытывал ее, тем не менее она всегда описывается как случающееся с человеком, но не на уровне эмпирического описания, а на уровне онтологии образов, символов, на уровне соотносительности человеческого существа с Божеством в эстетическом объекте или с вещами типа чистой красоты. Выделяя слой эстетических проявлений сущего, Вл. Соловьев вступает в нелегкий спор с той феноменологией эстетического сознания, которая сформировалась в немецкой классической философии, в рамках которой оно эволюционировало, «начиная с его появления у Канта, где, впрочем, эстетизму отказано в самостоятельности, через Шиллера, впервые даровавшего эстетизму свободу, в чем он вскоре, однако, раскаялся, и кончая Шеллингом, систематизировавшим эстетическое мировоззрение и создавшим философию романтизма в собственном смысле слова»²³. Предметом этого спора становится прежде всего установка на превращение эстетически трактуемого состояния в игру, предающая забвению жизненный смысл этой трактовки. Эта установка, разделяемая романтиками, отторгается Вл. Соловьевым, сразу же вписывающим собственную эстетику в структуры философии религиозной жизни, претендующей на то, чтобы создать какое-то онтологическое произведение в самой реальной жизни, как-то повлиять на нее. Во-вторых, для Вл. Соловьева неприемлема романтическая установка панэстетизма, признающая за красотой высшее благо и высшую истину. Здесь Вл. Соловьеву гораздо ближе точка зрения морализирования, как называли романтики позицию Канта.

У Вл. Соловьева выход на проблему триединства истины, добра и красоты связан прежде всего с осознанием феномена порождения особенных субъектов в сущем, — субъектов, каждый из которых не только определяется в кооперации с другими, выполняющими в этом процессе роль вторичных структур, не только обладает предикатами воли, представления и чувства, «отличаясь от других только различным взаимоотношением этих предикатов» [I II, 277], но и имеет собственную целевую структуру, структуру предпочтения или близкую к ней структуру предрасположенности каждого из трех субъектов к особым состояниям, проходя через которые изменчивость внутри сущего течет по своим направлениям с далеко не равными интенсивностями, с разными потенциалами осуществимости самого их единства, которая варьируется при переходе от абсолютного к Логосу, а от него к идее, выстраиваясь в вариационный ряд: благо, истина, красота. Обособление этих субъектов напоминает процесс интеграции частей организма, каждая из них не только отделяется от других, но и под-

чиняется в своем поведении принципу дополнительности, когда сущее восполняет ее произведением двух других, т.е. каждая часть здесь «интегрируется, дополняясь всеми недостающими органами» [там же]. В сущности, каждый орган превращается в самостоятельный организм, так что в итоге мы имеем вместо одного несколько восполняющих друг друга живых субъектов. При этом «только истина как единство теоретическое или логическое *мыслится*; благо как такое только *хочется (желается)*, а красота как такая только *чувствуется*... Совершенное же единство состоит в том, что *то же самое*, именно идея, что мыслится как истина, *оно же* и хочется и желается как благо, и оно же самое, а не другое что-нибудь, и чувствуется как красота, так что эти три определения не суть какие-нибудь отдельные сущности, а только три формы или образа, в которых является для различных субъектов одно и то же, именно идея, в которой, таким образом, и обитает вся полнота Божества» [там же, 287]. Метафизический триптих — истина, добро, красота — как раз и венчает весь процесс прецедентного обоснования процесса реализации сущего в «Философских началах цельного знания».

Собственную эстетическую позицию Вл. Соловьев противопоставляет кантовской, согласно которой прекрасное не зависит от представления о добром, а эстетический вкус нравственно нейтрален. Тут русский философ сближается с Шиллером, представлявшим эстетическое в качестве посредника между духом и чувственностью. И такое сближение весьма симптоматично, ибо проясняет многие мотивы философии всеединства. Ведь «превращая эстетическое в мостик между природным и нравственным, Шиллер пытается решить специфическую проблему, которую... он не мог решить с помощью кантовской философии, ибо последняя, напротив, слишком затрудняла ее решение. Дело в том, что, в отличие от теоретика Канта, строившего свою систему, специально не задумываясь над тем, сможет ли, а если да, то каким образом, человечество вступить на путь реализации тех нравственных идеалов, которые так высоки ценились им,... Шиллер, с его ярко выраженным социальным темпераментом, претворил эту задачу в конкретно-историческую и потому сразу почувствовал трудности, связанные с ее решением»²⁴. Эти трудности почувствует и Вл. Соловьев, хотя и не в ранний период своего творчества, когда эстетическое выступает лишь узловым пунктом его теургического проекта; трансформации же его в связи с попытками драматически изобразить горизонты человечества, движущегося под водительством социально действенной святости, будут занимать русского философа в последние годы его жизни.

Примечания

- ¹ Вл. Соловьев не употребляет понятие эстетического в смысле современной субстантивированной категории эстетики. Чаще всего эстетические смыслы он обозначает терминами *красоты* и *прекрасного*, а термин *эстетическое* обычно употребляет как прилагательное в сочетании с различными существительными — «познавательный и эстетический элемент» [I П, 260], «эстетические аффекты» [278], «эстетическая гармония» [279]. «Философские начала цельного знания» Вл. Соловьева цитируются по изданиям:
I. *Соловьев В.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2. М., 2000; II. *Соловьев В.С.* Собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 1. М., 1992. Здесь и в дальнейшем первая римская цифра означает соответствующее издание, вторая римская цифра после пробел — номер тома, третья арабская цифра после запятой — страницу, на которой находится цитата.
- ² *Шопенгауэр А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1999–2000. Т. 1. С. 194–195.
- ³ *Музиль Р.* Человек без свойств: В 2 т. М., 1984. Т. 1. С. 297.
- ⁴ *Суркова О.Е.* С Тарковским и о Тарковском. М., 2005. С. 286.
- ⁵ *Бычков В.В.* Владимир Соловьев и эстетическое сознание Серебряного века // Владимир Соловьев и культура Серебряного века. М., 2005. С. 17.
- ⁶ *Whitehead A.N.* Adventures of Ideas. N. Y., 1933. P. 230–231.
- ⁷ *Музиль Р.* Человек без свойств. Т. I. С. 39.
- ⁸ *Кант И.* Соч. на нем. и рус. яз. М., 2001. Т. 4. С. 639.
- ⁹ *Шиллер Фр.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1950. Т. 6. С. 25.
- ¹⁰ *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. СПб., 2001. Т. 1. С. 615.
- ¹¹ *Бычков В.В.* Феномен неклассического эстетического сознания. Ч. 2 // Вопр. философии. 2003. № 12. С. 91.
- ¹² *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия откровения: В 2 т. СПб., 2000–2002. Т. 1. С. 78.
- ¹³ *Шопенгауэр А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1999–2001. Т. 1. С. 60.
- ¹⁴ Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2003. С. 113.
- ¹⁵ *Шеллинг Ф.В.Й.* Философия откровения. Т. I. С. 130.
- ¹⁶ *Мамардашвили М.* Мой опыт нетипичен. СПб., 2000. С. 308.
- ¹⁷ *Гегель Г.В.Ф.* Наука логики: В 3 т. М., 1970–1972. Т. 2. С. 55–56.
- ¹⁸ *Гегель Г.В.Ф.* Феноменология духа. М., 2000. С. 408.
- ¹⁹ *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике: В 2 т. СПб., 2001. Т. 1. С. 163.
- ²⁰ *Safra G.* The Aesthetics in the Constitution of Self. // Соловьевский сборник. Материалы международной конференции «В.С.Соловьев и его философское наследие». Москва. 28–30 авг. 2000 г. М., 2001. С. 349.
- ²¹ *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. М., 2000. С. 31–32.
- ²² Там же. С. 268–269.
- ²³ *Гайденко П.П.* Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М., 1997. С. 118.
- ²⁴ Там же. С. 96–97.