

ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

Н.А. Кормин

Поздний Шеллинг: эстетика как философия творения

Анализ эстетического наследия классика немецкой философии, как правило, ведется вне рамок его «философии Откровения», хотя именно в процессе ее создания Фридрихом Шеллингом вычленены рациональные, хотя и неочевидные структурные синтезы теологии и метафизики, имеющие фундаментальное значение для всей религиозной эстетики как заданной установкой христианского сознания и призванной наметить на довольно-таки размытом мыслительном поле фрагмент, в рамках которого допустимо строгое рассуждение о том, как возможно предельное творчество или то, с чего начинается Библия: «В начале сотворил Бог...». То есть изначальное онтологическое движение мыслится немецким философом таким, которое в своих ключевых моментах остается осознанным и сотворенным, градиентно сверяемым с той формой, которую Бог создает самостоятельно, а не обрекающим мир на дурную бесконечность порождения все новых бытийственных форм. Мир предстает как то, что однажды случилось в божественном сознании и действии, как монада, в которую существует один единственный — божественный — вход. Здесь мы находимся у того предела, где, как пишет философ, на нас веет словно *из священного ранночасья мира, как свежее дыхание утра.*

Творение знаменует собой некий темпоральный взрыв, поскольку именно посредством творения возникает то, чего до этого совершенно не было. Этим актом выхождения Бога из

своего первоначального бытия в другое бытие, подчеркивает Шеллинг, задается некая априорная визуализация, поскольку все дела «имеются как видения творца, прежде чем становятся действительными»¹. Само творение немислимо, с его точки зрения, без фундаментального дуализма позитивного и негативного в нем, без множества причин. «Бог в творении сам необходимо есть многие, хотя и не многие творцы (ибо ни одно из лиц само по себе не может сотворить ничего независимого от производящего), а также не многие боги, но все же необходимо многие»². Именно в акте творения возникает темпоральный трилистник, зарождается само время как единство прошедшего, настоящего и будущего.

Свою теорию творения Шеллинг начинает строить, отталкиваясь от интерпретации процесса выхождения Бога из своего первоначального бытия в иное бытие, проясняя истинный мотив такого выхождения. В философии Откровения «творение изображается как постепенный процесс восстановления гармонического равновесия потенций, имеющий два аспекта — теогонический (воссоединенные потенции становятся личностями и образуют три ипостаси Троицы) и космогонический (разные взаимные положения потенций образуют различные компоненты природного и духовного мира)»³. Такому восстановлению гармонии предшествует процесс напряжения онтологических сил-потенций, заключающих в себе вектора возможного отношения всеединого Духа к еще несотворенному бытию, нарушения равновесия этих сил, их различения, вследствие чего они предстают как космические демиургические потенции. Вместе с тем это креационистское учение вводит представление о движении первоначальной потенции, давшей толчок всему отличному от Творца бытию. Эта потенция становится ведущим мотивом установления бытия, отличного от Бога. Она прославлена и возвеличена, окружена священным трепетом как первоначальное случайное и, подобно индийской майе, расставляет сети видимости «перед творцом, чтобы как бы поймать его и подвинуть на действительное творения»⁴. Этот мотив аналогичен и ветхозаветному принципу, выступающему как бы игрой перед божественным рассудком. Реальное воплощение этого принципа напоминает движение коме-

ты, тянущей за собой весь шлейф действительности. И хотя саму ветхозаветную Премудрость, являющуюся неким априорным проектом творения, нельзя назвать *произведением* Бога, тем не менее о ней можно говорить на языке символической репрезентации, представив, например, в образе ребенка, разыгравшего перед ним все мыслимые возможности, которыми чревато само творение. «Она проигрывала для него день за днем, т.е. все дни (все основные моменты) будущего... творения, ибо в ней он как раз и хотел воспитать для себя будущего свидетеля своих дел. Преимущественной же ее усладой было представлять ему образец будущего человека, в котором заключалась цель всего творения и в котором она сама имела свою высшую цель, следовательно, вместе с тем свое самое блаженное состояние, ведь именно тот *всеобщий* субъект, который испытал все фазы и перемены, все радости и боли творения, в своем последнем объяснении должен был стать принципом человеческого сознания, он был определен прийти в человеке к себе и, таким образом, быть посвященным в тайну творения, всего божьего пути»⁵. Речь идет о об априоризме, включающем в себя эстетические моменты игры, услады, радости, именно эти моменты и объясняют, почему само творение есть проект, который можно трактовать в собственно эстетическом ключе, открывающем символические системы, пока даже не имеющие никакого отношения к реальности, и вмещающие в себя понимание трансцендентальной субъективности. Вот почему так важна для Шеллинга вероятностная трактовка творения, актуализирующая восприятие мира как места, где правит божественно узаконенный случай. И вполне естественно, что для него на первый план выдвигаются критерии, по которым можно судить о соотношении трансцендентной истории и истории мира.

С христианской точки зрения творение имеет место в силу того, что Бог-Сын полагается как отличная от Бога-Отца потенция. В этом смысле можно сказать, что все творение представляет собой некий акт вселенской христианизации, своего рода визуализацию образа Иисуса Христа, хотя вопрос об эстетическом прочтении этого образа достаточно сложен: указывая на неоднозначность мнения богословов и отцов церкви по вопросу о том, как выглядел Христос, на противоречивость вет-

хозаветных предначертаний его эстетического образа, Шеллинг подчеркивает: «Что бы мы ни думали об облике Иисуса и особенно о чертах его лица (причем в любом случае пришлось бы учитывать различные виды красоты, которые латиняне различают словами *pulcher, venustus, formosus...*), из его внешности должно было бы явствовать, что в основе его телесности лежит нечто не от *этого* мира. В этой связи мне кажется, что в скульптуре и живописи истинный идеал Христа еще не нашел своего отображения»⁶. Интерпретируя начало первой главы Евангелия от Иоанна, Шеллинг считает, что, говоря об участии Логоса в творении, апостол вынужден возвратиться к указанию на Его божественный исток. Предваряя свои рассуждения о демиургических потенциях, которые соединяются всеединым Духом до неразличимого состояния (Дух в-себе-сущий как *способность быть*, для-себя-сущий как *необходимость быть* и у-себя сущий как *долженствование*), о функции Слова в творении, философ полагает, что «в творении оно было только у Бога (как потенция), но не было Богом»⁷. Речь, следовательно, идет о некоей не визуальной визуальности, печать которой лежит на всем мире.

Но то, что Бог вообще связался с этим миром, не является ли это, вопрошает немецкий философ, свидетельством божественного безумия. В сущности, речь идет о творении как о мировом искусстве, видом которого является и человек в своем первом бытии, т.е. существо, непосредственно выходящее из творения, обладающее основой творения как возможностью. С созданием человека «творение было завершено, однако поставлено на подвижную основу — на владеющее самим собой существо... И если мы окинем взором все до сих пор пройденные моменты, то вынуждены будем сказать, что сам Бог как бы неудержимо пробивается к этому миру, благодаря которому он только и имеет все бытие совершенно вдали от себя, в котором он обладает свободным от *себя* миром, поистине *вне* Его сущим творением»⁸.

Итак, речь фактически идет о творении как онтологическом творчестве, о создании такого произведения, как мир, о творчестве из пустоты. У Шеллинга это, правда, трансцендентная пустота, как единый носитель множества. Он говорит об абсолютном эстетическом творчестве или о *построении всех ве-*

щей в абсолютной красоте. Но такой поворот мысли, который делает Шеллинг, переносит акцент с чисто теологической проблематики на проблематику сугубо эстетическую, хотя такой эстетический акцент уже присутствует в традиции, идущей от первых веков церковной письменности:

Я же истинно верую, что един Бог,
Сотворивший в начале небо и землю;
Украшивший мир созданиями...⁹

Саму эстетику творения христианское мышление связывает прежде всего с феноменом света, проблема которого доставляла немалые трудности для патристики. В самом деле, почему солнце не было сотворено в первый же день? Разрешая этот вопрос, св. Василий Великий в «Гомилиях на Шестоднев» вводит различие природы света и его источника, призывая не смешивать то и другое. Первая изначально светил, при сотворении которых чистому свету доставляется своя колесница. Предельный свет пульсировал в мире: когда он расширялся, рождался день, когда он сжимался, мир погружался во тьму, эта ритмика света имеет непосредственное отношение к авторству времени. Первыми отцами христианской церкви мир трактуется «как прекрасное творение Бога-Художника, вершиной и целью божественного творчества объявляется человек, созданный «по образу и по подобию “Божию”»¹⁰.

Шеллинга интересуют чисто философские предпосылки мышления о возможности такой эстетической креативности всеединого абсолюта или всеединого духа, глубокая ирония божественного действия в творении мира. Допустимо ли, что Творец даст своему творению власть поставить под сомнение свой собственный труд? Как соотносятся Творец и то, что Шеллинг называет «катастрофой человека» или антропологической катастрофой, под знаком которой только и постигается божественное решение? Именно в его осуществлении заключена тайна Откровения. Как соотносится, наконец, изначально творение, прежняя небо и земля, и новый святой город Иерусалим, «сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего», новый человек, поскольку он озарен лучом творческой силы? То есть как соотносятся первое

творение и творение второе, наступление которого провозглашают божественные уста: «се, творю все новое». Ответы на все эти вопросы, полагает Шеллинг, может дать только философия. И «хотя нет *никакой* философии, которая могла бы доказать, что Бог *должен был* создать какой-то мир, когда становится ясно, что творение может быть делом всецело свободного решения, философия все же может предположить, что она в состоянии осмыслить движущие причины этого решения и объяснить действие, само свершение, так может думать философия, которая, хотя и *отказывается* постичь божественную волю, совершающуюся в откровении, а ргіогі и в этом смысле из *чистого* разума, но тем не менее считает возможным даже эту волю, после того как она возведена и явлена, частично объяснить, частично растолковать в существенных моментах ее совершения, как бы та не превосходила возможности человеческого понимания»¹¹. Тем не менее именно в этих актах она обращается к тому, что трансцендирует всякую визуализацию, всякое познание и что достойно высочайшего удивления.

С точки зрения Шеллинга, как только разум пытается постигнуть абсолютное, он моментально сталкивается с бездонной пустотой, бесформенностью, непроницаемой темнотой, чудовищным, со всем тем, что относится к первооснове бытия, к изначальному хаосу как бесформенности в абсолютной форме. Хаос «шевелится» под знаком вложенной в него первоначальной формы, поэтому первоначальная онтологическая форма уже не хаос, но еще и не гармония. Уже у немецких романтиков хаос мыслится как проявляющий себя двойственно: «сначала во всей своей спутанности, игре сил, юморе, легкости полета и радости (“светлая сторона”), потом как бездна – в проклятиях, стогах и ужасе (“темная сторона”), и тут уже нет ничего, кроме черной дыры, смерти, и больше ничего нельзя противопоставить тому, что тебя всасывает, отнимает последнюю энергию жизни, пожирает и разрушает...»¹². Сам хаос относится здесь к бесконечности творящего мир абсолютного созерцания. К этому хаосу, из которого и должно произойти творение, как раз и редуцируется внутренняя сущность абсолютного, т.е. единство. С другой стороны, само творение есть фактически божественная игра с хаосом. И все же абсолютное как таковое

раскрывается только в акте ограниченного и одновременно безграничного созерцания им самого себя, а сама абсолютная форма может быть изображена только благодаря такой форме воображения как символ. «Форма, которую мы различаем как форму, именно поэтому полагает конечное как особенное, а конечное, которое должно принять бесконечное, должно быть ему адекватно как символ, что может произойти двояким способом: или когда конечное абсолютно бесформенно, или когда оно абсолютно оформлено, ибо то и другое в конечном итоге совпадает. Абсолютная бесформенность есть именно высшая, абсолютная форма, в которой бесконечное выражается конечным, не будучи затронутым его границами»¹³. Божественное творчество имеет своим внутренним потенциалом гармоническое не просто в смысле созвучия, а, скорее, в смысле умиротворенности, в смысле греческого «ничего слишком», а именно как чистую форму для бесформенного. Речь идет о гармоническом как чистом выражении бесконечного в конечном. Это творчество проявляет себя через искусство как некую антропологическую струну мира: именно в объективации бесконечной идеальности в реальном романтическое сознание укореняет саму онтологию искусства. Но если творение как таковое трансцендентно по своей природе, то искусство можно рассматривать как трансцендентальное творение. Считая, что термин «способность воображения» (*Einbildungskraft*) восходит к глаголу «*einbilden*», Шеллинг подчеркивает, что на этой способности воссоединения «на самом деле основано всякое творчество. Она есть та способность, посредством которой идеальное есть в то же время и реальное, душа есть тело, — способность индивидуации, в собственном смысле слова, творческая»¹⁴. Представление объективаций божественного творчества как раз и возможно в форме подлинного конструирования искусства. В этом смысле о Творце можно сказать примерно так, как говорил о себе художник, который набрасывал «хаос, из которого должно произойти создание...» (Н.В.Гоголь), только в первом случае результатом такой работы являлся весь мир, а во втором — произведение искусства.

Некоторые исследователи в своей интерпретации свободного акта *creatio ex nihilo* усматривают прежде всего онтологию мира, поскольку в нем Богом полагается бытие, коренным об-

разом отличающееся от его собственного бытия, затеняя то обстоятельство, что это бытие было порождено не только в акте свободной воли, не только появилось в лоне божественной любви, стремящейся разделить полноту бытия с чем-то принципиально отличным от нетварного, но имело своим истоком и столь же антропологически напряженную структуру, как эстетическая структура. Фактически речь идет о том, что саму онтологию можно построить только эстетически, и без такого способа вообще не вырисовывается никакая картина мира. Эта картина представляет собой пейзаж, срисованный с абсолюта, созданный в соответствии с архетипом божественной красоты. «Конструирование искусства есть по преимуществу *представление его форм* как форм вещей, каковы они в абсолютном, и потому также и самого универсума как абсолютного произведения искусства, как он в вечной красоте построен в боге»¹⁵. В божественном сознании существует некое, в сущности, благодетельное художественное действие, некое праискусство, в соответствии с которым на протяжении звучания семи темпоральных нот, взятых в контексте структур божественного созерцания и сопровождающихся актами эстетической оценки («И увидел Бог все, что Он создал, и вот, хорошо весьма» (Быт. 1, 31)), написана увертюра пространства и времени, вся онтологическая симфония. Вместе с тем божественное предназначение оказывается движением эстетической трансценденции, которая уходит в материал бытия. «Око Бога» излучает и выводит из себя видимое целым перечнем фрагментов мира. И именно как видящий все новые и новые формы творения, как эстетически относящийся к ним Бог становится истинным Богом, тем, кто имеет их в своем владении и кто передает их часть в свободное владение другому — человеку. Последний со своей стороны тоже стремится эстетически аргументировать идею творения. Как писал Ж. Кангийем, «сознательно или нет, идея, которую человек формирует о своей поэтической способности, соответствует выстраиваемой им идее творения мира и тому решению, которое он предлагает проблеме исходного происхождения вещей. И если понятие творения оказывается двусмысленным и в эстетическом смысле, и в онтологическом, то в этом нет ни случайности, ни какой-либо неясности»¹⁶. Шес-

тодней свидетельствует о некоем языково-визуальном дуализме («сказал» — «увидел»), уходящим в основания божественной жизни. Само божественное видение все новых и новых форм творения фактически есть, с точки зрения Шеллинга, некая потенция, божественная возможность осязать видимое как условие имманентности всего, что входит в бытие.

Философски объяснить возможность нулевого творчества или творчества из ничего и попытался поздний Шеллинг. С эстетической точки зрения важно, что проблематика его философии Откровения — это, в сущности, и есть проблематика метафизики творения. Немецкий философ критикует аристотелевскую концепцию, согласно которой «Бог мог быть, самое большее, идеальным творцом, тем, в которого все превратилось, но не *благодаря* которому все стало», и разделяет установки христианской теологии, нуждавшейся «в Боге, которым можно было что-то начать, которого можно мыслить как создателя мира и в особенности автора откровения»¹⁷. Фактически речь здесь идет о понятиях абсолютной инновации и гениальности, которой обязан своим существованием весь мир, — не случайно, уже в период создания своей системы трансцендентального идеализма Шеллинг усматривает в искусстве, в котором находит себе завершение сознательно творческая природа, нечто, в чем предстает абсолютно тождественное, а саму систему искусств как подвижную систему самопроявлений абсолюта. Характеризуя систему эстетического пантеизма Шеллинга, исследователь подчеркивает, что его трактовка мира базируется на принципе тождества абсолютного организма и абсолютного произведения искусства. «Абсолют в такой же мере рождает Вселенную, в какой и творит ее как художник: эманация и творение сливаются здесь в безразличие противоположностей»¹⁸. Поэтому эстетику позднего Шеллинга и можно характеризовать как философию творения. Но тем самым перемещается акцент и в трактовке самой эстетики, теперь на нее следует смотреть прежде всего как на науку о началах, перетягивающую на себя груз чисто философских проблем и фактически становящуюся наукой о Всем в потенции искусства. Более того, задача понять переход эстетической идеи в конкретное произведение искусства равнозначна в представлении Шеллинга общей про-

блеме философии вообще. Но философию и искусство не следует мыслить как сливающиеся друг с другом, просто их следует тонко различать, и тогда они предстанут сияющими призмами, в которых переливаются цвета божественного существования, вернее, особыми точками, в окрестности которых и происходит преломление световых лучей. И философия, и искусство, подчеркивает Шеллинг, изображают абсолютное, но при этом каждая из этих форм по-своему выполняет требование абсолютного художественного изображения, заключающееся в неразличимости общего и особенного, только в философии как символической науке это изображение дано под знаком общего, а в искусстве — особенного.

Задачу искусства Шеллинг усматривал в том, чтобы изобразить универсальный предмет — подлинно сущее или абсолютное, которое как раз и самосозерцает себя в искусстве. Но если эстетику зрелого Шеллинга можно идентифицировать как философию искусства, то в поздний период его философствования она обретает более крупные черты и становится философией творчества как такового. Позитивная философия Шеллинга создает образ Бога как совершающего *поступок* абсолюта. А это имеет важные последствия для эстетики, впитывающей в себя как рациональные, так и иррациональные образования. Ведь «для рационализма ничто не может возникнуть посредством деяния, например, посредством свободного творения, он знает лишь сущностные отношения»¹⁹. Сама позитивная философия или теоретический мистицизм выходят за рамки созерцания божественного существа и обращаются к адекватному созерцанию сущности творения. Абсолютно сущее есть предмет позитивной философии, своей собственной волей оно превращает себя как лишь *в* себе сущего во *вне* себя сущего, то есть в то, что Шеллинг называет голой материей или первоначалом (Vor-Anfang) творения.

Тематика соотношения потенциалов впервые разнообразит эстетические состояния абсолютной жизни, внося в нее понятия игры и увеселения. Изначально случайное или потенция недолжного быть, являющая первым поводом ко всему отличному от Бога бытию, отрицанием Бога и разрывом божественного единства в сознании, последовательно преодолевается в

сознании высшей потенцией, историей такого преодоления и объясняется вся мифология. Отсюда понятно, почему потенция недолжного быть прославляется греками и индусами как соответственно мать мира и майя (которая, по мысли Шеллинга, *расставляет сеть видимости перед творцом, чтобы как бы поймать его и подвигнуть на действительное творение*), эта потенция так относится к потенции вынужденного быть, что первая возвышается в той мере, в какой отрицается вторая, и «в божественное нутро входит первая возможность движения, так как оно ощущает себя во всех потенциях еще без того, чтобы они действительно выступили из него, ведь первая потенция благодаря тому, что по отношению к этой лишь на время ставшей субстанциональной потенции и остальные вступают в свою субстанциональность, превращаясь для него в игру. Отсюда та первая потенция является настоящим предметом его увеселения и одновременно серединой, в которой Бог видит все возможные положения потенций по отношению друг к другу, а поэтому и всю последовательность когда-нибудь возможных образований, пролог всего будущего мира»²⁰. Эта первоначальная потенция, взятая в качестве остановленной, есть божественный рассудок, перед которым будто бы играет то, что однажды стало действительным, что тянет за собой всю действительность и что есть всё во взаимосвязи знающее, начало, середину и конец постигающее сознание. Шеллинг рассматривает его как то, что в «Книге притчей Соломоновых» именовалось как премудрость. «Господь имел меня началом пути своего, прежде созданий Своих, искони; от века я помазана, от начала, прежде бытия земли. Я родилась, когда еще не существовали бездны, когда еще не было источников, обильных водою. Я родилась прежде, нежели водружены были горы, прежде холмов, когда еще Он не сотворил ни земли, ни полей, ни начальных пылинок вселенной. Когда Он уготовлял небеса, я была там. Когда Он проводил круговую черту по лицу бездны, когда утверждал вверху облака, когда укреплял источники бездны, когда давал морю устав, чтобы вода не переступала пределов его, когда полагал основания земли: тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь перед лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость

моя *была* с сынами человеческими» (8, 22–31). Ветхозаветное сознание вводит три центральные эстетические категории: художник, радость и веселье, которые в шеллинговской трактовке этого фрагмента предстают как игра, услада и совершенство.

Философия творения оказывается в центре теософии Шеллинга, который вслед за немецкими мистиками конструирует систему противоречий во внутрибожественном бытии: божественного и небожественного, или бесосновного, в самом Боге, абсолютности и относительности трансцендентного, а также противоречия трансцендентного и имманентного в акте его познания. Сама трансценденция мыслится им как переход от идеи высшей сущности к ее существованию. То есть это не трансценденция, попадающая под запрет в системе кантовского критицизма, который не может нарушить догматизирующий разум, стремящийся посредством умозаключений достичь существования, а трансцендентная трансценденция, вмещающая в себя принцип перехода от бесконечно существующего к высшей сущности, преобразования трансцендентного в абсолютно имманентное.

Но разобраться в трактовке такой трансценденции невозможно вне рамок вероятностной методологии. Задолго до вхождения «вдохновляющих», как их называл Н. Винер, вероятностных идей в тело современной культуры, Шеллинг вводит их в организм своей положительной философии. Правда, в положительной философии употребляются в основном термины «случайное», «возможное», а не «виртуальное», здесь мы еще не найдем и четкого разделения виртуального и возможного, виртуального и неопределенного, которое появится только в современной философии, например, у Делёза и Бадью, которые также используют эти понятия в процессе интерпретации творчества. «Если мыслить существующее исходя из понятия виртуального, оно есть творчество; если же мыслить существующее исходя из возможного и реального, оно распадается на то, что еще не создано, и то, что уже создано»²¹.

Еще задолго до создания системы положительной философии Шеллинг осуществляет эстетизацию абсолютного тождества, т.е. принципа совпадения абсолютной возможности и абсолютной действительности. Все художественные образы, и в

первую очередь боги Древней Греции, действительны в представлении Шеллинга именно потому, что они возможны. Даже в современной поэзии немецкий философ усматривает тенденцию, которая проявляется в самом случайном с видимостью необходимого. «Художественное творение, — пишет Шеллинг, — тем выше, чем более создает оно одновременно впечатление известной необходимости своего существования, но только вечное и необходимое содержание снимает в чем-то случайность творения. Чем больше исчезают предметы, какие были бы поэтичными *сами по себе*, тем случайнее становится сама поэзия; не сознавая своей необходимости, она тем более стремится скрыть свою случайность в бескрайности производства и придать себе видимость необходимого. Мы не можем преодолеть впечатления *случайности* даже при виде самых солидных, весомых произведений нашего времени...»²². Эстетизация абсолютного тождества оборачивается идеей виртуализации, дающей о себе знать при истолковании эстетического образа мышления. Теоретико-вероятностный подход к анализу эстетической сферы, который закладывается в философии Шеллинга, начинает разрабатываться в современной эстетике в связи с изучением феномена так называемой виртуальной реальности, компьютерно-сетевое искусство, арт-практик, получивших широкое распространение на рубеже двух последних столетий. «Судя по современным тенденциям развития виртуальности, можно предположить, что в виртуальной реальности способны осуществиться в несколько неожиданном ключе идеалы, витавшие в эстетике XX в.: предельной активизации субъекта восприятия искусства, вовлечение его в создание и процесс развития произведения (робко начавшегося с хепенингов); полного слияния искусства с жизнью; организации жизни (виртуальной) по законам искусства; даже некоторой квазитеургии и своеобразной “электронной соборности” сознания»²³.

Для характеристики вероятностных понятий в философии Шеллинга важно уяснить, что Бог предстает здесь и как онтологически возможное и как онтологически невозможное существо, в связи с чем строится концепция изначальной случайности, недолжного начала, которого Бог мог хотеть только как предназначения к творению, а также учение о полагающих Бога

потенциях, о чистых творческих или высших потенциях, в которые он вложил свою волю, и ни в одной из которых он уже не пребывает, как только становится божеством во всеединстве. Как справедливо отмечает Слава Жижек, показывающий, как идеи Шеллинга предвещают постсовременное разрушение логоцентризма, уже в «Мировых эпохах» Шеллинг сосредоточивается на проблеме того, как Абсолют, чтобы стать реальным, должен достигнуть радикально случайного движения; при этом он возводит к шеллинговским рассуждениям о том, что «в Боге еще не Бог» лакановские представления о символической вселенной, возникшей от прасимволических двигателей (presymbolic drives)²⁴.

В трактовке Шеллинга божественное бытие — это нечто предельно случайное, именно в силу того, что оно обуславливает отличное от него бытие. То есть онтологическую самоидентичность абсолюта он осмысливает как идентичность случайного, но с той существенной оговоркой, что это — идентичность не совершенно случайного бытия, а такого бытия, которое лишь случайно оказывается необходимым и в котором акт предшествует всякой потенции. В сущности, мы имеем дело здесь с трактовкой абсолюта на основе категории случайности.

Введение в метафизико-теологическую ткань вероятностного образа божественного мышления, казалось бы, должно проблематизировать само творение из ничего — ситуация, аналогичная той, с которой мы сталкиваемся при трактовке игры: «Сотворение мира из случая, не из ничто, мир уже есть, но дан в избыточной силе, спутанности, неясности причин и следствий, лишенный предсказуемого будущего»²⁵. Но Шеллинг не видит для себя проблемы в том, как совместить трансцендентную пустоту и трансцендентную вероятность. Уже в «Философии искусства» он называет потенциями «особенные последствия утверждения бога, поскольку они вновь возвращаются в реальном или идеальном»²⁶, неразличимость которых в идеальном мире выявляется через искусство. Искусство как таковое есть особая потенция идеального и реального мира. Этой потенции соответствует красота в организме и в самом искусстве: в последнем к неразличимости приходят знание и действие. В реальном же мире такими особенными потенциями яв-

ляются материя, свет и организм. Всякое создание Шеллинг мыслит как совместное произведение трех потенций – *causa quae materiam praebet**, *causa formalis***, *causa finalis****, которые выступают как демиургическая (Бог-Сын) и космическая (Дух) потенции, благодаря взаимодействию которых только и возникает все конкретное многообразие мира. От Духа как космической потенции происходит все то, что возвещает о свободе в самой природе, свободе, которая проявляется, например, в пении птиц, или которая «играет в непостижимом разнообразии красок, форм и видов созданий, т.е. поступает по желанию, склонности, даже произвольно и в зависимости от настроения»²⁷. Во втором случае речь идет о свободе в некоем визуальном ряде творения.

Философ переносит на представление о потенции как возможности всего характеристики, позаимствованные из ветхозаветной трактовки премудрости, которая проигрывала перед Богом основные темпоральные ноты творения. Она была тем «всеобщим субъектом, который испытал все фазы и перемены, все радости и боль творения, в своем подлинном объяснении должен был стать принципом человеческого сознания, он был определен прийти в человеке к себе и, таким образом, быть посвященным в тайну творения, всего божьего пути»²⁸. *Potentia* *riга*, чистая возможность, рассмотренная вне всякого отношения к бытию и взятая в единстве с некоторыми другими состояниями абсолютной жизни, дает нам понятие *чисто или позитивно сущего*, т.е. не имеющего потенции сущего, которое, тем не менее, проявляется как *опосредованная потенциальность*. Причем отношения в этой чистой сфере характеризуются Шеллингом как наделенные неким эстетическим качеством, своего рода приятностью: чисто сущее было «полностью *предававшим* себя и отдающим себя именно тому, что само лишено какого бы то ни было собственного бытия, однако эта **взаимная приятность** между ними прекращается тотчас же, как сущность становится самосущей»²⁹. Чистую потенцию Шеллинг мыслит как нечто

* причина, наделяющая материей (*лат.*).

** формальная причина (*лат.*).

*** целевая причина (*лат.*).

неопределенное, не ухватываемое в волевом и познавательном актах, став же достоянием таких актов, она бы уже перестала быть идентичной себе самой и трансформировалась в нечто иное. В результате перед ней встала бы дилемма: либо сохраняться в незнании себя, либо утратить саму себя. В этом смысле ее можно было бы уподобить известным человеческим качествам, которые также существуют лишь в незнании самих себя. Ведь, например, привлекательность, желающая быть таковой, — уже не привлекательность, а нечто иное, не имеющее отношения к эстетике.

Как мы видели, категории бытия и потенции философ связывает с тринитарным учением. Изначально, полагает Шеллинг, бытие находилось только у Бога-Отца, обладавшего им как чистой потенцией, затем она дается второй божественной личности — Богу-Сыну и приобщается Святого Духа, обладающего общим для Отца и Сына бытием, возвращенным через Сына назад к Отцу. Здесь речь идет о Сыне, каким он был лишь в мысли Отца, прежде самого творения, и в перспективе именно на Сына все и создано Отцом, задающим такой онтологический алгоритм, который приведет, как он предвидит, к тому, чтобы передать отпавшее о него сотворенное многообразие в руки Сыну как самостоятельному, ставшему от него независимым лицу. Речь не идет о первоначальном акте получения бытия Сыном, выполняемом в начале творения. Здесь Отец и Сын выступают как онтологические совладельцы. Указанный алгоритм свидетельствует лишь о нежелании Отца вторгаться более в дела мира. Отец, Сын и Святой Дух как божественные личности выступают в творении различными потенциями. При этом Шеллинг вводит представление о выставлении Сына, т.е. о его рождении в начале творения и вместе с творением — беспредельном рождении, вследствие чего возникает вечная радость преодоления напряжения потенций. В образе же действительного Сына он осуществлен только в конце творения. Христос — Господь всякого создания. Бог как все начинающая личность, как полагающий потенцию другого бытия, имеет в конце творения в Сыне самого себя как *другую* личность, единую с ним. Так обнаруживается природа всеединого Бога. Сын явится в конце творения, по мысли философа, как идентичный Отцу.

«Через вину человека принцип, преодоленный в творении (и в преодолении которого Сын осуществил себя самого) снова заявляет о себе, а вместе с ним полагается новое напряжение, которое от прежнего (в творении) отличается тем, что является не *божественным*, а *противоборствующим* божественной воле и полагаемым лишь человеком»³⁰, присвоившим себе право вызывать из сокровенного созидающую потенцию, которая стояла у истоков мира, открывать тайну творения.

У Бога, как его понимает Шеллинг, — абсолютная свобода в сотворении мира, имеющая свое основание в его нерасторжимом всеединстве. И именно в творении положена сущность человека. «То тихое, легкое дуновение, в котором божество вновь приблизилось к природе, повеяло над ней после того, как появился человек, ведь неопровержимо доказано, что буря природы улеглась, пожар потух, а все элементы, силы и потенции нашли свою гармонию только лишь когда стал существовать человек»³¹. Своего рода антропный принцип как выражение гармонии умиротворения бытия и продуцирует эстетический элемент теософии. Сама эстетика позднего Шеллинга — это теософская эстетика или эстетика теоретического мистицизма, приближающая человека к искусству ходить путями Бога. Она вырастает из осмысления самой возможности трансцендентальной теософии, позволяющей уяснить, как Бог полагает вне себя сознание самого себя, производя целые ряды эстетических объективаций своей воли. Такая форма мистицизма рассматривается как высшая ступень эмпиризма, на которой допускается в качестве возможного экстатическое трансцендирование и совершается возврат к духовному видению и трактовке теогонии. С выражением самого Откровения неразрывно связана какая-то естественная эстетичность. Вот как он характеризует замысел своей философии Откровения: «...почти во всех новозаветных отрывках глубина, кажущаяся непостижимой, соединяется с такой ясностью и естественным покоем своего выражения, что из всего, что должна явить литература, они больше всего напоминают тихие, но глубокие воды классических произведений духовности. Подобно тому как в речениях Христа и апостолов даже самое возвышенное кажется вполне естественным,

замысел истинной философии откровения заключается лишь в том, чтобы содержание откровения... сделать максимально естественным и понятным»³².

Смысл отношения Бога к творению заключается в том, чтобы полагать то, что им же самим непосредственно отрицается. В этой связи важно иметь в виду своего рода экзистенциальную дихотомию в сущем, дихотомию непосредственно и опосредованно могущего быть, описывающую область надонтологического конструирования, глубокую иронию любого действия божественно сущего, ощутимую уже в творении мира. В этих актах оно предстает перед мышлением как нечто одновременно утверждающее и отрицающее, в чем и заложен глубокий смысл Божьего отношения к творению. Отсюда уже легко сделать шаг даже к чисто эстетической проблематике соотношения формы и содержания в творческой деятельности. В самом деле, утверждая нечто, Бог «один, а отрицая его — другой, но мы не говорим, что будучи тем или другим, он выступает как некий иной Бог, но говорим, что Божество (т.е. абсолютная свобода) Бога состоит именно в силе этого противоречия... Но не только в Боге, а и самом человеке. Насколько он озарен лучом творческой силы, мы обнаруживаем то же самое соотношение, то же самое противоречие, слепую, безграничную по своей природе порождающую силу, которой в одном и том же субъекте противостоит сила рассудочная, полагающая себе пределы, образующая себя и, по сути дела, отрицательная. Тонкому знатоку любое произведение духа показывает, возникло ли оно из гармонического равновесия обеих видов деятельности или из одной из них и какая именно преобладала. Преобладание творческой деятельности наблюдается там, где форма оказывается слишком слабой по отношению к содержанию, где содержание в какой-то мере берет верх над формой. Противоположное наблюдается там, где форма подавляет содержание, где произведению недостает полноты. Быть опьяненным и трезвым, но не в какие-то различные мгновения, а в один и тот же миг — вот тайна поэзии. Этим Аполлоново вдохновение отличается от дионисийского. Представить бесконечное содержание — содержание, которое, по существу, противится форме и как будто упраздняет всякую форму, — итак, представить такое

бесконечное содержание в самой совершенной, т.е. в самой законченной форме — такова задача искусства»³³. Достаточно спорная трактовка соотношения формы и содержания в поэзии соседствует здесь с идеей различения аполлоновского и дионисийского начал, которая зарождается именно у позднего Шеллинга и развивается впоследствии Ницше.

Уже Аристотель, предполагает Шеллинг, хотел описать сущность Бога как непрестанное у-себя-сущее, осознающее себя самое, но эта высшая сущность представляет собой не просто потенцию, а акт, в котором мыслится само божественное. То есть тут мы имеем дело не с дискурсивными, а с онтологическими явлениями, с явлениями действительного Бога, осмыслить которые невозможно вне эстетических состояний, вне понятия творчества. Если бы в акте мышления о себе самом и заключалась природа Бога, то тогда пришлось бы трактовать эту непрестанную саморефлексию как самое мучительное состояние. Ведь, если обратиться к антропологической реальности, нет ничего мучительнее этой непрекращающейся рефлексивности. «Человек скорее стремится уйти от себя, чем неотступно себя держать, и люди, замкнутые на себе, поистине далеко не самые счастливые и как правило меньше всего способны духовно породить нечто вне себя, нечто поистине от них независящее, объективное. «Я счастлив лишь тогда, когда творю», — пишет в одном из своих писем Иоганн Мюллер. В этом с ним согласится каждый, кого не поразило духовное бесплодие. Но в творчестве человек занят не собой, а чем-то вне себя, и Бог потому глубоко блажен, как говорит Пиндар, что все его мысли непрестанно пребывают в том, что вне его, в его творении. Ему нечего делать с собой, ибо он а priori уверен в своем бытии. Но существует процесс, который Бог видит опосредствованным для себя через являющуюся ему потенцию, процесс упразднения и тем самым положенного и опосредствованного воссоздания его необходимого бытия. Однако между тем упразднением и этим воссозданием раскинулся целый мир»³⁴. В этом зазоре и находится предмыслимое бытие, оно как бы отходит на второй план, чтобы возникло творение, чтобы осуществилась его локализация, которая есть тот же акт необходимого божественного существования, только лишенный его весомо-

сти, хотя и не лишенный весомости его неупразднимой сущности, которая через отрицание этого существования возносится до себя самой.

Посредством самопотенций Бог осознает себя как чистый субъект, онтологичность которого делает его свободным от любых потенций. Но именно по отношению к ним Шеллинг мыслит этот субъект как самобытие или божественный объект. То есть фактически Бог идентифицирует себя как нерасторжимый субъект-объект или дух. С эстетической точки зрения тут интересна особая форма потенции – влекущая потенция, сообщающая образу всякого существования некое эстетическое качество привлекательности. Бога как «начало всего, а именно начало всякого существующего в нем самом, можно мыслить как обращенность... чистого субъекта к бытию, которая еще без бытия и, следовательно, мыслится только *как* потенция, голая возможность: таково внутреннее начало всякого существования – начало (An-fang), ибо как раз через свое бесконечное небытие оно есть влекущая потенция столь же бесконечного бытия, которое поэтому есть второе и только второе. Уже лексически “начинать” и “привлекать” (Anfangen und Anziehen) представляют собой равнозначные понятия; в привлечении лежит начало. Та *potentia prima* благодаря своей бесконечной отрицательности представляет собой влекущую потенцию такого же бесконечного бытия, которое поэтому есть второе и вместе с нею только сущее, но еще расторжимое сущее, ибо то, что является субъектом бытия, может отвернуться от него и само стать для себя сущим...»³⁵. Здесь надо напомнить, что на шеллинговской трактовке влекущей потенции сказываются идеи немецкого романтизма, для которого само влечение выступает как рожденный хаосом акт, как порыв первоначального бытия. В силу этого чистый субъект как переходящая потенция может и привлекать бесконечное бытие, и попирает его, может стать и эстетическим субъектом как влекущим, и эстетическим объектом как влекомым, но в качестве совершенно сущего он полагается только нерасторжимым субъект-объектом, некой эстетической тотальностью. Положительная эстетика Шеллинга и держится на таких реперах, указывающих на какой абсолютной высоте закрепляется его трансцендентальная философия искусства.

Примечания

- 1 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения: В 2 т. Т. 1. СПб., 2000–2002. С. 364.
- 2 Там же. С. 422.
- 3 Резвых П.Н. Философия Откровения // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М., 2000–2001. С. 226.
- 4 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения. Т. 1. С. 365.
- 5 Там же. С. 374–375.
- 6 Там же. Т. 2. С. 206.
- 7 Там же. С. 128.
- 8 Там же. С. 436.
- 9 Афраат. Тахвиты о любви и вере // Богословский вестник. 2003. № 3. С. 38.
- 10 Бычков В.В., Бычков О.В. Эстетика // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М., 2000–2001. С. 457.
- 11 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения. Т. 2. С. 16.
- 12 Подорога В.А. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 1. М., 2006. С. 59.
- 13 Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1999. С. 190.
- 14 Там же. С. 88.
- 15 Там же. С. 89.
- 16 Цит. по: Деррида Ж. Письмо и различие. М., 2000. С. 19.
- 17 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения. Т. 1. С. 151.
- 18 Гайденко П.П. Шеллинг // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. М., 2000–2001. С. 382.
- 19 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения. Т. 1. С. 169–170.
- 20 Там же. С. 363.
- 21 Скопин Д.А. Чтение на пределе возможностей: о жанре взаимопрочтения в современной французской философии // Вопр. философии. 2006. № 10. С. 179.
- 22 Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1987–1989. С. 365.
- 23 Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М., 2006. С. 35.
- 24 Zizek S. The Abyss of Freedom. Ages of the World // <http://www.press.umich.edu/titleDetailDesc.do?id=11193>
- 25 Подорога В.А. Цит. соч. С. 89.
- 26 Шеллинг Ф.В. Философия искусства. С. 79.
- 27 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения. Т. 1. С. 408–409.
- 28 Там же. С. 374–375.
- 29 Там же. С. 331–332 (подчеркнуто мной. — Н.К.).
- 30 Шеллинг Ф.В.Й. Философия откровения. Т. 2. С. 44.
- 31 Там же. С. 377.
- 32 Там же. С. 40.
- 33 Там же. С. 30–31.
- 34 Там же. С. 392–393.
- 35 Там же. С. 396–397.