

В.В.Бычков

Эстетика Владимира Соловьева как актуальная парадигма

Столетие, прошедшее после Соловьева, почему-то побуждает нас сегодня с особым вниманием всматриваться в его философию. Вероятно, в надежде отыскать в ней то, чего нам крайне не хватало весь этот долгий и трудный век — последний век второго тысячелетия христианства, ярким представителем которого был русский мыслитель. И не хватает до сих пор. Прошедшее столетие не одарило русскую землю, да, кажется, и человечество в целом, более крупным пророческим умом: сегодня это открывается с особой очевидностью. В конце прошлого века Соловьев узрел то, что с пугающей последовательностью реализуется в нашем столетии, но он же усматривал и позитивные антропо-космологические тенденции грядущего развития человечества, которые нам до сих пор еще не столь очевидны, как великому мистика и провидцу. Поэтому мы снова и снова с надеждой на понимание и откровение всматриваемся в его тексты.

Существенный интерес в этом плане представляет эстетика русского философа, как своеобразное резюме всей христианской эстетики на уровне философской рефлексии. Только со времен Канта философия осознала, что без эстетики невозможно создать целостную картину универсума, и каждый крупный философ вынужден был (хотя далеко не всем из них это было под силу) так или иначе завершать свою систему эстетикой, предмет которой менее всего поддается вербализации. Соловьев был одним из немногих, для кого эстетика не являлась проблемой, ибо в сфере неформализуемого духовного опыта — и мистического, и художественного, — он был своим человеком. Тем не менее формально он не завершил свою систему написанием специального и законченного сочинения по эстетике, хотя и плани

ровал такую работу. Вероятно, лучше многих философов чисто рационалистической ориентации он ощущал все трудности, стоящие перед мыслителем, всерьез берущимся за такой труд, и откладывал эту работу на более поздние годы, которые, увы, ему не были отпущены. О серьезности, значимости и трудоемкости такого предприятия сегодня наглядно свидетельствует хотя бы уникальное исследование по христианской эстетике крупнейшего католического мыслителя нашего времени, кстати, в чем-то созвучного Соловьёву, Ганса Урс фон Балтазара, реализованное в трех монументальных томах (в пяти книгах), написание которых ушли его лучшие годы¹.

Соловьёв не создал подобного труда, тем не менее именно с него начинается новый существенный этап в русской религиозной эстетике² и достигает своеобразного апогея в период «русского духовного ренессанса начала XX века» (выражение Н.А.Бердяева, ставшее сегодня практически научным понятием) — в частности, у его последователей Николая Бердяева и особенно у теоретиков неоправославия о. Павла Флоренского, о. Сергия Булгакова и у ряда других менее крупных мыслителей первой половины века. Эстетика самого Соловьёва, опиравшегося и на неоплатонизм, и на немецкую классическую эстетику (прежде всего на Шеллинга), и на многие идеи русской эстетики XIX в., но также — и на данные современных ему естественных наук, значительно шире собственно религиозной (в традиционном смысле термина религия) эстетики. Разработанная им философская теория «положительного всеединства», понимание искусства в духе мистической «свободной теургии», преображающей мир на путях к его духовному совершенству, концепция художественного выражения «вечных идей» и мистическое зрение Софии как космического творческого принципа (его софиология)³ легли в основу многих направлений эстетических исканий начала XX в.; в частности, существенно повлияли на теоретиков русского символизма и на уже упоминавшуюся неправославную эстетику⁴ родоначальником которой он, собственно, сам и являлся.

Сегодня излишне указывать на значимость и уникальность места В.Соловьёва в истории русской культуры⁵. Он, как известно, был первым и крупнейшим русским философом в точном (новоевропейском) смысле этого слова, то есть ученым, создавшим целостную всеобъемлющую философскую систему. При этом ему не чуждо было художественное творчество (его поэзия заняла свое достаточно высокое место в истории русской ли

тературы), и душа его была открыта для мистического опыта. В нем счастливо воплотились лучшие черты русской ментальности, далекой от узко рационалистического философствования, но проявляющей к нему большой интерес. Соловьев был первым, кто соединил в себе дух русского мудреца с западным пристрастием к строго дискурсивному схоластическому мышлению. Вполне естественно, что его систематизаторский ум и личный художественный опыт постоянно ориентировали его мысль в сферу эстетики. Он написал несколько специальных статей по эстетике и теории искусства и развил основные эстетические идеи в своих литературно-критических статьях и отчасти в философских работах. Фактически к концу жизни у него сложилась целостная эстетическая система, которая хорошо вычитывается из корпуса его текстов и творческий потенциал которой еще отнюдь не исчерпан культурой.

Уже в одной из первых своих крупных работ «Философские начала цельного знания» (1877) Соловьев ясно намечает место эстетического опыта в системе своего миропонимания и в социальном универсуме соответственно. Исходя из основных начал человеческой природы (чувства, мышления, воли), он выявляет три основные сферы «общечеловеческой жизни»: 1. Сферу *творчества*, основывающуюся на *чувстве* и имеющую своим предметом *объективную красоту*. Она имеет три ступени (или «степени») реализации (от высшей к низшей): *мистику* (абсолютная ступень), *изящное искусство* (формальная ступень) и *техническое искусство* (материальная ступень). 2. Сферу *знания*, основывающуюся на *мышлении* и имеющую своим предметом *объективную истину*. Три ее ступени: теология, отвлеченная философия и положительная наука. 3. Сферу *практической жизни*, основывающейся на *воле* и имеющей своим объектом *общее благо*. Реализуется эта сфера в «духовном обществе» (церковь), политическом обществе (государство) и экономическом обществе (земство). «Должно заметить, что из этих трех общих сфер первенствующее значение принадлежит сфере творчества, а так как в самой этой сфере первое место занимает мистика, то эта последняя и имеет значение настоящего верховного начала всей жизни общечеловеческого организма, что и понятно, так как в мистике жизнь находится в непосредственной теснейшей связи с действительностью абсолютного первоначала, с жизнью божественной» (1, 256-257; 264-265)⁶.

Соловьев достаточно подробно разъясняет суть этой иерархически заостренной системы для своих современников, увлеченных позитивистски-материалистическими или вульгарно-социологизаторскими взглядами. Сфера практической деятельности ориентирована только на уровень материально-социальной организации жизни людей, являющийся важным, но низшим с точки зрения духовных ценностей. Сфера знания занимает более высокий уровень, но она ориентирована только на пассивное познание различных сфер бытия. И, наконец, творчество находится на самом высоком уровне, ибо это активная созидательная деятельность людей, неразрывно связанная с божественной сферой, ориентирована на воплощение красоты и осуществляется не по человеческому произволу, но на основе восприятия «высших творческих сил» (262). «Техническое художество», верхней ступенью которого является зодчество, имеет в основном утилитарные цели, и идея красоты служит здесь лишь внешнему украшению создаваемых утилитарных вещей. Напротив, «изящные художества» (*schöne Kunst, beaux arts*) (ваяние, живопись, музыка и поэзия) имеют сугубо эстетическую цель — красоту, «выражающуюся в чисто идеальных образах». В видах изящных искусств заметно «постепенное восхождение от материи к духовности»: в скульптуре наиболее сильно материальное начало, и оно слабеет по мере перехода к живописи, музыке и практически исчезает в поэзии, выражающейся «только в духовном элементе человеческого слова» (там же).

Предмет изящных искусств, неоднократно подчеркивал Соловьев, — красота, но это еще не полная, не всецелая, не абсолютная красота. Образы искусства ориентированы на идеальные формы, но имеют случайное, преходящее содержание. Истинная же абсолютная красота обладает определенным и непреходящим содержанием. Такой красоты нет в нашем земном мире, искусства улавливают лишь отблески этой «вечной красоты», ибо она принадлежит миру «сверхприродному и сверхчеловеческому». «Творческое отношение человеческого чувства к этому трансцендентному миру называется *мистикою*» (263). Кому-то может показаться неожиданным это сопоставление мистики и искусства, хотя у них как минимум три области общих черт. В основе и того и другого лежит *чувство*, а не деятельная воля или познание: в качестве главного средства и то и другое имеют *воображение*, или фантазию, а не внешнюю деятельность и не размышление: и то и другое опираются на «эк

статическое вдохновение», а не на «спокойное сознание» (263). Только людям, чуждым духовному опыту, мистика представляется удаленной от художественного опыта и чем-то смутным и неясным. Соловьев видит в ней самую высокую ступень творчества и вообще человеческой деятельности; он убежден, что мистика благодаря ее непосредственной близости к божественной сфере «не только сама обладает безусловною ясностью, но и все другое она одна только может сделать ясным», хотя для душ со слабым духовным зрением ее свет невыносим и погружает их в полную темноту (264). В истинности этих идей о мистике молодого русского философа убеждают его философские кумиры того времени Шопенгауэр и Гартман (265).

В западноевропейской культуре Соловьев различал три исторических периода в сфере творчества. Средневековый, когда не существовало свободного искусства («художества» в его терминологии), все было подчинено мистике, растворено в мистико-религиозной сфере. С «эпохи возрождения» в результате ослабления религиозного чувства и открытия античного искусства начинается развитие и господство изящных искусств. А в наш век «наступило третье господство — технического искусства, чисто реального и утилитарного», «утилитарного реализма», когда от искусства требуется лишь поверхностное подражание действительности, да «узкая утилитарная идеяка — так называемая тенденция». Искусство превратилось в ремесло (279-280). Таким образом, Соловьев констатирует очевидный кризис и почти полную деградацию «западной цивилизации». Однако он убежден, что это не последнее слово в человеческом «развитии» и верит в грядущий «третий фазис», более высокий, неразрывно связанный с обращением человечества на новом уровне к божественному миру: определяющую роль здесь должен сыграть русский народ, Россия (284-285).

Эстетический пафос молодого философа не претерпел существенного изменения и в зрелые годы. Центральное место в его эстетической системе занимают идеи *красоты* и *искусства*, и базируются они у него на теории *эволюционного творения* мира. Соловьев дополнил библейскую креационистскую идею дарвинской концепцией эволюции и эту неохристианскую теорию мироздания положил в основу своей эстетики. Он признает, что мир был замыслен Богом изначально во всей его полноте, совершенстве и красоте и в этом замысленном виде существует вечно в системе идей тварного бытия. Под *идеей* вообще рус

ский философ понимал «то, что само по себе достойно быть», «достойный вид бытия», «полную свободу составных частей в совершенном единстве целого», то есть — идеальный замысел бытия в единстве многообразия (VI, 44). Конкретное творение во времени осуществляет космический ум, или «зидительное начало природы» — Логос, последовательно преодолевающий активное сопротивление первобытного хаоса. Органический мир, убежден Соловьев на основе знаний современных ему естественных наук, в частности палеонтологии и биологии, и собственных наблюдений, «не есть произведение так называемого непосредственного творчества», хотя высшие органические формы «от века намечены в уме всемирного художника» (61). В этом случае мир был бы изначально совершенным и гармоничным не только в целом, но и во всех своих частях. Мы же знаем, что это не так. Достижения естественных наук, с одной стороны, и антиэстетический облик многих представителей животного мира древности (всех этих ихтиозавров, птеродактилей и т.п. допотопных монстров, которых не мог же непосредственно создать Бог), да и современности — с другой, убеждают Соловьева в эволюционности божественного творения мира. «Творение есть постепенный и упорный процесс; это — библейская и философская истина, так же как и факт естественной науки. Процесс, предполагая несовершенство, предполагает тем самым определенный прогресс, состоящий во все более и более глубоком и полном объединении материальных элементов и анархических сил, в преобразении *хаоса* в *космос*, в живое тело, могущее послужить для воплощения Божественной Премудрости» (XI, 304).

Зидительный Логос, преодолевая постоянное сопротивление хаоса, творит во времени (это и есть изучаемый наукой ход эволюции) «великолепное тело нашей вселенной». Процесс творения имеет две тесно связанные между собой цели — общую и особенную. «Общая есть воплощение реальной идеи, т.е. света и жизни, в различных формах природной красоты: особенная же цель есть создание человека, т.е. той формы, которая вместе с наивысшею телесною красою представляет и высшее внутреннее потенцирование света и жизни, называемое самосознанием» (VI, 73). Таким образом *красота* оказывается в системе Соловьева важнейшим признаком прогрессивной реализации божественного замысла творения мира, то есть объективным показателем степени воплощения предвечных идей, или их совокупности — «всемирной идеи». Соловьев практически дословно

повторяет главный тезис неоплатонической эстетики: красота в природе «есть *воплощение идеи*»; «красота есть идея действительно осуществляемая, воплощаемая в мире прежде человеческого духа» (43).

В онтологическом плане речь у русского философа идет о совокупной «всемирной идее» творения, содержание и сущность которой он определяет как «достойное бытие или положительное всеединство, простор частного бытия в единстве всеобщего». Рассматриваемая как предмет абсолютного желания, эта идея предстает нам в ипостаси *добра*, или *блага*; в качестве объекта мышления, мыслимого содержания для ума она является *истиной*; «наконец, со стороны совершенства и законченности своего воплощения, как реально-ощутимая в чувственном бытии, идея есть *красота*» (44-45). Традиционное для европейской культуры *триединство истины, добра и красоты* у Соловьева предстает в виде трех ипостасей единой всемирной идеи. Онтологическим критерием этой идеи — «достойного или идеального бытия» — является в системе русского философа «положительное всеединство», которое определяется им как «наибольшая самостоятельность частей при наибольшем единстве целого», некая идеальная целостность бытия при полной свободе и самостоятельности всех составляющих. Ясно, что прообразом этого всеединства является «неслитное соединение» и «нераздельное разделение» ипостасей Троицы. Критерий «эстетического достоинства» Соловьев определяет как «наиболее законченное и многостороннее воплощение» всемирной идеи «в данном материале» (45).

Образец этого воплощения в неорганической природе Соловьев видит в алмазе, который, имея одинаковый химический состав с углем, отличается от последнего только красотой, то есть степенью воплощения идеи. В алмазе осуществилось предельно возможное *просветление* материи видимым светом. «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» (40). Соловьев, естественно, знает о материальной природе света и об атомарном строении вещества, поэтому специально разъясняет, что в данном примере («для нашей эстетической задачи») его интересует не метафизика света и материи, а лишь относительная, феноменальная (визуальная) противоположность между светом и «весомыми телами». Этот пример дает ему возможность определить красоту как «*преобразование материи через воплощение в ней другого, сверх-материального начала*» (41).

Дав общее определение красоты, Соловьев подтверждает его примерами из неорганической и органической природы и приходит к выводу, что свет является не только метафорической основой красоты, но и метафизической. Здесь он фактически обращается к давно забытой в новоевропейской культуре метафизике и эстетике *света*, составлявшей важную часть средневековой христианской (особенно византийской и древнерусской) эстетики⁷. Однако в отличие от своих средневековых предшественников философ позитивистской эпохи спускает световую эстетику с мистических высот абсолютного духовного (даже божественного — у византийских отцов Церкви и христианских мистиков) бытия на почву естественнонаучных и философских достижений своего времени, оставив световую мистику в качестве идеала грядущей эпохи. Видимый свет как «первичная реальность идеи» в косном веществе является «первым началом красоты в природе». Сочетаясь в той или иной форме с материей природных вещей, он при механическом, внешнем соединении образует красоту неорганического мира, а при органическом, внутреннем соединении — «явления жизни». Еще древняя наука догадывалась, подчеркивает Соловьев, а новая убедительно доказала, что «органическая жизнь есть превращение света» (46). В работе «Красота в природе», на которую я здесь в основном опираюсь, Соловьев прослеживает порядок воплощения идеи, или явления красоты в мире, в соответствии с общим космогоническим порядком творения мира Богом, начиная с неба, солнца, луны, звезд и кончая человеком. Свет предстает здесь физическим выразителем «мирового всеединства», которое наиболее полно в неорганическом мире реализуется (на эстетическом уровне) в красоте звездного неба (48). Этот же образ «положительного всеединства» всемирный художник воплощает и в красоте растительного и животного миров, изнутри заживая в них жизнь.

В растениях свет и косная материя, впервые органично проникая друг в друга, образуют жизнь, которая, питаясь земной стихией, заставляет ее тянуться к небу. Растение поэтому «есть первое действительное и живое воплощение небесного начала на земле, первое действительное преображение земной стихии», показателем которого является преимущественная красота подавляющего большинства растений. «Для растений зрительная красота есть настоящая *достигнутая* цель» (59). Эстетический критерий совершенства растений совпадает с естественнонауч

ным, чего нельзя сказать о животном мире. Там красота не является еще «достигнутой целью»: там органические формы служат лишь наиболее интенсивному проявлению жизненности в аспекте ее поступательного развития, которое завершается в человеческом организме, «где наибольшая сила и полнота внутренних жизненных состояний соединяется с наисовершеннейшею видимою формой в прекрасном женском теле, этом высшем синтезе животной и растительной красоты» (60).

Однако и эта, на сегодняшний день высшая, форма природной красоты не является идеальной, как обладающая в основном только преходящей и внешней красотой, в которой идеальное содержание «недостаточно прозрачно». Для Соловьева высшая красота природы — показатель реальности воплощения положительного всеединства. В его понимании абстрактный, неспособный к творческой реализации дух и косная, неодоухотворенная материя, или вещество, одинаково «несообразны с идеальным или достойным бытием», и поэтому они не могут быть прекрасными. Для осуществления идеальной красоты необходимы два условия: «1) непосредственная материализация духовной сущности и 2) всецелое одухотворение материального явления, как собственной неотделимой формы идеального содержания». При идеальной реализации этих условий, когда красота свидетельствует о нераздельности духовного содержания и чувственного выражения, материальное явление, ставшее прекрасным, то есть «действительно воплотившее в себе идею, должно стать таким же пребывающим и бессмертным, как сама идея». Материя в красоте делается причастной бессмертию идеи (82).

Однако пока в природе, и особенно в органическом мире, это идеальное единство не достигается. Процесс творения находится еще в стадии, далекой от завершения, поэтому в жизни встречается много эстетически нейтральных и просто безобразных существ и явлений. В эстетике Соловьева *безобразное* выступает категорией, показывающей степень нереализованности процесса воплощения идеи, или степень непреодоленности изначального хаоса. Последний сам по себе нейтрален в эстетическом плане. Это — предвечная неупорядоченная иррациональная стихия, имеющая космическое бытие на уровне «души мира». «Хаос, — определяет В.Соловьев, развивая поэтическую мысль Ф.Тютчева о «древнем хаосе, родимом», — т.е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положи

тельного и должного — вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания» (VII, 126). Процесс творения и соответственно становления природной красоты заключается в упорядочении хаоса, преодолении его и преобразовании в космос, то есть в красоту. Однако и введенный в пределы всемирного строя, смысла и красоты, хаос, говоря словами Тютчева, «под ними шевелится», а часто и просто выплескивается мятежными порывами. И Соловьев не считает эти всплески хаоса и его постоянное стремление вырваться из оков космоса негативным фактом космического бытия. Он далек от упрощенной мысли о позитивности (и возможности) полного уничтожения хаоса. Своим постоянным противоборством упорядочивающему божественному началу хаос стимулирует развитие и актуализацию жизненного процесса, космического организма в целом. «Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты». Их сущность составляет постоянная борьба света с тьмою, под которой имеется в виду реальная противодействующая креативному процессу сила. И для бытия красоты «вовсе не нужно, чтобы темная сила была уничтожена в торжестве мировой гармонии»: достаточно будет если светлое начало подчинит себе темное, отчасти воплотится в нем, овладеет им, но не уничтожит окончательно. «Хаос, т.е. само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты, и эстетическое значение таких явлений, как бурное море или ночная гроза, зависит именно от того, что [под ними хаос шевелится!]

Безобразное, как эстетическая характеристика хаоса, проявляет себя только с появлением красоты, с момента, когда свет и жизнь начинают пронизывать косную материю, когда появляется форма. Красота и «безобразие» — два взаимопроявляющих себя феномена. Отсутствие одного приводит к исчезновению и другого. Начало, противодействующее становлению идеальной формы, «должно производить резкое впечатление безобразия» (VI, 42). При этом сопротивление хаотического начала пропорционально росту совершенства организации материи, росту степени адекватности воплощения идеи. В минеральном мире хаос еще находится как бы в окаменевшем состоянии, в растениях он дремлет и предельно пассивен, и только с появлением жизни хаотическое начало впервые пробуждается к активному противодействию объективации идеи совершенного организма в ду

шах и телах животных. Поэтому мы реже встречаемся с красотой в животном мире, чем в растительном или неорганическом. И чем совершеннее животный организм, тем реже проявляется в нем истинная красота; «на каждой достигнутой высшей степени организации и красоты являются и более сильные уклонения, более глубокое безобразия, как высшее потенцированное проявление того первоначального безобразия, которое лежит в основе — и жизни, и всего космического бытия» (62). Соловьев различает три «формальные причины» преобладания безобразного над прекрасным в животном мире: 1) «непомерное развитие материальной животности», которое проявляется, например, в подавляющем господстве в организме одной животной функции, в частности половой, как у червей; 2) «возвращение к бесформенности», как у многих видов слизняков, имеющих сравнительно сложную внутреннюю организацию; 3) «карикатурное предварение высшей формы», что наблюдается у лягушек, обезьян. Все же эти причины могут быть сведены к одной, более общей — «к сопротивлению, которое материальная основа жизни на разных ступенях зоогенического процесса оказывает организующей силе идеального космического начала» (65)⁸. Таким образом, красота и ее формы и степени проявления в природе свидетельствуют, по Соловьеву, стремившемуся совместить в своей системе библейский креационизм с дарвинизмом, что космогенный процесс творения находится еще в стадии активного развития и наиболее значимые этапы его еще впереди.

Важнейшую роль в этом процессе борьбы созидательно-упорядочивающего начала с хаотическим, в божественном творении мира и в творческой деятельности вообще играет, согласно теории Соловьева, София Премудрость Божия. Поэтому софиология заняла видное место в философии русского мыслителя, и именно в ее эстетической части. Фактически Соловьев стал на русской почве родоначальником этого учения, хотя истоки его уходят в глубокую древность⁹. В своем понимании Софии он опирается на библейские и гностические тексты, на мистический опыт многих визионеров, на богослужебную и художественную практику православия и на свои собственные софийные видения и поэтические интуиции. В частности, он считал именно софийный аспект религиозного чувства русского народа наиболее самобытным в христианстве наших средневековых предков.

Без преувеличения можно сказать, что идея Софии стояла в центре философии, поэзии, жизни Соловьева, а его *софиология* открыла новую и яркую страницу в этом учении — *неоправос*

лавную, талантливо дописанную уже в нашем веке о Павлом Флоренским и о Сергеем Булгаковым. Софийные интуиции с ранней юности пробудились в душе Соловьева и постепенно вылились в многомерную художественно-философскую концепцию, венчавшую его философию всеединства и воплощавшую его религиозную тоску по идеальной Вселенской Церкви совершенного человеческого общества. Просматриваются три этапа становления этой концепции. Первый — романтично-поэтический, относящийся к 1875-1876 годам. Второй — философско-космогонический, нашедший наиболее полное изложение в «Чтениях о Богочеловечестве» (1877-1881); и третий — космо-эсхатологический, подробно прописанный в работе «Россия и Вселенская Церковь» (впервые изданной по-французски в 1889 году). Каждый последующий этап не отрицал предшествующий, но накладывался на него, в результате чего и сформировалось некое достаточно сложное и неоднозначное философско-поэтически-богословское образование, обращенное как к разуму, так и к эстетическому сознанию и религиозному чувству тех, кто желал бы понять софиологию Соловьева.

Первый этап юношеских размышлений о Софии приходится на период интенсивных духовных исканий будущего философа. Он увлекается неоплатонизмом, гностическими учениями, Каббалой, магией, посещает спиритические сеансы, с одобрением отзываясь о многих теософских идеях, учении Бёме, Сведенборга, философии Шеллинга. Он часто как бы слышит зовы иных миров, и его рукописи этого периода, как писал С.М.Соловьев, «испещрены медиумическим письмом». В это время Соловьев убежден, что он посредством медиумического письма получает откровения от небесных духов и самой Софии. По большей части эти откровения написаны на французском языке и имеют подпись Софии или полугреческими буквами *София*¹⁰. В альбоме № 1» первого заграничного путешествия Вл.Соловьева помещена его гностико-каббалистическая Молитва к духовным сущностям, в которой он обращается и к Софии, именуя ее «пресвятой», «существенным образом красоты», «сладостью сверхсущего Бога», «светлым телом вечности», «душой миров» (XII, 149). От 1876 года сохранилась написанная по-французски черновая рукопись под названием «Sophie»¹¹, в которой дан достаточно сумбурный набросок будущей системы Соловьева. Сочинение написано в форме диалога, в котором, отвечая на вопро

сы *Философа*, сама *София* излагает основные положения этой системы. Будущему философу остается только продумать и более строго изложить их.

За два года до смерти у Соловьева вдруг возникла потребность поведать миру о том *сокровенном*, чем вдохновлялась его беспокойная душа в течение всей недолгой жизни философа и поэта, что духовно питало все его творчество. Он написал небольшую поэмку, где в «шутливых стихах», как сообщает он сам в примечании, он воспроизвел «самое значительное из того, что до сих пор случилось со мною в жизни» (86). Этим «самым значительным» были три явления ему Софии, которую, однако, он нигде не называет по имени («Подруга вечная, тебя не назову я»). Шутливый тон поэмы «Три свиданья», относящийся к житейско-бытовому обрамлению самих видений, только подчеркивает их необычную просветленность, романтическую возвышенность, духовную значимость и серьезность, а с другой стороны, выступает как бы защитной ширмой от скепсиса и насмешек позитивистски и рационалистически настроенной научно-интеллигентской общественности того времени — чтоб не прослыть «помешанным иль просто дураком». Шутливая форма изложения не претендует на безоговорочную правдивость описанного — хотите верьте, хотите нет, но имеющий уши — услышит. Этот же прием Соловьев применил в том же году для изложения своей глубоко интимной концепции *Вечно-Женственного* в стихотворении «Das Ewig-Weibliche» (слово увещательное к морским чертям) (отрывок см. ниже; 71-73).

Шутливость относится к той «грубой коре вещества», под которой юный философ «прозрел нетленную порфиру // И ощутил сиянье божества» (85). Девятилетнему мальчику в храме, а затем двадцатитрехлетнему юноше дважды в Британском музее и в египетской пустыне являлась прекрасная Дева, пронизанная «лазурью золотистой», в неземном сиянии, «с улыбкою лучистой»:

И в пурпуре небесного блистанья
Очами полными лазурного огня
Глядела ты, как первое сиянье
Всемирного и творческого дня.

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. (84).

«Таинственной красою» Софии был побежден «житейский океан»: неисцелимо уязвленный ею юноша, как в свое время юный Константин Философ, посвятил ей всю свою недолгую жизнь. С первых лет после египетского явления и до конца жизни он неустанно размышлял о ней в своих теоретических работах и пел ее как божественную царицу, возлюбленную в своей поэзии.

У царицы моей есть высокий дворец,
О семи он столбах золотых,
У царицы моей семигранный венец
В нем без счету камней дорогих

И покрыла его, тихой ласки полна,
Лучезарным покровом своим.

1875(12).

Вся в лазури сегодня явилась
Предо мною царица моя...

1877(12).

Земля владычица! К тебе чело склонил я,
И сквозь покров благоуханный твой
Родного сердца пламень ощутил я,
Услышал трепет жизни мировой.

1886 (22).

Тебя полюбил я, красавица нежная,
И в светло-прозрачный, и в сумрачный день.

Но сердце твердит: это пристань желанная
У ног безмятежной святой красоты.

1894 (42).

Ты непорочна, как снег за горами,
Ты многодумна, как зимняя ночь,

Вся ты в лучах, как полярное пламя,
Темного хаоса светлая доль!

1894 (43).

Кто-то здесь... Мы вдвоем, —
Прямо в душу глядят лучезарные очи
Темной ночью и днем.

1898 (77).

Знайте же: вечная женственность ныне
В теле нетленном на землю идет.
В свете немеркнущем новой богини
Небо слилось с пучиною вод.

Все, чем красна Афродита мирская,
Радость домов, и лесов, и морей, —
Все совместит красота неземная
Чище, сильнее, и живей, и полней.

1898 (72).

Здесь София предстает в облике прекрасной юной Девы, «небесной Афродиты», олицетворяющей романтическую идею Вечной Женственности — музыки и вдохновительницы поэтов и влюбленных. И многие русские поэты конца XIX — начала XX века вдохновлялись поэтическим образом Соловьева, воспели и развили его в своем творчестве. Вспомним хотя бы «Стихи о Прекрасной Даме» А.Блока, «Кубок метелей» Андрея Белого и другие произведения символистов. Визионерский и интимно-поэтический опыт постижения Софии юным философом существенно обогатил и его теоретические работы. Многие из поэтических эпитетов и тропов, наполняющих поэзию Вл.Соловьева, были развернуты в теоретических работах философа, уже начиная с трактата «София», в глубокие концептуальные положения, как бы накладывающиеся на поэтический образ прекрасной небесной Девы. Ее лучезарный образ постоянно просвечивает сквозь философско-богословские построения, освещая их изнутри своим теплым интимным сиянием, оболочивая золотистой лазурью.

В духе гностико-каббалистических традиций в «Софии» много внимания уделено образу *души мира*, женскому божественному началу. На различных этапах космогонического процесса,

который она сама и породила, душа мира предстает то духом зла, то локализованной в творении жизнедеятельной силой, то возвращающейся в божественную стихию Софией. В частности, на современном этапе, по убеждению юного Соловьева, София проявляет себя как субъективное начало в поэзии и философии, особенно энергично у Якоба Бёме, Сведенборга, Шеллинга, то есть выступает вдохновительницей субъективных мистико-романтических тенденций в философии и искусстве. Ее реальное воплощение в будущем — идеальная *Вселенская религия*.

В «Чтениях о Богочеловечестве» Вл. Соловьев отчасти развивает и существенно упорядочивает идеи, намеченные в «Софии». Здесь душа мира практически отождествляется с Софией, раскрывающейся в социальной истории как «идеальное человечество». Представляя собой реализацию божественного начала, будучи его образом и подобием, первообразное человечество, или душа мира, есть вместе и единое и все; она занимает посредствующее место между множественностью живых существ, составляющих реальное содержание ее жизни, и безусловным единством Божества, представляющим идеальное начало и норму этой жизни» (III, 140). В силу этой специфики своего бытия душа мира обладает принципиальной двойственностью — она заключает в себе и все тварное бытие, и божественное начало, что предоставляет ей свободу и от того, и от другого. Она является свободным субъектом тварного бытия, обладающим свободой самостоятельных действий и одновременно в своей творчески-объединяющей деятельности подчиняется божественному началу как предмету своей жизненной воли. Являясь «божественным человечеством Христа», «телом Христовым», или Софией, душа мира «образуется» божественным Логосом и в свою очередь «дает возможность Духу Святому осуществляться во всем», то есть реализовать идеи, содержащиеся в Логосе. Проникаясь божественным *всеединством*, она стремится реализовать его в творении — объединить множественность бесчисленных тварей в нечто целостное. Однако, обладая свободой воли, душа может сосредоточиться на самой себе, стать независимым божественным началом и прекратить свою функцию управления творением в качестве посредницы между ним и Божеством. Тогда творение обрекается (что и происходит в реальной земной истории) на отпадение от божественного всеединства и вся тварь повергается в рабство суете и тлению.

Здесь душа мира, или София, представлена в качестве божественного Начала и Существа, от которого тварный мир в своем космическо-социальном земном бывании зависит, пожалуй, даже в большей мере, чем от самого Бога. Ибо он и создается, и управляется, и приводится к всеединству исключительно через посредство души мира, от воли которой зависит выполнить функцию посредника или нет. София (=душа мира), таким образом, предстает здесь практически в облике своенравного и относительно свободного Художника-Творца, близком к тому, каким художника представляла эстетика Нового времени, и особенно эстетика романтизма и ориентирующихся на него направлений в культуре конца XIX века; художника — как проводника и исполнителя божественной воли и — как свободного субъекта творчества.

Уже на первых двух этапах соловьевской софиологии мы видим, как мысль философа напряженно пытается то свести в один образ и даже в одну личность многие противоречивые характеристики, функции, действия женского божественного начала космогонии, то развести их, распределить между двумя существами или принципами — *душой мира* и *Премудростью*. Эта работа фактически завершается на третьем этапе — в книге «Россия и Вселенская Церковь» и в некоторых художественно-эстетических работах.

Если в «Софии» душа мира на каком-то этапе космогонического процесса как бы совершенствуется и преобразуется в Софию, а в «Чтениях» фактически тождественна с Премудростью, ибо речь там идет о современном состоянии космоса, когда существует воцерковленное человечество, то на последнем этапе своего творчества Соловьев приходит к *одновременному* разделению *души мира* и Софии и их диалектическому *объединению*. Здесь важное значение приобретает ряд космогонически-эстетических оппозиций, о которых уже частично шла речь: *хаос-космос*; *безобразное-прекрасное*, *иррациональное-рациональное* и т.п.

Опираясь на высветленные еще древностью (особенно гностиками) дуалистические принципы и архетипы бытия, Вл.Соловьев, как мы уже частично видели, полагает *хаос* в качестве негативно-потенциальной основы всего мироздания. В Боге изначально содержится «возможность хаотического существования», которая постоянно осуждается, подавляется и уничтожается им. И тем не менее «Бог любит хаос и в его небытии, и Он хочет, чтобы сей последний существовал». Он в состоянии всегда уп

равиться с ним и поэтому «дает свободу хаосу» (XI, 293). Именно с хаосом связывает теперь Соловьев душу мира. И, как тварный, раздробленный в своей множественности мир, порожденный душой мира, является противоположностью и обратной стороной божественной всеобщности, всеединства, так и «душа мира сама есть противоположность или *антитип* существенной Премудрости Божией». И если София мыслится отныне Соловьевым как исключительно позитивное предвечное божественное Начало (то Начало, в котором Бог начинает творение согласно Быт. 1, 1), то *душа мира* — первая тварь, *matēria gr̄ma*, субстрат сотворенного мира, то есть олицетворение хаотического, дисгармонического, временного начала в Универсуме. И в этом смысле она принципиально отлична и от Бога, и от Софии и противоположна им. С другой стороны, как и ее сущность хаос, она не имеет вечного бытия в самой себе, но «от века существует в Боге в состоянии чистой мощи, как сокрытая основа вечной Премудрости» (XI, 295). И эта *основа* имеет *отрицательный* знак, как бы — *антиоснова*, то есть выступает создателем того внутреннего космического напряжения, в результате которого только и существует творческий потенциал, двигательная сила Софии в делах творения мира, управления им.

И как для бытия красоты необходимо существование отчасти упорядоченной, но *свободно* противоборствующей ей хаотической темной силы, так и для бытия Софии как творческого начала необходима противоборствующая ей душа мира, ее *основа*, «носительница, среда и субстрат ее реализации» в тварном мире, ее второе тварное «я», сказали бы мы теперь. Однако в силу своей свободы и двойственного характера душа мира в принципе имеет возможность отрешиться от хаоса, привести творение к совершенному единству и «отождествиться с вечной Премудростью» (295). В этой плоскости лежали эсхатологические чаяния Соловьева.

Нелишне, однако, помнить, что за всей сложной софийной космогонией и метафизикой, за всеми этими изощренными и нередко противоречивыми философско-богословскими построениями, принципами и началами у русского философа-поэта всегда стоял тот трудно описуемый прекрасный пленительный женский образ, который уязвил его душу в юности: и он убежден, что именно в нем прозревается *главное качество* Софии, определяющее ее внутрибожественное субстанциальное состояние. Именно в «творческой сфере Слова и Святого Духа Боже

ственная субстанция, существенная Премудрость, определяется и является в основном ее качестве как лучезарное и небесное существо» (300). И это существо предстает у Соловьева «истинной причиной творения и его целью», содержит в себе всю «объединяющую мощь разделенного и раздробленного мирового бытия» и «по основе своей есть единство всего, и в своем целом единство противоположного» (298: 306).

Однако до сотворения человека, до возникновения *человечества* как вершины творения, София не имела реальной возможности полного самоосуществления. Именно в *человечестве*, в его сакральной сущности и обретает она полноту своего *воплощения*. София предстает теперь тем *тройственным* и тем не менее *одним* богочеловеческим существом, в котором реализуется мистическое единение Человека (=человечества) с Богом. Центральным и личностным «обнаружением» Софии в мире является воплотившийся Логос, Бог Сын Иисус Христос, женским «дополнением» — Святая Дева, Богоматерь, а «вселенским распространением — Церковь» (308). В непосредственном единении с Богом находится только Богочеловек Иисус, а через него — Святая Дева (таинством Его рождения) и Церковь (являясь Его Домом и Телом). И все *трое* суть одно — *человечество*, созерцающая которое в своей вечной мысли Бог и одобрил творение в целом. Именно поэтому и веселилась библейская Премудрость, узрев свою грядущую реализацию (Притч. 8, 30-31).

«Человечество, соединенное с Богом во Святой Деве, во Христе, в Церкви, есть реализация существенной Премудрости или абсолютной субстанции Бога, ее созданная форма, ее воплощение» (XI, 309). Для этого вывода Соловьев находит подтверждение и в опыте православного богослужения, и в древнерусском религиозном искусстве. Если отцы Церкви почти единодушно отождествляли Премудрость с Богом Сыном, то в богослужении многие тексты «мистических книг» Премудрости прилагаются то к Богоматери, то к Церкви, а церковное искусство, связывая Софию и с Богоматерью и с Христом, тем не менее отличает ее от них, изображая в образе отдельного Божественного существа, в котором русский народ, по убеждению Соловьева, «знал и любил под именем Святой Софии социальное воплощение Божества в Церкви Вселенской». Этот вселенский аспект экклесиологической Софии Соловьев считал открытием русской народной религиозности, глубокого благочестия русской православной Церкви и «истинно национальной» идей. Ее развитию он посвятил свою теорию Вселенской Церкви.

Софиология Соловьева была активно и творчески воспринята русскими мыслителями начала XX века, особенно П.Флоренским и С.Булгаковым. Последний фактически создал на ее основе неоправославное учение, которое было достаточно резко осуждено русской православной Церковью¹², но имело существенное значение для развития современной религиозной эстетики¹³. Софиологические штудии русских мыслителей дали творческий импульс для аналогичных исследований в современной западной науке¹⁴. В эстетике самого Соловьева образ Софии занял главное место в качестве центрального творческого («созидательного») начала космогенеза и *вдохновителя* художественного творчества человека, как одного из участников этого глобального процесса.

Отсюда постоянное внимание Вл.Соловьева к искусству, которое он вроде бы понимал достаточно традиционно, но делал из этого понимания далеко идущие оригинальные выводы. Сущность искусства он видел в красоте, достигающей в нем более высокой ступени, чем в природе: «Как человеческое самосознание относится к самочувствию животных, так красота в искусстве относится к природной красоте» (74). И на эту красоту он возлагал большие надежды. В качестве одного из высочайших образцов искусства Соловьев считал поэзию Пушкина и, достаточно часто обращаясь к ее анализу, на ее примере стремился показать значимость искусства в целом, корректируя, углубляя и в какой-то мере примиряя в процессе этого анализа позиции современных ему утилитаристов и сторонников чистого искусства.

Действительно, в узко утилитарном смысле поэзия Пушкина бесполезна, как и творчество многих других русских поэтов: но в целом она приносит большую пользу именно своей красотой, «потому что совершенная красота ее формы усиливает действие того духа, который в ней воплощается, а дух этот — живой, благой и возвышенный». Польза искусства состоит в том, что это «особая деятельность человеческого духа», имеющая свою собственную область действия и удовлетворяющая «особым потребностям» человека (VII, 70). Ибо дело искусства заключается не в украшении действительности приятными вымыслами, как говорилось в старых эстетиках, подчеркивает Соловьев в статье о Тютчеве, а в том, чтобы воплощать в «ощутительных образах», в «форме ощутительной красоты» высший смысл жизни, то «совершенное содержание бытия, которое философией добывается как истина мышления, а в нравственной деятельности дает о

себе знать как безусловное требование совести и долга» (124). И в творчестве Пушкина все это выразилось с наибольшей полнотой и силой. «Самая сущность поэзии, — то, что, собственно, ее составляет, или что поэтично само по себе, — нигде не проявилась с такою чистотою, как именно у Пушкина, — хотя были поэты сильнее его». К ним Соловьев относил Гомера, Данте, Шекспира, Гете и в определенных аспектах Байрона и Мицкевича. И все-таки именно Пушкина он считал поэтом «по преимуществу, более беспримесным, — чем все прочие, — выразителем чистой поэзии» (IX, 296-297). Ее суть русский философ видел в полной свободе от какой-либо предвзятой тенденции, от привнесения в поэтическое содержание каких-либо внешних моментов, вроде потребности «на злобу дня», о которой особенно неслыханно проповедовали утилитаристы в рядах русских критиков того времени. «Чистая поэзия» — это свободное излияние через поэта неких сущностных начал бытия, воплощающихся с его помощью в чистой поэзии, в беспримесной художественной красоте.

В поэзии (и шире, во всем искусстве) есть свое собственное (не религиозное, не философское, не политическое и т.п.) содержание и своя польза. «Поэзия может и должна служить делу истины и добра на земле, — но только *по-своему*, только своею *красотою* и ничем другим. Красота уже сама по себе находится в должном соотношении с истиной и добром, как их осязательное проявление. Следовательно, все действительно поэтичное — значит прекрасное — будет тем самым содержательно и полезно в лучшем смысле этого слова» (299). Соловьев, таким образом, видел в искусстве один из существенных путей воплощения «всемирной идеи», ибо, в отличие от природного пути, здесь это воплощение реализуется через посредство наиболее высоко организованного в духовном плане существа — человека, да еще наделенного специальным даром. Последний фактор, однако, может служить и определенной помехой. В том случае, если художник неправильно понимает свою задачу и увлекается или внесением в искусство чуждого ему содержания (преходящей общественной прагматики, например), или пытается по-своему, субъективно и односторонне понимать красоту. К последним Соловьев относил современных ему сторонников «новой красоты» в искусстве — декадентов и символистов.

Главной слабостью их эстетической позиции и их искусства он считал разрыв органического союза между красотой, добром и истиной. Отказавшись от этого союза в пользу только красо-

ты, они нарушили изначальную космическую гармонию. В результате вынуждены были прибегнуть к каким-то искусственным, изощренным формам, с одной стороны, и — к эстетизации негативных явлений (демонизма, сатанизма и т.п.), с другой, что привело их к созданию каких-то подделок, а не истинного искусства (299-300). В частности, Соловьев с добродушной издевкой и язвительной иронией прореагировал на первые сборники русских символистов, изданные В. Брюсовым (см.: VII, 159-170), хотя символисты считали, и не без основания, в России именно Соловьева своим предтечей. Однако русскому философу пришлось не по душе искусственно изощренная «декадентская» форма произведений первых русских символистов, воплощавшая, по его мнению, не истинный свет идеи, но слабое мерцание гнилушек и болотных огоньков. «Свет и огонь Пушкинской поэзии шли не из гниющего болота. Ее неподдельная красота была внутренне нераздельна с добром и правдой» (300). Именно «внутренне», то есть не на уровне рассудка («ума» по Соловьеву), но внесознательно — из «надсознательной области».

Первые опыты русских символистов и особенно эстетствующих декадентов оттолкнули Соловьева прежде всего своим подчеркнутым эстетством, отрывающим чувственно воспринимаемую красоту от ее глубинных метафизических оснований и абсолютизирующим только один, да и то узко понятый, аспект вселенской идеи. В онтологии же самого русского философа красота, выступавшая главным признаком (=знаком =символом!) оптимальности воплощения идеи, была неотделима от двух других ипостасей всемирной идеи, которая на уровне знания выражалась понятием *истины*, а на уровне социальной жизни — феноменом добра, или блага. Эту идею Соловьев подчеркивал во многих своих работах и, кстати, выдвигал в качестве одного из критериев оценки искусства, «поэзии». Творчество Пушкина и Достоевского он высоко ценил, в частности, и за то, что они не отделяли красоту от истины и добра. Отвлеченная истина, без связи с добром и красотой, по Соловьеву, — лишь «пустое слово»; изолированное от красоты и истины добро есть только бессильный порыв, а отдельно взятая красота «есть кумир». Во всей полноте они «живут только своим союзом». И Достоевский, счастливо сочетавший в себе религиозного человека, свободного мыслителя и «могучего художника», никогда не разделял эти «три неразлучные вида одной безусловной идеи. От

крывшаяся в Христе бесконечность человеческой души, способной вместить в себя всю бесконечность божества — эта идея есть вместе и величайшее добро, и высочайшая истина, и совершеннейшая красота. Истина есть добро, мыслимое человеческим умом; красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощенная в живой конкретной форме. И полное ее воплощение — уже во всем есть конец и цель и совершенство, и вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир» (III, 203).

Остроумно высмеяв первые опыты русских символистов за их претенциозность, Соловьев, по существу, конечно, был духовным отцом эстетики символизма, сложившейся уже в первое десятилетие XX в., то есть после смерти Соловьева, и особенно в теоретических работах Андрея Белого и Вяч.Иванова. Главные теоретики русского символизма фактически развили и довели до логического конца соловьевское понимание искусства, как выразителя духовных сущностей бытия, вечных идей и т.п. И интерпретировали на свой лад его идею «свободной теургии», о которой речь впереди. Сам Соловьев редко употреблял термин *символ* применительно к художественным образам, однако его понимание их практически не отличалось от того, что символисты называли художественным символом. А творчество Тютчева он анализирует вообще в духе символистских интерпретаций, характерных для младосимволистов. Приведа «поразительный образ» зарниц из Тютчева:

Одне зарницы огневые,
Воспламеняясь чередой,
Как демоны глухонемые,
Ведут беседу меж собой,
и т.д.,

Соловьев толкует его следующим образом: «Частные явления суть знаки общей сущности. Поэт умеет читать эти знаки и понимать их смысл. «Таинственное дело», заговор «глухонемых демонов» — вот начало и основа всей мировой истории. Положительное, светлое начало космоса сдерживает эту темную бездну и постепенно преодолевает ее» (VII, 128). Под таким пониманием поэтического образа подписался бы любой символист. В другом месте, процитировав еще одно стихотворение Тютчева, включающее строки:

Но меркнет день, настала ночь, —
Пришла — и с мира рокового
Ткань благодатную покрова
Собрав, отбрасывает прочь.
И бездна нам обнажена,
и т.д.,

Соловьев прямо пишет: «День» и «ночь», конечно, только видимые символы двух сторон вселенной, которые могут быть обозначены и без метафор» (126).

Тем не менее сам русский философ не считал себя поэтом-символистом и теоретиком символизма. Очевидна и причина этого. В его время символизм отождествлялся с декадентством и эстетством, то есть с формальным украшательством, созданным изощренной игрой эстетствующего ума. Он же подходил к искусству, как мы уже достаточно убедились, совсем с иных религиозно-онтологических позиций. Легковесность, поверхностность и несерьезность декадентской литературы, с которой он, видимо, был достаточно знаком, не позволили ему всерьез воспринять нарождающийся русский символизм, как значительное художественно-эстетическое направление. В своих иронических рецензиях на сборники русских символистов, он дал и три своих пародии на символистские стихи. Легкость, с которой ему удалось их написать, лишней раз убедила поэта-философа в том, что это не настоящая поэзия. Между тем по крайней мере одно из них могло бы занять определенно место в антологиях символистов. Я имею в виду стишок, начинающийся словами:

На небесах горят паникадила
А снизу — тьма.

(170)

Сегодня, зная эстетику символистов, пришедших после Соловьева и опиравшихся на его философию искусства, мы убеждены, что ее предтеча принял бы ее и во многом одобрил. Другой вопрос, что его скепсис относительно художественной практики символистов мог бы сохраниться и даже усилиться. Глубоко и точно осмыслив многие сущностные вопросы искусства, символисты волей-неволей вынуждены были в своем творчестве следовать им, то есть в какой-то мере подчинять свое творчество теоретической концепции, разуму. Хотя сами знали, что

основа творчества — божественное вдохновение, и его нельзя заставить прийти насильственно и «диктовать» поэту образы, выражающие сущность бытия. Им же очень хотелось ее выразить. От этого и поэзия их часто страдала головными и искусственными конструкциями, что хорошо ощутил еще Соловьев на первых опытах русского символизма. Кажется, что и собственная поэзия Соловьева страдает именно этим недостатком. Поэт Соловьев не смог (да это и в принципе невозможно) полностью отмежеваться от философа Соловьева.

Иное дело Пушкин, и именно за это почитает его Соловьев. Он не теоретизировал о поэзии, а спокойно ждал прихода вдохновения. В промежутках между моментами божественного озарения вел образ жизни обычного светского ловеласа, но, когда снисходил на него глас Божий, он преображался и писал, писал, писал настоящую поэзию...

Соловьев тоже знал это не понаслышке, а из личного опыта и очень хорошо сумел изложить в своих эстетических штудиях. Поэт творит не по собственному желанию и произволу, не по решению своего ума и заранее обдуманному плану, но — «по вдохновению», когда смолкает собственный ум, и в нем начинают действовать какие-то выше него находящиеся силы; он слышит «божественные голоса» и творит, повинувшись только им. И «какой бы величины ни был ум Пушкина, настоящая пушкинская поэзия не была делом ума, а зависела от восприимчивости его души к воздействиям из *надсознательной* области» (303). Именно этого не хватало, по его убеждению, известным ему символистам. Пушкин же, убежден Соловьев, сам хорошо сознавал сущность поэтического творчества (приравнивая его к пророческому дару) и ясно высказался об этом в ряде своих стихотворений, посвященных художественному осмыслению поэзии и значимости самого поэта. Анализ этих стихотворений посвящена одна из последних больших работ Соловьева «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899) (IX, 294-247), на которую я здесь и ссылаюсь. Вдохновение осмысливается самим Пушкиным как пророческий дар поэту, что дает основание Соловьеву завершить статью выводом о том, что Пушкин видел значение поэзии «в безусловно-независимом от внешних целей и намерений, самозаконном вдохновении, создающем то прекрасное, что по самому существу своему есть и нравственно доброе» (347).

Эстетической аксиомой считал Соловьев утверждение: «Поэт не волен в своем творчестве» (305). И это не имеет никакого отношения к понятию свободы творчества, ибо последняя со

стоит не в творческом произволе на основе умственных желаний самого поэта, но в его свободном желании принять творческие импульсы из высших сфер бытия. Настоящая свобода творчества состоит в предварительной полной пассивности ума и воли поэта: «...свобода тут принадлежит прежде всего тем поэтическим образам, мыслям и звукам, которые сами свободно приходят в душу, готовую их встретить и принять». Свобода же души поэта заключается в том, что в минуту вдохновения она не связана никакими внешними или низшими импульсами, «а повинуется лишь тому, что в нее входит или приходит к ней из той надсознательной области, которую сама душа тут же признает иною, высшею, и вместе с тем своею, родною». Поэт в своем творчестве и воплощает именно это «данное свыше», а не придуманное им самим. В этом смысл и назначение истинной поэзии (306). И поэт без особых философских размышлений «знает о существенном характере творчества, о его безвольной, пассивной основе» (307), которая не означает, естественно, какой-то анемии поэта. Душа поэта, принявшая вдохновение, «становится верховной властью в своем мире. В поэзии вдохновенный поэт есть царь», ибо не зависит уже ни от чего внешнего, но самозабвенно творит на основе только в него вложенного высшего, «пророческого» дара (343). Именно поэтому в пушкинском «Пророке», раскрывающем истинное значение поэта, Соловьев слышит библейский тон, невозмутимо величавый, недосягаемо возвышенный (315).

Приходящее в душу поэта из «надсознательной области» вдохновение, данное ему «как высшая норма», осознается поэтом и философом Соловьевым как «внутренняя необходимость». Описывая творческий процесс, он неоднократно повторяет это словосочетание (329, 330), которое, кстати, через 10 лет станет главной категорией в эстетике основоположника абстрактного искусства, хорошо чувствовавшего суть духовного вдохновения, Василия Кандинского¹⁵. Вообще следует заметить, что эстетика Вл. Соловьева, если не прямо, то косвенно, через его учеников и последователей, которых было много в первой трети XX века, несомненно оказала воздействие на эстетику русского авангарда, и в первую очередь на таких особо чутких к духовным и космическим процессам художников, как Кандинский и Малевич¹⁶. Многие большие «Композиции» и «Импровизации» Кандинского его «драматического периода» (1910-1920 гг.) могут служить прекрасным художественным подтверждением идей Соловьева о бесконечной борьбе космического (гармонизирующе

го) начала с хаотическим в процессе космогенеза. Супрематические безликие (с белым пятном вместо лица) «крестьяне» Малевича 1930-х гг. являются кричащим пластическим символом того «ничто», под которым «хаос шевелится», нейтрализованный на время переходящими человеческими формами.

Анализ конкретного художественного творчества, образцов настоящего в его понимании искусства приводит Соловьева к убеждению в высокой и именно эстетической значимости искусства в универсуме. Природная красота уже набросила на мир свой лучезарный покров, скрыв под ним безобразный предвечный хаос. Он бессильно шевелится где-то в глубинах прекрасного космоса. Искусство облакает красотой человеческие отношения, воплощая в своих образах истинный смысл человеческой жизни и этим продолжает природный процесс по воплощению идеи. Однако изначальный хаос наиболее активно прорывается именно в сфере органической жизни в форме разрушений, смерти, а в человеческом обществе еще и в форме зла. Поэтому, убежден русский философ, человек, наделенный сознанием, должен не просто пассивно отображать в своем искусстве действительность, но и активно воздействовать на природу в направлении ее *преображения*. И именно искусство призвано стать наиболее действенным средством такого активного преобразующего воздействия человека на жизнь и космос в целом. У него есть реальная возможность установления окончательного торжества над злом и «совершенного воплощения этого торжества в красоте нетленной и вечной» (78). Соловьев приходит в своей эстетике к утверждению той функции искусства, которую он обозначил как *«свободная теургия»* — активное преобразование действительности в целях достижения положительного, или истинного, всеединства. Цель, не достигнутая пока средствами природы, должна быть реализована на путях человеческого творчества.

Отсюда вытекают три взаимосвязанные задачи, которые стоят перед искусством: «1) прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой; 2) одухотворение природной красоты и чрез это 3) увековечение ее индивидуальных явлений» (VI, 84). Это означает реальное превращение физической жизни в духовную, то есть в такую, которая содержит в себе слово или откровение, способное выразиться вовне; которая обладает способностью одухотворять, преобразовать материю или, что равнозначно, воплощаться в ней; которая, наконец, свободна от ма

териальных процессов, то есть пребывает в вечности. «Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства». Очевидно, что реализация этой задачи должна совпасть с завершением всего мирового процесса творения. Поэтому, пока длится история, возможны только частичные и фрагментарные *предварения* (антиципации) абсолютной красоты. И в лучших произведениях существующих уже искусств мы видим отблески этой красоты; в них дается нам предощущение нездешней, грядущей действительности, которая нас ожидает. Красота искусства, таким образом, является реальным «переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни», а само искусство предстает «вдохновенным пророчеством» (84).

О том, что подобное высокое назначение искусства не выдумка, а реальность, которой суждено осуществиться, свидетельствует неразрывная связь между искусством и религией в древности. Конечно, эта форма связи была несовершенной, считает Соловьев, поэтому она и прекратила свое существование. Современное отчуждение искусства от религии представляется ему «переходом от их древней слитности к будущему свободному синтезу», ибо грядущая жизнь, на которую уже указывает подлинное искусство, будет основана «не на поглощении человеческого элемента божественным, а на их свободном взаимодействии» (85). Опираясь на все изложенное, Соловьев предлагает свое сущностное определение искусства: «...всякое *ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение*» (85)¹⁷.

В существующем искусстве «предварения совершенной красоты» реализуются тремя способами. Первый Соловьев называет «прямым или магическим». Он заключается в том, что «глубочайшие внутренние состояния, связывающие нас с подлинною сущностью вещей и с нездешним миром (или, если угодно, с бытием *an sich* всего существующего), прорываясь сквозь всякие условности и материальные ограничения, находят себе прямое и полное выражение в прекрасных звуках и словах (музыка и отчасти чистая лирика)» (85). Соловьев подчеркивает, что речь здесь идет не столько о буквальном содержании поэтических образов, сколько о том, что скрыто за ними в их чисто художественном звучании и на что, вероятно, намекал Лермонтов в

своих стихах: «Есть звуки — значенье // Темно иль ничтожно, // Но им без волнения // Внимать невозможно» (там же). Сегодня мы знаем, что именно этот тип художественного творчества поставили в основу своей эстетики и художественного творчества символисты. Бальмонт, Блок, Белый и другие уделяли огромное внимание именно художественно-выразительной, звуковой, цветовой, музыкальной специфике поэтических образов, перенеся на нее главную художественную нагрузку многих своих произведений. Белый особое внимание уделял глоссологии (то есть бессмысленным с точки зрения лингвистики словам и звукосочетаниям). Эксперименты в этом направлении проводили и футуристы со своей «заумью», особенно продуктивно Велимир Хлебников. Все это известные вещи, но они наполняются дополнительными семантическими оттенками, если мы посмотрим на них еще и сквозь призму соловьевской эстетики. Как уже было показано, сам Соловьев не уловил этой тенденции ни в зарождающемся русском символизме, ни в творчестве французских символистов, хотя был чуток к ней в русской классической поэзии, где она проявлялась все-таки с меньшей силой, хотя, может быть, и более органично.

Второй тип художественного творчества он называет «косвенным, через усиление (потенцирование) данной красоты». Суть его состоит в идеализации красоты, растворенной в природе, в ее художественной «очистке». Этот тип творчества характерен для архитектуры, живописи, особенно пейзажной, отчасти для лирической поэзии и классической скульптуры. Последняя, «идеализируя красоту человеческой формы и строго соблюдая тонкую, но точную линию, отделяющую телесную красоту от плотской, предваряет в изображении ту духовную телесность, которая некогда откроется нам в живой действительности» (85-86). Неизвестно, был ли знаком Соловьев с творчеством О.Родена, но многие из его скульптур могли бы служить прекрасной иллюстрацией для этого заключения. Соловьев вероятнее всего имел в виду все-таки образцы античной классики или некоторые работы мастеров высокого Возрождения. Религиозное искусство (живопись, поэзия) этого типа, продолжает русский философ, дало нам в идеализированном виде те события истории, в которых заранее открывался смысл человеческой жизни.

Здесь необходимо подчеркнуть введение Соловьевым значимой для религиозной эстетики антиномической категории «духовной телесности», которую в дальнейшем более подробно

разработает в своей софиологии О.Сергий Булгаков (опираясь как раз на древнегреческую обнаженную скульптуру) и на противопоставлении которой будут строиться многие направления искусства второй половины XX века, выдвинувшие категорию «телесности» (= плотской телесности), манифестирующей психофизиологические начала жизни. Демонстративная акцептация внимания и современной эстетикой и современными арт-практиками на телесности, как средоточии чисто физиологических инстинктов и сугубо чувственных соматических реакций человеческого организма (как сексуальной или агрессивной машины) является крайней формой инстинктивной защиты материалистического мировоззрения и мироощущения своих позиций, существенно подрываемых новой волной духовных исканий, опирающихся сегодня на Западе на некоторые восточные религии и философии, а в России на православную эстетику в интерпретации Вл.Соловьева и его последователей.

Наконец третий тип творчества Соловьев обозначает как «ковенный, чрез отражение идеала от несоответствующей ему среды», усиленной художником для «большой яркости отражения»¹⁸. Речь здесь в основном идет об отношении к идеалу в эпическом и драматическом искусствах. Но это все — уже история искусства, а Соловьев, как мы видели, мечтает об ином, теургическом искусстве будущего, которое не должно ограничиваться воплощением идеала только «в одном воображении», но призвано выйти в самую реальную действительность — «должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь». Соловьев предвидит возражения, что эта задача выходит за пределы искусства, и отвечает, что искусству никто не устанавливал никаких пределов. История показывает, что искусства находятся в постоянном изменении и многие из них достигли уже своих пределов: скульптура доведена до совершенства еще древними греками; достигли своих потолков эпос и трагедия, и более того, «новоевропейские народы уже исчерпали все прочие известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия». Соловьев видит ее в теургии, теорию которой в дальнейшем активно разовьют русские религиозные мыслители и символисты уже нового поколения, в начале XX века, и особенно энергично — Николай Бердяев и Андрей Белый. Столетие спустя мы видим, что по крайней мере одна часть провидения Соловьева осуществилась. Художественная культура XX века практически пол

ностью исчерпала потенциал традиционных искусств, доведя до логического завершения и видового абсурда все их возможные вариации (с темами, сюжетами, материалом, художественными языками и т.п.) и взаимосочетания. Художественная практика нашего времени активно вырвалась за пределы того, что еще даже в первой половине столетия называлось искусством, и пытается войти в жизнь, правда, совершенно не в том теургическом виде, о котором мечтал Соловьев и его последователи начала XX века. Но это уже совсем иная тема.

Сам Соловьев склонен был видеть первые теоретические шаги в этом направлении уже в эстетике Н.Г.Чернышевского (VII, 74) и у русских художественных критиков-утилитаристов и реалистов, если освободить их требования от «логических противоречий» (VI, 33-34). Даже эти «первые шаги к положительной эстетике» показывают, в каком направлении следует двигаться эстетике и искусству. Известно, что этот путь был доведен до абсурда советской эстетикой, доказавшей опытом своего существования полную несостоятельность построения «положительной эстетики» и соответствующего ей искусства на путях бездуховного идеализма в системе тоталитарного принуждения. Соловьев, однако, не подозревая о возможности подобного печального опыта, предвидел зародыши искусства будущего в современных ему (то есть в творениях «критического реализма»), по классификации советской эстетики) произведениях под их «грубым», «двойным зраком раба».

Теургией Соловьев называл некий первобытный период нерасчлененного творчества, когда вся деятельность людей была подчинена мистике, или религиозной идее. Тогда «поэты были пророками и жрецами, религиозная идея владела поэзией, искусство служило богам» (III, 188). С развитием цивилизации искусство, как и другие сферы деятельности, обособилось от религии, само заняло место кумира, которому служили верой и правдой художники и поэты. Внешняя форма стала главным предметом изящных искусств; религиозное содержание было забыто. В наше время мы наблюдаем закат этого «новоевропейского искусства», но уже можем предугадать в нем некие слабые ростки искусства будущего. Соловьев с одобрением относится к тому, что современные художники не удовлетворяются только игрой художественных форм, но стремятся поставить искусство на службу общественным идеалам; хотя бы более или менее осознанно, чтобы «искусство было *реальной силой*, про

светляющей и перерождающей весь человеческий мир» (189). Раньше искусство уводило человека от земли в заоблачные олимпийские высоты: современное искусство опустило его на землю, учит страданию и любви к униженным и оскорбленным, но оно не может и не должно останавливаться на этом. У самого обособившегося от религии искусства нет сил для того, чтобы повернуть, пересоздать, преобразить землю. Для этого ему нужны «неземные силы», которыми обладает только религия. Поэтому «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». Искусство будущего, осознанно вернувшись к религии, будет совсем иным, чем первобытное искусство, слепо подчинявшееся ей (III, 190). От первобытной теургии оно поднимется на уровень «свободной теургии». Пока такое искусство не появилось, но в современном реалистическом искусстве, направленном на исправление и улучшение общественной жизни, содержатся зачатки подобного искусства. Беда современного реализма заключается в том, что он безрелигиозен, материалистичен, его идеал находится только в земной преходящей сфере; он уповает исключительно на силы и сознание самих людей. А это заведомо обречено на неудачу. Свободная теургия мыслит преобразование человеческой жизни с помощью «неземных сил» и с ориентацией на Царство Божие, как грядущую цель земной жизни. Соловьев, однако, помимо «грубых» реалистов видит в русской литературе и более основательных предтеч искусства будущего, среди которых он числит Тютчева, А.К.Толстого и в наибольшей степени Достоевского.

Анализ творчества именно этих литераторов наряду с Пушкиным, как мы отчасти уже видели, способствовал выработке собственной философии искусства теоретиком «положительного всеединства», помог ему осмыслить и сформулировать главные ее положения. Поэзию Тютчева Соловьев считал одним из «драгоценных кладов» русской культуры. Ее силу он усматривал в том, что поэт верил в то, что он чувствовал, воспринимал за истину ощущаемую им «живую красоту». Он был одарен способностью прозревать глубинные явления бытия за внешними явлениями природы. Душа мира сама сходила в его душу и «намекала ему на свои роковые тайны» (VII, 118-119). Именно с ее помощью Тютчев, как никто другой из поэтов, усмотрел «тем

ный корень мирового бытия», ту «таинственную основу всякой жизни, — природной и человеческой, — основу, на которой зиждется и смысл космического процесса, и судьба человеческой души, и вся история человечества» (125). Кажется, именно Тютчев зародил в душе Соловьева одну из глобальных идей его космологии — хаоса, как активного негативного начала и своего рода антидвигателя процесса творения. Поэзию Тютчева, преодолевшего «первобытный хаос» бытия и своей собственной души красотой художественного творчества, он называл «поэзией гармонической мысли» (140).

За это же глубинное проникновение в сущность искусства и воинственное отстаивание его истинных позиций почитал Соловьев и А.К.Толстого. В его поэзии первый русский философ находил поддержку основным идеям своей эстетики — ясное и стройное выражение в поэтической форме «старого, но вечно-истинного платоническо-христианского мирозерцания» (157). В своих стихах А.К.Толстой убедительно показал, что «истинный источник поэзии, как и всякого искусства, — не во внешних явлениях и также не в субъективном уме художника, а в самобытном мире вечных идей или первообразов»; а вечная неземная красота лишь в большей или меньшей степени отображается в красоте внешних явлений и в искусстве (143). Толстой глубоко верил, что высший смысл жизни выявляется именно в «ощутительной красоте» и поэтому оставался ревностным поборником красоты в современном, чуждом красоте мире. Лейтмотивом его творчества Соловьев считал строки-призыв к поэтам: «Дружно гребите во имя прекрасного // Против течения!» (141). Именно таким гребцом против течения и борцом за религиозную значимость красоты икон представлен Толстым Иоанн Дамаскин¹⁹ в его одноименной поэме. Идею борьбы византийского отца Церкви за почитание икон, в которых «мы ловим отблеск вечной красоты», Соловьев вынужден был объяснять современным ригористам от религии и от эстетики. «Вопрос о значении красоты сводится к вопросу: возможно ли полное, окончательное выражение высшего совершенства, или реальное, ощутительное воплощение абсолютного в определенных формах?» Иконоборцы отвечали на него отрицательно и на этом основании не признавали икон. Ими бессознательно отрицался сам принцип красоты и истинное значение искусства. На этой же позиции стоят в современной эстетике и те, «которые считают все эстетическое областью вымысла и праздной забавы».

Толстой в своей поэме, убежден Соловьев, стремился показать и художественно доказать, что Иоанн Дамаскин, борясь за почитание икон, проповедовал то же понимание искусства, которое отстаивал и сам Толстой в борьбе за красоту, как главное содержание искусства (142). Именно красота и для Толстого, и для Иоанна Дамаскина (особенно в данной поэме), и для самого Соловьева была главным доказательством истинности искусства, то есть выраженности в нем «вечных идей» бытия. Искусство при таком понимании, и икона в том числе и прежде всего, выступает существенным посредником между земным и небесным мирами, связующим их звеном. «Вдохновенный художник, воплощая свои созерцания в чувственных формах, есть связующее звено или посредник между миром вечных идей или первообразов и миром вещественных явлений. Художественное творчество, в котором упраздняется противоречие между идеальным и чувственным, между духом и вещью, есть земное подобие творчества божественного, в котором снимаются всякие противоположности, и божество проявляется как начало совершенного единства, — «единства себя и своего другого» (144). Здесь на уровне космогенеза и идеального творчества, оставаясь в русле неоплатоническо-христианской эстетики, Соловьев походя ставит в продуктивном плане проблему «другого», которая займет видное место в философии и эстетике XX века, особенно во фрейдизме и экзистенциализме и в сознательно ориентирующихся на них художественных практиках и проектах конца нашего столетия.

Еще раннехристианские отцы Церкви понимали художественное творчество как подобие божественному творчеству, а Бога нередко именовали Художником²⁰. И эти идеи практически без изменения возродились в поэзии А.К.Толстого и в эстетике Вл.Соловьева. Однако русский философ идет дальше. Он прозревает в божественном творении то совершенное единство, которое должно стать прообразом грядущего «положительного всеединства», включающего обновленное человечество, осознанно принявшее в качестве нормы единство самобытных многообразных начал и форм, включая и противоположные друг другу, вплоть до «единства себя и своего другого», то есть своего антипода. В этом смысл «свободной теургии», в которой Соловьев усматривал идеал будущего искусства, уже выходящего за рамки собственно искусства, и общества в целом.

Значимой и во многом уникальной фигурой на этом пути, символом начала пути к искусству будущего, предтечей грядущей теургии представлялся Соловьеву Достоевский в единстве его личного бытия и художественного дарования. Именно в его творчестве, полагал русский философ, с наибольшей силой и выразительностью показаны глубинные космогенные процессы борьбы в человеке и обществе хаотического начала с идеальным. Достоевский, показав общество и образующих его членов в их всевозможных брожениях и постоянном движении, выдвинул и высоко держал «положительный религиозный идеал» и искал пути его конкретной реализации (III, 193 и др.). Этот идеал Достоевский обрел в глубинах народной веры, и суть его одним словом Соловьев обозначает как *Церковь*, вселенская Церковь, которая должна быть реализована усилиями всего человечества на основах «свободного всечеловеческого единения, всемирного братства во имя Христова» (197-200). Именно за этот идеал Достоевского и Л.Толстого критиковал К.Леонтьев в статье «Наши новые христиане». Соловьев вынужден был специально откликнуться на эту статью и показать ошибочность понимания Леонтьевым сущности идеала Достоевского. Вопреки Леонтьеву он утверждает, что идеал автора «Братьев Карамазовых» отнюдь не сводился к абстрактным идеалам упрощенного человеческого братства на земле, но «гуманизм Достоевского утверждался на мистической сверхчеловеческой основе истинного христианства», и в его понимании «Церковь есть обоженное чрез Христа человечество» (221-222).

Общественный идеал Достоевского, основывающийся на народном христианстве, присоединяет «к вере в Бога веру в Бого-человека и в Бого-материю (Богородицу)». Именно в этом и усматривал Соловьев предвидение Достоевским перспектив развития религиозного общества. Достоевский счастливо сочетал в себе мистика, гуманиста и натуралиста, и это дало возможность ему гармонично соединить в себе и выразить в творчестве веру в Бога, любовь к природе и всему земному, веру «в чистоту, святость и красоту материи», которые делают ее «телом Божиим» и веру в человека со всеми его земными противоречиями, но в ракурсе силы и свободы, гарантированных ему связью с Богом. «Истинный гуманизм есть вера в *Бого-человека* и истинный натурализм есть вера в *Бого-материю*. Оправдание же этой веры, положительное откровение этих начал, действительность Бого-человека и Бого-материю даны нам в Христе и Церкви, которая

есть живое тело Бого-человека» (214). Таков вывод, стимулированный творчеством Достоевского, и в нем Соловьев усматривал начало пути искусства к «свободной теургии», сущность которой он определил еще в «Философских началах цельного знания» и других ранних работах и уже не подвергал ее принципиальному пересмотру.

Свободной теургией, или «цельным творчеством» грядущей жизни, Соловьев называл новое органическое «*расчлененное*» единство основных ступеней (=степеней) творческой сферы: *мистики, изящных художеств и технических художеств*, направленное на созидание преобразенной жизни; объединение, осознанное и свободное, в отличие от первобытной теургии, когда обе низшие «степени» еще не были выделены из мистики, то есть не имели самостоятельности. Свободная теургия — один из главных феноменов и двигателей грядущего положительного всеединства, реализации идеального социокосмического единства на основе сознательного высшего объединения внутренне самостоятельных и самодостаточных элементов творческой сферы. Цель этого единения сугубо мистическая и определяется высшей ступенью творчества — мистикой: «общение с высшим миром путем внутренней творческой деятельности». «Истинное искусство» и «истинная техника», не утрачивая в этом единстве своей самостоятельности, служат этой цели (1, 286). Более того, в новом органическом единстве самостоятельных сфер полностью реализуется гармония противоположных начал космической и духовной жизни, устанавливается творческое единение себя и своего другого, неразрешимый изначальный конфликт которых держал и держит в постоянном напряжении и человека и общество в целом, являясь причиной бесчисленных трагических и драматических ситуаций и состояний, как в жизни, так и в искусстве. Из контекста концепции свободной теургии следует, что Соловьев мыслил оппозицию «я-другой» включенной в новую сферу творчества в качестве одного из источников высшей гармонии (как равнодействующей всех противоположностей).

«Критику отвлеченных начал» Соловьев завершает выходом в сферу теургической эстетики, усматривая именно в ней конечный смысл своих философских рассуждений и главное — смысл и телеологию человеческого бытия, оправдание жизни человеческой. Утвердив в этической части своего исследования всеединство в качестве идеального порядка мировой жизни, который основывается на свободной теократии, а в гносеологии

ческой части — свободную теософию в качестве идеальной системы истинного знания, Соловьев приходит к задаче реализации этих идеалов. Решение этой задачи он возлагает на человека, на его творческий потенциал, на его по-новому осмысленную художественно-эстетическую деятельность. Принципиально новый этап человеческого и космического бытия — всеединство — должен начаться с переорганизации, или новой «организации всей нашей действительности», которая пока никак не отвечает выдвинутым идеалам. А это составляет задачу универсального творчества, «предмет великого искусства», которое он называет *свободной теургией* и видит ее сущность в «реализации человеком божественного начала во всей эмпирической, природной действительности, осуществление человеком божественных сил в самом реальном бытии природы» (11, 352).

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, разгадать эсхатологический смысл божественного замысла по созданию высшего своего творения — человека. Именно: как разумного существа по «образу и подобию Божию», наделенному свободной волей. Над выявлением этого смысла тщечно трудились многие поколения христианских мыслителей, начиная с первых отцов Церкви. И только русскому философу 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 свободного 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), разума и веры придет к осознанию, что он сотворен именно для того, чтобы своими собственными руками реализовать последнюю идею космического творения — окончательно организовать действительность в соответствии с божественным замыслом. «Эту задачу я определяю как задачу искусства, элементы ее нахожу в произведениях человеческого творчества, и вопрос об осуществлении истины переношу таким образом в сферу эстетическую». Такую постановку вопроса Соловьев сам сознает парадоксальной и именно в этом видит ее новизну, оригинальность и абсолютную значимость. Действительно, констатирует он академично, но с рву

щимся наружу почти ликующим пафосом откровения истины, она (постановка) «не только отличается от общепризнанных задач искусства», но или вообще противоположна им, или не имеет с ними ничего общего. Традиционная эстетика считала задачами искусства воспроизведение видимой действительности или создание неких идеальных образов и форм, выражающих субъективное отношение нашего духа к природе, и не предполагала никакого воздействия на нее. Соловьев же видит смысл нового этапа искусства (как высшей ступени человеческой жизни) в творческих (преобразовательно-преображающих) взаимоотношениях человека, природы и Бога. «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» (352). Наблюдая современное, далекое от идеального положение, прежде всего, в отношениях человека к Богу, человека к природе, человека к себе подобным, Соловьев осмысливает эти отношения как внешние, не пронизанные теплом и светом взаимопреображающей любви, глубинной гармонией божественного замысла. Озаряемый внутренним светом Софии, он убежден, что главное назначение человека заключается в осознании им этой внутренней гармонии универсума в качестве сущностной предпосылки его истинного бытия и в личном участии в ее созидании, в установлении глубинных органических отношений между Богом, человеком и природой. Столетие назад эти идеи, фактически прояснявшие эсхатологический смысл бытия согласно христианскому миропониманию, практически не были услышаны. Только в начале нашего века крупнейшие символисты и религиозные мыслители смогли, да и то не во всей полноте, осознать их значение и пытались каждый на свой лад развить их или приблизить их реализацию. И лишь через сто лет после смерти русского философа начинает проясняться смысл его провидений, осознаться масштаб и грандиозность сверхзадачи, поставленной им перед человечеством, балансирующим на грани самоуничтожения. Только сегодня, на рубеже третьего тысячелетия, наблюдая за всеми формами духовно-научных, технических, социально-политических, культурных и художественно-эстетических пульсаций общества, покрывающего нашу планету, мы можем сказать, что телеоло

гизм концепции свободной теургии позволяет усмотреть в них некую осмысленность или по крайней мере совокупную антиэнтропийную закономерность.

Таким образом, эстетика крупнейшего русского философа, сформировавшаяся в период господства материалистических, позитивистских и начальных естественнонаучных представлений, явилась своего рода корректирующей реакцией на них могучего духовно озаренного сознания. В рамках христианского мировоззрения, после многих столетий схизмы вознесшегося над конфессиональным разделением, Вл. Соловьев, опираясь на опыт европейской духовно-научной традиции последних двух тысячелетий, попытался наметить глобальную перспективу выхода культуры и человеческой жизни в целом из прозреваемого им, да и многими мыслителями его времени, глобального кризиса. Суть его он видел в бездуховности, безрелигиозности и творческой анемии большей части общества: в однобоком увлечении материально-телесными, естественнонаучными и техническими приоритетами в ущерб духовным, религиозным, художественным. Опираясь на личный духовно-мистический опыт, он усматривал выход из экзистенциального кризиса на путях обновленного свободного *творчества* жизни самими людьми, осознанно обратившимися за божественной помощью в деле последней реализации замысла Творца и имеющими перед внутренним взором в качестве идеала Царство Божие. Соловьевым возрождалось и утверждалось на новом уровне основное откровение Нового Завета и раннего христианства о глубинном изначальном и грядущем единстве духовного и материального начал при их метафизическом равенстве в человеке и обществе. Провиденное им органическое всеединство божественного, человеческого и природного элементов должно в конечном счете привести к новому «неслитному соединению» духовного и материального начал, к идеальной и окончательной космической гармонии, которую человек призван начать осуществлять уже ныне своими руками. Главный критерий правильности движения по этому пути личностного, общественного и космического преображающего обновления Соловьев усматривал в эстетической сфере — в «ошутимой красоте» как показателе конкретной реализации чаемого единства духовного и материального, божественного и человеческого. В этом, пожалуй, на сегодня и заключается актуальный смысл эстетики русского философа, до сих пор еще до конца не осознанной, не понятой, не принятой.

Примечания

- ¹ См.: *Hans Urs von Balthasar. Herrlichkeit. Eine Theologische Ästhetik.* Bd 1-3. Einsiedeln, Trier, 1961.
- ² О предшествующих этапах см. в моих работах: *Русская средневековая эстетика.* М., 1992; *Религиозно-эстетическое сознание в России XIX-XX веков. Прологомены к тексту о современном этапе поисков духовного в искусстве // Вопросы искусствознания.* 1/97. С. 317-340.
- ³ Подробнее см.: *Bychkov V. The Aesthetic Aspect of Sophiology in Russian Culture at the Turn of the Twentieth Century // Cultural Discontinuity and Reconstruction: the Byzanto-Slav heritage and the creation of a Russian national literature in the nineteenth century.* Bergen, 1997. P. 46-62.
- ⁴ См.: *Bychkov V. The Aesthetic Face of Being. Art in the Theology of Pavel Florensky.* Crestwood, N.Y., 1993; *Bychkov V. Die neoorthodoxe Theologie der Ikone // Ostkirchliche Studien.* Würzburg, 1993. Hft1. Bd 42. S. 36-50; *Bytschkow V. Künstlerische und ästhetische Aspekte in der Sophiologie Vater Sergi Bulgakows // Stimme der Orthodoxie.* Berlin, 1994. N 4. S. 26-30; *Bychkov V. Russian Aesthetics of the Early Twentieth Century on the Essence of Art // Celebrating Creativity. Essays in honour of Jostein Bortnes.* Bergen, 1997. P. 325-336.
- ⁵ См., в частности: *Сборник статей о В.Соловьеве С.Булгакова, В.Иванова, князя Е.Трубецкого, А.Блока, Н.Бердяева, В.Эрна.* Брюссель, 1994 (Перепечатка сб. М., 1911): *Трубецкой Е.* Мирозерцание Вл.С.Соловьева. М., 1913. Т. 1-2; *Соловьев С.М.* Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева. Брюссель, 1977; *Лосев А.* Владимир Соловьев и его время. М., 1990; *Wenzler L. Die Freiheit und das Böse nach Vladimir Solov'ev.* München, 1978 (с подробной библиографией: S. 393-456).
- ⁶ Работы Соловьева цитируются с указанием в скобках тома и страницы по изданию: *Собрание сочинений В.С.Соловьева.* Тт. I-XII. Брюссель, 1966-1970.
- ⁷ Подробнее см.: *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 76 и далее; 273 и далее; 378 и далее.
- ⁸ Сегодня этот процесс обозначается в науке как энтропия, а прекрасное представляется показателем антиэнтропийности космогенеза (См. подробнее: *Самохвалова В.И.* Красота против энтропии. М., 1990).
- ⁹ О некоторых из них см.: *Бычков В.В.* Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995. С. 267-274; *Громов М.Н.* Образ Софии Премудрости Божией как символ Древней Руси // *Художественно-эстетическая культура Древней Руси. XI-XVII века.* М., 1996. С. 46-56.
- ¹⁰ *Соловьев С.М.* Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева. С. 119.
- ¹¹ Подробное изложение этой рукописи см.: *Соловьев С.М.* Указ. соч. С. 130-144: по-французски она была издана в 1978 г.
- ¹² В.Н.Лосский посвятил спору о Софии специальную работу, изданную в 1936 г. в Париже, в которой занял позицию Церкви, в целом осудившей концепцию о. Сергия Булгакова. См. новейшее издание: *Лосский Вл.* Спор о Софии. Статьи разных лет. М., 1996. С. 7-91.
- ¹³ См.: *Ivanov V. Das Licht der Sophia. Der Werdegang des russischen Denkens // Ostkirchliche Studien.* Hft 2/3. Bd 42. Würzburg, 1993. S. 127-150; *Bytschkow V. Künstlerische und ästhetische Aspekte in der Sophiologie Vater Sergi Bulgakows.*

-
- ¹⁴ См., в частности: *Schifflinger Th.* Sophia-Maria. Eine ganzheitliche Vision der Schopfung. Munchen, Zurich, 1988.
- ¹⁵ Подробнее см.: *Бычков В.В.* Духовное как эстетическое credo Василия Кандинского // Литературное обозрение. № 3-4. 1992. С. 83 и далее; *Bychkov V.* In Search of the Spiritual Foundations of Art: The Artistic Culture of the Avantgarde // Spectrum. Studies in the History of Culture. Vol. 1. Vilnius, 1997. P. 188-195.
- ¹⁶ См., в частности: *Сарабьянов Д.* Русский авангард перед лицом русской религиозной мысли // Вопросы искусствознания. 1/93. С. 7-19; *его же.* Василий Кандинский в русском контексте // Вопросы искусствознания. 1/97. С. 369 и далее.
- ¹⁷ Можно предположить, что эта формулировка только в сугубо материалистическом контексте могла стать прообразом принципа «социалистического реализма» в советской эстетике, которая требовала от искусства «изображения жизни в формах самой жизни в ее революционном развитии».
- ¹⁸ «Отражение» здесь Соловьев понимает не как «отображение», то есть не в эстетическом смысле, а в буквальном — как отражение атаки, отталкивание, противодействие.
- ¹⁹ Подробнее о богословии иконы св. Иоанна Дамаскина см.: *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики. С. 162-171.
- ²⁰ Подробнее см.: *Бычков В.В.* Aesthetica patrum. Т. 1. Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995. С. 190-199.