

Федеральное агентство по образованию  
ГОУ ВПО «Российский государственный  
профессионально-педагогический университет»  
Учреждение Российской академии образования  
«Уральское отделение»  
Академия профессионального образования

**А. Б. Костерина**

## **МЕТАФИЗИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО**

Екатеринбург  
2009

УДК 1(091)  
ББК Ю3(2)  
К 72

**Костерина А. Б.** Метафизика художественного [Текст] / А. Б. Костерина. Екатеринбург: Изд-во ГОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т», 2009. 161 с.

ISBN 978-5-8050-0314-2

Исследование посвящено поиску онтологических, гносеологических и антропологических оснований художественного в русской философии.

Книга предназначена для студентов художественных специальностей, преподавателей философско-культурологических и искусствоведческих дисциплин, а также для всех интересующихся отечественной культурой.

Рецензенты: доктор философских наук, профессор Т. А. Круглова (ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького»); доктор философских наук, профессор С. З. Гончаров (ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет»)

ISBN 978-5-8050-0314-2 © ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет», 2009

© Костерина А. Б., 2009

## Введение

Более двух тысячелетий человечество пытается постигнуть сущность художественного, от Античности до наших дней мыслители различных стран и эпох стараются разгадать его тайну. Но лик художественного от этого не становится яснее. Много раз художественному, которое чаще всего ассоциируется с понятием искусства, предрекали гибель. Но оно живо и по сей день и продолжает радовать своими красками, звуками, жестами, линиями, формами.

Постмодернистская эпоха не только не добавила ясности в разрешение этого вопроса, но и внесла определенное смятение и хаос в понимание художественного. Ж. Бодрийар утверждает, что искусства больше нет, вместо него производятся лишь симулякры, которые не отражают реальность, а искажают ее, свидетельствуют о ее избытке или об угасании: «Нет больше Искусства как творчества, умерла Душа искусства, нет больше искусства как формы проникновения реальности в ирреальное, искусства, уводящего в трансцендентность» [12, с. 67].

Современная ситуация в области философской теории искусства ознаменована полным разочарованием в ее эвристических возможностях. Деконструкция как веяние нашего времени есть свидетельство этой усталости. Ориентированная на рефлексию всех основополагающих понятий и систем классического философского дискурса, на интеллектуальную провокацию, на некую подготовку к возникновению принципиально новых теорий, она изменяет границы традиционного философского поля, в том числе и поля философии искусства. Такие классические категории, как мера, гармония, вкус, катарсис, красота, ясность, завершенность, единство, неприменимы к новому многомерному опыту искусства.

Уникальность современной культурной ситуации очень точно и афористично характеризует Э. Левинас: «Мир и языковая деятельность, стоит лишь отвлечься от скромных повседневных задач и обычных разговоров, утратили однозначность, которая давала бы нам право спросить их о критериях осмысленного. Абсурдность заключается не в бессмыслице, а в разобщенности бесчисленных значений, в отсутствии устраняющей их смыслонаправленности. Недостает смысла смыслов, Рима, куда ведут все пути, симфонии, в которой звучали бы все смыслы; нет песни песней. Абсурдность возникает из-за множест-

венности при полном безразличии. Положенные как окончательные, культурные значения суть распад единства» [59, с. 154–155].

Другими словами, речь идет о кризисе смысла, охватывающем все структурные составляющие культуры. Можно поэтому сказать, что современная ситуация в культуре характеризуется универсальным кризисом идентичности. В. Молявин определяет ее как радикальную неопределенность «...не просто природы искусства, но всех самосвидетельств сознания» [71, с. 51]. «Наука, техника и искусство меняются местами», – отмечает П. Козловски [52, с. 90]. Кризис идентичности поддерживается также пафосом перевоплощений, перехода одного в другое, пафосом становления, ориентацией на поток, событие, акцию, игровые перестановки.

В целом же в современной философской теории искусства преобладает обсуждение его частных, но весьма актуальных вопросов: проблемы репрезентации в искусстве, феномена интертекстуальности, тропизма искусства (метафоры, метонимии, симулякра), языков видов искусства, полистилистики, соотношения массовости и элитарности, положения искусства в постиндустриальной цивилизации.

Наша книга посвящена метафизике художественного. Парадоксальность метафизики заключается в том, что не существует единой метафизической концепции; постоянно претендуя на абсолютную истинность, метафизика этой истинностью не обладает. Каждая метафизическая система представляет собой ответы на целый ряд онтологических, гносеологических и мировоззренческих вопросов, совокупность этих ответов мы и называем системой. Но необходимо отдавать себе отчет в том, что ответ на вопрос во многом определяется формой задаваемого вопроса. Поэтому анализу метафизических концепций должен предшествовать анализ онтологического вопрошания. Вопрошание имеет подлинный онтологический статус, поскольку в нем выражается не только природа спрашивающего, но и природа самого бытия. В нашем случае можно выделить три основных вопроса, применяемых к художественному: что такое художественное бытие; как познается художественное бытие; кто познает художественное бытие?

Методологические проблемы, связанные с метафизикой художественного, касаются в первую очередь категориального анализа и терминологической проработки основных понятий, относящихся к искусству. Каждое ли художественное предложение может и дол-



жно быть признано произведением искусства? Может ли искусство быть сведено к сумме произведений? Должно ли искусство рассматриваться прежде всего как определенная форма культурной деятельности, например как философствование, а произведения искусства — только как конечные продукты этой деятельности? Возможно ли искусство без произведений искусства? Должно ли произведение искусства быть артефактом, созданным художником, либо оно может быть природным предметом, или предметом, созданным человеком вне мира искусства и выбранным художником, или даже самой идеей художника (концептуальное искусство)? В чем состоит акт творчества? Нуждается ли художественное творчество в специфической подготовке? Возможно ли искусство без творческого процесса? Существуют ли универсальные правила и непреодолимые границы творчества? Какую роль в творческом процессе и мире искусства вообще играют художественные традиции, а также художественные программы и теории? Можно ли выделить необходимые и достаточные отличительные признаки искусства или такие понятия, как «искусство», «произведение искусства» и т. п., нужно считать открытыми понятиями? Можно ли отстаивать традиционный взгляд на искусство как на феномен, имеющий эстетическую природу?

Гносеологические проблемы художественного могут быть сформулированы следующим образом. Можно ли познать произведение искусства и как? На чем основано понимание произведения искусства? Всегда ли произведение искусства имеет какое-то значение? Как нужно понимать значение произведения искусства? Всегда ли произведение искусства дает информацию о чем-то? Является ли искусство специфическим языком? Имеет ли искусство свой язык? Символична ли природа искусства? На чем основываются специфика отражения действительности искусством и художественная выразительность? Каковы познавательные и эстетические свойства метафоры? Можно ли признать выразительность и метафоричность основными признаками искусства? Имеют ли эмоции, возбуждаемые искусством, познавательную функцию?

Онтологические проблемы художественного касаются самого способа существования искусства. Речь идет о разрешении вопроса о том, присущ ли произведению искусства какой-то специфический способ существования, отличный от способа существования физиче-

ского предмета или психологического переживания. Онтологический характер имеют также споры, касающиеся единичности и общности произведений искусства. Можно ли свести существование произведения искусства к существованию его экземпляров (литература, графика, фильм, музыка), его исполнений (музыка, театральное искусство, танец) или его записей (ноты)?

В зависимости от формы вопроса мы получаем тот или иной образ бытия, тот или иной образ метафизики в целом. Нужно учитывать, что философия существует не только во времени, но и в культурном пространстве. Иной тип рациональности порождает иную метафизику. И здесь появляется необходимость говорить о самобытных философских традициях.

В России метафизика родилась в XVIII в. для исследования российского космоса, поэтому представляла собой специфический способ видения. Именно в это время в русской философии оформилось направление, активно использующее принятые в Европе стандарты и начинающее говорить языком строгих, абстрактных и универсальных понятий. Согласно классификации того времени, метафизикой называли раздел философии, который включал в себя учение о бытии (онтологию), учение о Боге (натуральное богословие) и учение о душе (пневматологию). Понятие «метафизика» обозначало центральную, наиболее отвлеченную и отрефлексированную часть философии, ее своеобразное ядро, а понятие «философия» – определенный тип познания, выявляющий причины и суть явлений не только в «мире идей», но и в «мире вещей» [1, с. 4].

Следует отметить, что в России метафизический текст предназначался для определенного типа культурно (национально) детерминированного сознания. Главная его задача – не передать готовое знание, а индуцировать интеллектуальный процесс. Истина должна постигаться каждым читателем-сомыслителем индивидуально, ибо познание ее ценно не само по себе, а как путь к достижению счастья.

Получение выводного знания никогда не было целью российских философов. Цель философствования заключалась в соединении, столкновении текстов разных авторов и фиксации искры божественного знания, что не могло быть получено в результате логического вывода. «Русский ответ на вопрос есть оставление вопроса открытым», – пишет Г. Д. Гачев [32, с. 310]. Это предельно парадоксальное

высказывание полностью оправданно применительно ко всей русской философии. Для нее прежде всего важен сам процесс исследования, «размышление над», а не «приведение к». Законченное рассуждение с логическим выводом – это не итог метафизического размышления, а его составная часть, концепт, категория, «кирпичик», из которого построено причудливое здание философствования.

Русская философия не отвергает одно учение, противопоставляя ему другое. Она может иметь систему авторитетов, но не запрещает противоположное мнение. Она стремится не к выводу, а к Мудрости, поэтому все принимает и включает в свою систему.

Таким образом, объектом нашего исследования являются размышления русских философов о специфике художественного бытия и способов его познания. Здесь есть свои сложности, ибо особенности художественного каждый из них рассматривал под собственным углом зрения. Чтобы как можно полнее выявить самобытность русской метафизики, мы будем в ходе исследования для сравнения и сопоставления обращаться к западным философам прошлого и современности, а также к философским учениям Востока.

## Глава 1

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КАК ТВОРЧЕСКОЕ

Чтобы понять сущность художественного, нам придется в первую очередь обратиться к понятию «творческое». Понятия «художественное» и «творческое» неразрывно связаны, их часто даже используют как синонимы, заменяя одно другим. При этом данные понятия далеко не тождественные. В толковом словаре В. И. Даля творить – значит созидать, создавать, производить; соответственно творчество есть творенье, сотворенье как деятельное свойство; творец есть Бог, Создатель, делатель, сочинитель, изобретатель [38, с. 224–225]. Художество В. И. Даль трактует как умение, искусство на деле, изящное искусство; «художный» есть искусный: художественное произведение, искусное, мастерское, изящное; художник – человек, посвятивший себя художеству, искусству [38, с. 369], смыслом жизни для которого является творчество.

Творчество есть наиболее универсальная из всех универсальных сущностей (А. Н. Уайтхед). Зачатки творчества существуют у всех людей, но в разных степенях и в различных областях. Нет «типа художника», просто каждый своим языком и в меру своих возможностей реализует себя. Певцу такая же радость петь, как поэту – писать, актеру – играть и т. д. В этом смысле творческими можно назвать все профессии, если они любимы людьми, избравшими их. Именно творческая деятельность делает человека существом, обращенным к будущему, созидающим его и видоизменяющим свое настоящее. Творчество – удел не только избранных людей, гениев, талантов, оно существует везде, где человек воображает, комбинирует, изменяет и создает что-либо новое. В каждодневной окружающей нас жизни творчество есть необходимое условие существования, и все, что выходит за пределы рутины и в чем заключена хоть йота нового, обязано своим происхождением процессу творчества. Одним словом, творчество – тотальное свойство человеческой жизни.

Тем не менее четкое и общепринятое определение феномена творчества сейчас отсутствует. Традиционно проблема творчества относится к сфере искусства и гуманитарных наук: философии и психологии. В рамках этих наук было предложено несколько определений творчества. Согласно одному из них, творчество – это гене-

рация (непредсказуемое возникновение) новой ценной информации [113, с. 19]. В соответствии с такой трактовкой творчество есть результат интуитивного мышления и при чисто логическом подходе оно отсутствует. С этим утверждением согласятся специалисты в области логики, но оно может вызвать удивление (и протест) у представителей точных наук.

Помимо философии феномен творчества изучают многие науки: психология, науковедение, искусствоведение, теория информации, педагогика и пр. Соответственно классифицируется и многообразие творческих проявлений: выделяют творчество художественное, научное, производственно-техническое, религиозное, повседневно-бытовое, т. е. творчество, соответствующее всем видам практической и духовной деятельности человека. Нас в первую очередь будет интересовать художественное творчество, его понимание и осмысление русскими философами. Дело в том, что русская модель художественного творчества в ее рефлексивной форме существенно отличается как от европейской, так и от восточной.

### **1.1. Творение и творчество в русской философии**

Понимание мира как творческого создания Бога – Творца – Художника отнюдь не есть философская дерзость русских мыслителей XX в. и коррелирует со святоотеческими учениями. Согласно знатоку византийской эстетики В. В. Бычкову, «Бог представлялся первым христианским мыслителям великим художником, созидающим мир как огромное произведение искусства по заранее намеченному плану. Художественное творчество, художник, искусство – эти понятия занимают важное место в качестве образных выражений во всей философии апологетов, что само по себе значит уже немало, ибо указывает на особый интерес ранних христиан к сфере творчества» [22, с. 15].

Человек создан по образу и подобию Божию, следовательно, и ему Богом дан дар рождения, власти и творчества. Среди многих авторитетных суждений святых отцов выберем слова св. Максима Исповедника: «...сказано, что человек сотворен по образу и подобию Божию: сотворен по образу, – яко сущий – сущего, яко присносущный – присносущного, хотя и не безначально, впрочем бесконечно; сотворен по подобию, яко благий – благого, яко премудрый – премудрого, тем бывая по благодати, чем Бог есть по естеству. По образу

Божию есть всякое существо разумное, по подобию же они добрые и разумные» [91, с. 35].

О творческих дарах писали многие отцы раннехристианской Церкви, но наиболее глубокие суждения о творчестве были высказаны св. Григорием Паламой, сумевшим обобщить мистический опыт, накопленный православием. Образ Божий в человеке архиепископ Солунский, как и его предшественники, видел прежде всего в способности человека творить, но никто до него не придавал ей такого фундаментального значения. Дар творчества не просто дан, он задан человеку. Это есть своеобразное «послушание творчества» – задание творить и создавать нечто новое в отличие от ангелов, не имеющих этого творческого дара и тем самым менее, чем люди, созданных по образу Божию.

Особый интерес представляют рассуждения Григория Паламы о сущности и энергиях человека, из которых следует, что сущность каждой человеческой личности так же умонепостижима, невыразима, непричастна, как и божественная сущность. Каждая личность уникальна, неповторима. Отсюда ее абсолютная ценность и трагическая обреченность на одиночество. Прорыв, выход из своей самости человек реализует лишь в творчестве, устремленном к познанию и самовыражению. Для творчества человек должен выйти из рамок, детерминированных законами природы, т. е. из этого мира, чтобы созидать мир иной, духовный, свободный от подчинения законам необходимости. Архиепископу Солунскому принадлежит достаточно смелая мысль о том, что человеческое творчество есть творение из ничего, из бездны хаоса и небытия. Истинное творчество есть абсолютное прибавление к тому, что существует в мироздании. Это космический акт, продолжение божественного творения мира. Но то, что для Бога является естественным и самопроизвольным, от человека требует зачастую высочайшего напряжения духовных и физических сил. «Творчество для человека – это кеносис, самоистощение, это жертва, восхождение на Голгофу» [117, с. 179].

Величайшая заслуга Григория Паламы в том, что он впервые детально исследовал соотношение творчества и благодати, т. е. дал глубинную интерпретацию самой сути творческого процесса. «Благодать – не “вещь”, которую Бог дарует природе либо для восполнения недостатков, либо для оправдания, либо для прибавления тварного сверхъестественного, она есть сама Божественная жизнь», – отмечает Григорий Палама [45, с. 228]. Под воздействием благодати устанавли-

ваются и движутся согласно природе внутренние силы души и тела. Мыслитель доказывает онтологическое единство духа и тела в природном человеке. «Не только ум получает благодать, но и весь человек целиком, все способности и силы души и тела» [45, с. 228]. Тогда человек достигает того, что св. Григорий называет «Божественным состоянием», появляющимся в результате синергии – сообразованного согласного действия, «сотрудничества» Бога и человека.

Отмечая связь благодати со свободным усилием человека приблизиться к Богу, св. Григорий Палама признавал, что это усилие никогда не может быть адекватным общей сумме даров Божьих, открывавшихся человеку жизнью во Христе. «То, что человек получает, – пишет он, – есть лишь часть того, что дается: тот, кто принимает Божественную энергию, не может вместить ее всю целиком» [50, с. 323]. Люди различаются лишь разнообразием харизматических даров, талантов, а также способностью и готовностью принять божественную благодать. Григорий Палама разоблачает мысль, согласно которой только гениальные творцы получают свой дар от Бога: «...и тот, кто обладает меньшим, также имеет дар от Бога. В самом деле, звезды отличаются между собой по сиянию, но вместе с тем ни одна из звезд не лишена света» [26, с. 324]. Это значит, что истинное творение всегда от Бога, даже если сам творец не осознает этого, ибо творческий процесс и есть личное (ипостасное) бытие – общение с живым Богом.

Рассматривая человека как живое и нераздельное единство, св. Григорий считает, что сверхъестественная благодать даруется всему человеку, а не только его уму. Он пишет о духовных чувствах, духовном видении, которое «...столь же умное, сколь и телесное, ибо ум и тело будут преобразованы Духом» [50, с. 372].

Чтобы творить, человек должен выйти из рамок, детерминированных законами природы, т. е. из этого мира, чтобы создать мир иной. Образу Божию в нас, таким образом, открывается широкий и глубокий путь для созидания духовных ценностей. Несказанной тайной является эта творческая сила в нас. Откуда-то из небытия вдруг сверкнет какая-то искра... Это еще не слово, сказанное или написанное, еще не звуки, зазвеневшие мелодией, еще не линии и краски какой-нибудь картины, не изогнувшаяся волна ожившего под резцом художника мрамора. Это зародыш новой духовной жизни, посеянный Божественным Логосом в нашем уме. Эту искру нужно выносить в себе. Творец-человек

должен пережить этот внутренний процесс созревания и искать формы для воплощения частицы божественного Эроса, воплощения в своих мыслях, словах, чувствах, настроениях, красках, звуках, линиях... Этот несказанный процесс рождения художественного навсегда скрыт от анализирующего рассудка. Это еще не звуки волшебного смычка или поющего голоса. Однако творец-человек уже видит и слышит своим внутренним зрением и слухом этот никому еще не доступный, умопостигаемый мир образов. Но вот в таинственном процессе внутреннего вынашивания творец находит в сокровенной глубине своей и слова, и звуки, и краски, и линии, и тогда умопостигаемый мир образов облекается в формы, доступные уже не только ему одному. Создались ясные облики художественной речи и музыки, воплотились в краски и линии образы, жившие дотоле в тайниках духа человека-творца. Таинственно не само написание картины, не отделка пластической поверхности, не инструментовка мелодии (все это только детали техники), а вот именно этот акт зарождения новой духовной жизни в созидательной силе творца. Творчество есть тайна, как тайна есть и жизнь. В этом таинственном процессе творчества, в возникновении новых образов, слов, звуков, не существовавших ранее, есть нечто общее с актом творения мира. Конечно, творчество человеческого гения не есть создание из абсолютного ничто, но все же это есть творение не существовавших до того ценностей: «Художество не рождается из прежде бывшего в материи художества, но из художества, не бывшего в ней» [50, с. 323–324].

В русской философии конца XIX – начала XX столетия понимание творения и творчества в целом коррелировало со святоотеческими учениями. В. С. Соловьев считал, что творение мира Богом – художественный акт, и делает его таковым София – «художница», принцип красоты в Боге; способность творить есть божественный дар или откровение, благодаря которому человек способен увидеть абсолютную красоту мира, «правду всего существующего» [81, с. 403]. Поэт, художник или музыкант оказывается в идеальной и, по мнению мыслителя, более истинной действительности. Истинный художник, человек, создающий произведения искусства, должен видеть красоту, которая является воплощением истины, объектом и предметом творчества. Чтобы передать красоту мира во всей ее полноте, художник должен ее понимать и видеть неискаженной. Владимир Соловьев говорит о том, что вдохновение дает художнику способность максимально чутко воспринимать окру-



жающий мир. «Все, что есть на небесах и на земле, изначально положенное Предвечным и в шесть творческих дней устроенное, – все это шестикрылый гений открывает вниманию поэта... Все и так существующее, всякому известное, но не так, как оно известно, а в вечной силе своего образа, насквозь просветленное, все, до последней пылинки, стоит перед духовным восприятием поэта» [81, с. 339]. Человек видит как красоту природы, так и мир людей со всем добром и злом, которые в нем есть. И здесь Соловьев делает акцент на том, что человек хоть и видит очень многое, но только то, что объективно существует, а не то, что было или чего нет. И лишь это он воспроизводит через творчество. «Ничего небывалого; повышенные, перерожденные чувства не помогают ему сочинять то, чего нет, выдумывать что-нибудь новое, а только помогают ему лучше видеть и слышать то, что всегда есть» [81, с. 406].

Творчество, причиной которого является вдохновение, и творчество, основанное на разуме, различны. Произведения, созданные в результате работы последнего, не имеют большой ценности. Соловьев отмечал: «Пушкин был бесспорно умнейший человек; блестящие искры его ума рассеяны в его письмах, записках, статьях, эпиграммах и т. д. Все это очень ценно, но не здесь бесценное достоинство и значение Пушкина; он нам безусловно дорог не своими умными, а своими вдохновенными произведениями» [81, с. 351]. Таким образом, философ стоит на позиции пассивности человека в творчестве. Человек не свободен в творчестве, он должен уступить вдохновению, сдерживая свой разум и волю: «Настоящая же свобода творчества имеет своим предварительным условием пассивность, чистую потенциальность ума и воли, – свобода тут принадлежит прежде всего тем поэтическим образам, мыслям и звукам, которые сами, свободно приходят в душу, готовую их встретить и принять» [81, с. 353].

По С. Л. Франку, с одной стороны, «человек есть творение, в котором Бог хочет выразить свое собственное существо – как духа, личности и святости», «человек есть как бы “лирическое” творение Бога, в котором Бог хочет “высказать” самого Себя, Свое существо; тогда как все остальные творения... есть выражение отдельных “объективных” замыслов Бога, Его творческой воли к созданию носителей бытия иных, чем Он сам»; с другой стороны, «человек как таковой есть творец». Идея богоподобия и богосродства человека есть «...корректив к идее тварности человека; в отличие от всех остальных творений, Бог создал человека “по образу и подобию Своему” и именно в связи

с этим предопределил человека на господство над всеми остальными творениями и над всей землей» [103, с. 192]. «Понимание сотворения мира по законам художественного творчества я считаю безусловно истинным», – утверждал С. Л. Франк [102, с. 162].

Ему вторил С. Н. Булгаков: «Мир есть художественное произведение, вышедшее из рук Великого Мастера, и им является Творец» [16, с. 123]. В первой трилогии о Богочеловечестве о. С. Булгаков настаивал на том, что «наличие творения и отношения к нему входят в полноту самого понятия Бога. Грань между Творцом и творением должна быть соблюдаема ненарушимо... Предмет творчества Божьего, мир, является не только универсом, вселенной, но и художественным произведением, космосом, о котором радуется Художник» [14, с. 143].

Будучи образом и подобием Творца и Художника, человек сам является творцом и художником как в переносном, так и в буквальном смысле этих слов, творя «образы» и «подобия» Бога, себя и мира. Наиболее глубокой интерпретацией этой библейской категории представляется суждение о. С. Булгакова: «Образ Божий в тварной свободе сохраняется в том, что она есть все-таки самополагание, хотя и не абсолютное, и жизнь человека отмечена непрерывным личным самотворчеством. Образ Божий проявляется потому, прежде всего, в личности, которая есть начало творчества и свободы. Однако, ввиду того, что творчество это не абсолютно, но предполагает для себя данность в природе человеческой, образ Божий в человеке есть и задание, которое нуждается в реализации, это и есть подобие Божие» [17, с. 147]. Образ и подобие соотносятся между собой как данность, вложенная Богом, – софийный образ человека – и заданность, собственное дело человека, посредством которого он может осуществить свой образ в творческой свободе.

С точки зрения о. С. Булгакова, сущность искусства заключается именно в том, что художник видит в объекте больше, чем не-художник. Он видит не внешний, но внутренний аспект вещи и стремится явить эту изначальную идею вещи, которая только смутно угадывается за ее внешним покровом. Центральным понятием искусства для С. Булгакова является «образ». Им может быть не только человек, но и предмет, как, например, печь, в которой не сгорели отроки, есть образ утробы Богородицы, не опаленной сошедшим Божеством, – образ, смелостью превышающий самые дерзновенные метафоры XX в. По Булгакову, «человек есть существо, зрящее образы... как и творящее

их. Человек прежде всего принимает в себя образы бытия и, так сказать, отражает их, насколько они сами в него просятся, но он и творчески обретает и воспроизводит их» [15, с. 41].

Насущной задачей человеческого творчества, как считает С. Н. Булгаков, является реальное обретение софийности, красоты, «подлинного, вечносущего лика», ибо «все прекрасно, все гениально, все софийно в основе своего бытия, в своей идее, в своем призвании, но – увы! – не в своем бытии» [15, с. 64]. Поэтому аскеты занимаются творчеством в процессе «духовно-художественного подвига», работая над собой; художники – через посредство произведений искусства. Первый путь кажется прямым, но мало кому доступным, второй – косвенным, но открытым для многих творчески одаренных личностей.

По Булгакову, роль художника аналогична роли природы – служить проводником «софийного луча», т. е. фактически возвышена до уровня Творца мира. Именно поэтому, в понимании мыслителя, «красота в природе и красота в искусстве, как явления божественной Софии, Души мира, имеют одну сущность» [18, с. 221], а природа, в свою очередь, осознается как «великий и дивный художник». Отсюда и искусство получает у Булгакова расширительную трактовку (характерную для всего православия), а главным произведением выступает человек во всей его «духотелесности»: «Искусство, не как совокупность технически-виртуозных приемов, но как жизнь в красоте, несравненно шире нашего человеческого искусства...» [18, с. 221].

Однако «жизнь в красоте» для земного человека – весьма трудная и соблазнительная вещь. Ибо красота двойственна по своей природе, о чем знали многие античные и особенно христианские мыслители. Отсюда и ее магическая власть в мире. Вот почему красота чаще губит и испепеляет человека, чем спасает его. «Красота – это страшная вещь, здесь Бог с дьяволом борется», – напоминает Булгаков слова Достоевского. «Земная красота загадочна и зловеща, как улыбка Джоконды... Томление по красоте, мука красотой есть вопль всего мироздания» [18, с. 233].

Красота в земном мире, оторванная от святости и духовности, часто осмысливается Булгаковым как красивость. В ней он видит трагический аспект красоты. В свое время жертвой такой красоты стал, по мнению Булгакова, Пушкин. Его судьба представляется мыслителю «трагедией красоты». «На крыльях ее он был вознесен на высоту,

но служитель красоты нездешней оказался в цепях неволи красоты земной» [20, с. 266]. Красота Натальи Гончаровой, которая и стала одной из причин гибели Пушкина, согласно версии о. Сергия, «...была только красотой, формой без содержания, обманчивым сиянием», за что вряд ли стоило платить жизнью. Однако трагическая гибель Пушкина «...озарена потусторонним светом. Она является разрешительным аккордом в его духовной трагедии, есть ее катарсис. Он представляется достойным завершением великого поэта и в этом смысле как бы его апофеозом» [20, с. 269].

Хотя любая красота, в понимании о. Сергия, софийна и происходит от Святого Духа, земная красота и красота искусства далеко не всегда является той, что спасет мир, согласно знаменитому афоризму Достоевского. «Мир спасет не театральная, не эстетическая красота, сама она ценна и важна, лишь пока зовет к этой спасающей красоте, а не отвлекает от нее, не завораживает, не обманывает» [19, с. 502]. Божественная красота, т. е. красота Софии, должна спасти мир, а красота эстетическая, т. е. красота мира сего, может лишь выражать и отображать ее и ориентировать человека на стремление к ней.

Тем не менее Булгаков очень высоко ценит эстетическую красоту – красоту искусства и само искусство как эстетический феномен, возводящий человека в иные измерения. Об этом он подробно говорит уже в «Свете невечернем», сравнивая искусство как принципиально не-утилитарную деятельность со сферой сугубо утилитарной – с хозяйством. И то и другое – творчество, софийное в своей основе. Однако стоят они на противоположных полюсах человеческой деятельности. В отличие от хозяйства искусство почти не имеет общего с утилитарным миром. «Оно показывает то, чего жаждет и о чем тоскует душа, являя тварь в свете Преображения. Его голос есть как бы зов из другого мира, весть издалека. Для этой таинственной силы, для этой благодати искусство имеет сравнительно второстепенное значение, каков его предмет, на чем именно отразилась небесная голубизна. Существует один белый луч красоты – свет Фаворский, который разлагается на семицветную радуу искусства» [18, с. 306]. Выше, кажется, уже и нельзя поднять планку. В понимании Булгакова искусство (независимо от его видов), в сущности, является прямым художественным выражением луча небесной красоты, впервые увиденного воочию апостолами в акте Божественного Преображения на Фаворе. Только настоящему худож-

нику удастся увидеть и выразить этот луч фаворского сияния в своем творчестве, передать человечеству небесный зов.

Булгаков вступает в открытую полемику со своим кумиром Владимиром Соловьевым и его последователями. Его несогласие связано не с существом теургической проблемы, а с терминологией. Ему не нравится смысл, который Соловьев вложил в термин «теургия», а вслед за ним подхватили и развили многие представители Серебряного века. Булгаков предпочитает трактовать теургию в изначальном этимологическом смысле: только как «богодействие», действие Бога в мире, хотя и совершаемое через человека и в человеке. Искусство же, в его понимании, – действие чисто человеческое, антропоургия, еще точнее – софиургия (действие Софии в человеке). Теургия – это нисхождение Бога в мир, тогда как софиургия – человеческое восхождение к небу с помощью Софии. Фактически Булгаков пытается перевести эстетику символистов в русло своей софиологии. А там, естественно, термин «софиургия» оказывается более приемлемым, чем «теургия». София и осмысливается им как некий всеобъемлющий посредник между миром и Богом, исключая действие самого Бога как такуго трансцендентной сущности в мире.

Теургия, в понимании Булгакова, «...есть действие Бога, изливание Его милующей и спасающей благодати на человека. Как таковое, оно зависит не от людей, но от воли Божией. По существу теургия неразрывно связана с Боговоплощением, она есть продолжающееся во времени и непрерывно совершающееся Боговоплощение, не прекращающееся действие Христа в человечестве» [18, с. 320]. Наиболее полно теургия вершится в процессе церковного культа, ее «центральные очаги» – церковные таинства. Она же является и основой любой софиургии, реализуемой человеком в процессе творческой деятельности, прежде всего в искусстве. Булгаков усматривает прямую связь между искусством и культом, показывая, что исторически они теснейшим образом сопряжены, подпитывая друг друга. Однако сегодня уже нельзя вернуться к детству человечества. Поэтому разговоры о синтезе искусств на какой-то религиозной или мистериальной основе неуместны. Что ушло в прошлое, то не может быть возвращено.

Осознав культурно-историческую необходимость самоидентификации искусства прежде всего на пути освобождения его от всякого утилитаризма, в том числе и церковного, Булгаков полагает вполне

уместным и приемлемым лозунг «искусство для искусства», бросающий вызов всякому насилию над ним. Утверждается, наконец, вполне ясное сознание, что «форма и есть существенное содержание искусства» [18, с. 329]. Именно такое искусство, убежден мыслитель, – искусство уже безрелигиозной культуры – несет в себе наибольший заряд глубинной духовности. Оно в принципе и по существу софийно и софиургично. Оно создается самой Красотой, выявляет ритмы этой вселенской Красоты, становится космическим действием возведения к ней.

В начале XX в. многие мыслители и художники ощущали приближение именно вселенской Красоты: кто – в образе Софии Премудрости Божией, кто – в реальном явлении Духа Святого, кто – в материализации Фаворского света. Духовный мир России Серебряного века был пронизан интуициями наступления новой эры – эры высокой Духовности, эры вселенской Красоты, и Булгаков – отнюдь не единственный, кто увидел ее в своей эстетике. Однако в отличие от своих коллег-теургов он не призывает искусство выйти за свои рамки и границы, заняться преобразованием мира на софиургийных началах. Это не задача искусства как такового. По аналогии с бердяевской теургией Булгаков понимает софиургию как совместное действие человека и божественной (софийно выраженной) благодати. «Не виртуозность художественной техники, не эстетическая магия, но сама Красота является преобразующей, софиургийною силою. <...> Искусство должно таить в своей глубине молитву о преобразении твари, но само не призвано дерзновенно посягать на софиургийные эксперименты» [18, с. 334]. Искусство впадает в ошибку, если пытается решить подобную задачу. Оно должно оставаться самим собой, не впадая в рискованные эксперименты эстетической магии.

Стремясь постичь смысл художественного творчества, Булгаков нередко делает выводы, достойные профессионального философа искусства. Так, обращаясь к философско-нравственной проблематике некоторых произведений Л. Н. Толстого, Булгаков подчеркивает, что для настоящего художника «...творчество есть и раскрытие его души в самых глубоких и недостижимых ее тайниках, – оно интимнее, чем дневник, и искреннее, чем исповедь. Оно есть одновременно мышление и искание художника, хотя и не разумом, а художественной интуицией, которая, однако, сильнее и острее рассудочного мышления» [19, с. 458]. Именно с помощью художественной интуиции внутренне

свободное искусство достигает своей цели – открывает неведомые страны, углубляется в миры, не доступные никаким иным способам и методам постижения [19, с. 459].

Одновременно в настоящем искусстве всегда глубоко и полно выражается душа автора, произведение – ее самосвидетельство: «...в своем творчестве художник дает прежде всего самого себя; оно есть в этом смысле исповедь, своего рода духовная автобиография, дневник» [19, с. 478]. Поэт в своем художественном служении; в своей художественной правде «...есть свидетель горнего мира, и в этом призвании он есть сам свой высший суд» [19, с. 259].

Едва ли не центральное место среди трудов, посвященных творчеству, занимает работа Н. А. Бердяева «Смысл творчества», законченная в 1914 и изданная в 1916 г. Автор дал ей значимый подзаголовок – «Опыт оправдания человека». В способности к творчеству Бердяев видит «оправдание» человека. Философ, как и святитель Г. Палама, настаивает на том, что творчество – это не просто способность человека, которой его наделили, но это также и его обязанность; его предназначение. «Бог ждет от человека творческого акта как ответа человека на творческий акт Бога» [5, с. 195]. Богоподобие заключается и в еще одном чрезвычайно важном для Бердяева моменте. В акте Творения отсутствовало какое-либо насилие или предопределение, что дает человеку право на свободное дерзновение в творчестве. Последнее философ определяет как подвиг, через который возможно «оправдание человека». «Бог ждет от человека антропологического откровения творчества, сокрыв от человека во имя богоподобной свободы его пути творчества и оправдание творчества» [9, с. 329].

Мыслитель утверждает трансцендентность творчества. Творчество ни в коем случае не может быть определено бытием, миром, в котором живет человек, поскольку мир детерминирован и инертен. Напротив, оно является выходом за пределы бытия: «Творчество для меня... раскрытие бесконечного, полет в бесконечность... Творческий экстаз... есть прорыв в бесконечность» [5, с. 196]. В творчестве человек, согласно позиции Бердяева, не только уходит от бытия и его необходимости, но и отрешается от себя: «Творчество... всегда есть выход из себя» [5, с. 197]. Человек в момент вдохновения полностью поглощается предметом своего творчества и потому забывает о себе, или, как говорил Бердяев, «преодолеывает обыденный эгоизм» [9, с. 361]. Это дает че-

ловеку ощущение необычного подъема и освобождения, и таким образом человек, по мысли философа, очищается от греха. Причем Бердяев не выделяет отдельных гениев, которых боги наделили особым даром. Он считает, что творчество – это обязательное свойство человека в принципе, а не отдельных представителей человечества: «Гениальность всегда есть качество человека, а не только художника, ученого, мыслителя, общественного деятеля и т. п. Гениальность есть особая напряженность целостного духа человека, а не специальный дар» [9, с. 394]. Под гениальностью Бердяев понимает раскрытие творческой природы человека, его творческого назначения. И она не является лишь высшей степенью таланта, поскольку талант есть специфическое свойство отдельного человека – художника или ученого. Талант – часть этого мира, тогда как гениальность восходит к миру иному. Талант, с точки зрения философа, – это способность ученого или художника верно и искусно воспользоваться какими-то правилами и канонами, которые есть в этом мире, в культуре. Благодаря таланту создаются произведения искусства, тогда как гений может и не создать ничего, что будет признано. Вот как Бердяев характеризует два этих явления: «В гениальности трепещет цельная природа человеческого духа, его жажда иного бытия. В таланте воплощается дифференцированная функция духа, приспособленная к поставленному миром требованию. Гениальная натура может сгореть, не воплотив в мире ничего ценного. Талант обычно создает ценности и оценивается. В таланте есть умеренность и размеренность. В гениальности – всегда безмерность» [9, с. 394].

Понятие гения у Бердяева совпадает с классическим представлением о художнике как фигуре трагической. Гениальность не вмещается в мир и не принимается им, она ему не нужна: «Гений-творец никогда не отвечает требованиям “мира”, никогда не исполняет заказов “мира”, он не подходит ни к каким “мирским” категориям» [9, с. 394]. Трагедия творчества и гениальности, по Бердяеву, заключается в том, что человек, обращенный к высшему, к бесконечности, сталкивается с обыденностью и необходимостью мира. В ходе творческого акта создается совсем не новый мир, а картины, книги, музыкальные произведения. Они, с точки зрения Бердяева, совершенно не могут выразить все богатство творческого замысла. Идея невыразимости присутствует и в общепринятом восприятии творчества. В своих произведениях поэты и писатели не раз говорили о невозможности передать



мирским языком все то, что наполняет душу в момент вдохновения. Творчество для Бердяева есть подвиг, похожий на подвиг аскета, но это подвиг не покорности и смирения, а смелого и свободного дерзновенного творческого поступка, который, по мнению философа, не менее значим для мира. «Гениальность и есть иная святость, но она может быть религиозно осознана и канонизирована лишь в откровении творчества. Гениальность – святость дерзновения, а не святость послушания» [9, с. 392]. Таким образом, через творчество, как и через аскетизм, человек очищается и искупает свою вину перед Богом.

Если Бердяев акцентировал в своих философских интуициях проблему творчества, жизнестроения, теургии, то другой русский философ, связавший свое имя с проблемами не только творчества вообще, но и художественного творчества в частности, – о. Павел Флоренский – утверждал иные пути антроподицеи. В своей работе «Иконостас» он наиболее точно выразил свою позицию по отношению к творчеству. Мыслитель понимает творчество как создание чего-то нового, не существовавшего ранее, как «“+” бытие, прирост, прибыль, нарастание» [98, с. 428]. В процессе творчества душа человека поднимается в горний мир, постигая всю его красоту и совершенство. А затем, создавая произведения искусства, художник переносит воспринятое им в ином мире в виде образов в мир человеческий, что дает возможность другим людям увидеть и постичь это. Художник здесь не воспринимается как самостоятельный творец, продолжающий божественное Творение. Он пророк или вестник иного мира. Вот какое описание процесса творчества дает П. А. Флоренский в одной из своих работ: «В художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольное, ее духовное стяжание облекается в символические образы – те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение» [98, с. 428].

Философ отмечает, что истинный художник сам не стремится отойти от образов иного мира. Любая творческая личность прежде всего хочет в своей работе передать истину, поскольку это и есть цель творчества и искусства, и она пытается постигнуть горний мир. Флоренский писал: «Истинный художник не хочет своего во что бы то ни

стало, а... объективно-прекрасного, то есть художественного воплощения истины вещей» [98, с. 428]. Кроме того, согласно точке зрения мыслителя, творческая личность не может творить свободно, т. е. по собственному желанию, потому что горний мир недоступен для человека. Вдохновение – это откровение и божественный дар, который дается только избранным. «Видение является не тогда, когда мы силится собственным усилием превзойти данную нам меру духовного роста и выйти за пределы доступного нам, а когда таинственно и непостижимо наша душа уже побывала в ином невидимом мире, вознесенная туда самими горними силами», – пишет философ [98, с. 429]. Художник свободен, но только в способах передачи того откровения, которое было ему дано свыше.

Флоренский часто выступает не столько как философ, сколько как теоретик искусства. Большой интерес представляют его высказывания в защиту канона как «дара от человечества художнику» [98, с. 460], который несет в себе отражение «истины вещей». Мыслитель считает, что канон не только не ограничивает творчество, но и помогает ему. «Канонические формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования» [98, с. 461]. Человека, дерзновенно пренебрегающего канонами, философ уподобляет пешеходу, считающему, что, если у него под ногами не будет почвы, он уйдет гораздо дальше. Таким образом, канон Павел Флоренский понимает как основу творчества. Сочетание индивидуальности художника и истинности канона рождает настоящее творчество. С другой стороны, творчество, по мысли Флоренского, является не просто перенесением воспринятого душой человека в мире горнем через образы произведений искусства в мир земной. Философ определяет творчество как припоминание уже известных человеку истин. Приобщаясь к духовному миру, художник вспоминает о давно знакомом, об истине, известной всему человечеству, но забытой: «Чем онтологичнее духовное постижение, тем бесспорнее принимается оно как что-то давно знакомое, давно жданное всечеловеческим сознанием... оно есть радостная весть из родимых глубин бытия» [98, с. 459].

Продолжая свои размышления о творчестве, Павел Флоренский говорит о том, что не все видения и образы, которые созерцает художник в момент вдохновения, достойны того, чтобы быть выраженными в произведениях искусства. Он различает образы, увиден-

ные при восхождении в мир горний, и образы, увиденные при возвращении в мир земной. Первые – «это отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет места в ином мире», а вторые, «образы нисхождения», – «это выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни» [98, с. 488]. Именно вторые образы, по мысли Флоренского, необходимы для создания произведений искусства, поскольку они являются отражением иного мира, который характеризуется философом как более истинный. По его мнению, видения иного мира, которые дано увидеть некоторым людям, «...объективнее земных объективностей, полновеснее и реальнее, чем они» [98, с. 494]. А иконопись, передающая неискаженные образы иного мира, «чуждая и тени аллегоризма» [98, с. 502], является наиболее правдивым и реалистичным искусством. Таким образом, художник, верно воспринявший душой увиденное в ином мире, способен передать при помощи искусства эти истины в мир земной. На нем лежит большая ответственность, поскольку он должен передать их в неискаженном виде. Но истинное творчество, т. е. верное понимание и перенесение образов горнего мира в мир земной, невозможно, если человек духовно беден и не подготовлен к восприятию образов горнего мира: «...при нежелании, вследствие мирских пристрастий или неумения, по отсутствию духовного разума – своего собственного или чужого, разума руководителя, или, наконец, при бессилии, когда духовный организм не созрел еще к такому переходу» [98, с. 503].

Оригинальная трактовка творчества принадлежит русскому философу начала XX столетия Ф. А. Степуну, издавшему в Берлине в 1923 г. свою книгу «Жизнь и творчество». Задолго до этого сочинения русского философа европейские мыслители Г. Зиммель и В. Дильтей положили понятия «переживание» и «жизнь» в основу собственного философствования, по праву считаясь «апостолами» современной «философии жизни». Но у Степуна иная, чем у них, направленность философского интереса. Разнятся прежде всего сама цель введения в ткань философского процесса понятия «переживание», а также трактовка многозначного понятия «Erlebnis». У Дильтея оно вводится в конечном счете для познания «исторического мира», точнее, для выработки новой методологии его освоения. У Степуна переживание включено в бытийный процесс напрямую. Его больше интересует процессуальный, нерезультативный аспект переживания, поистине жизненный его ас-

пект. Дильтея же скорее привлекает данность, результат переживания, нужный ему для теоретико-познавательного оправдания гуманитарного познания исторического мира. Короче говоря, у Степуна переживание – это сама жизнь, у Дильтея же – творчество, даже результат творчества. Поэтому говорить о содержательной компиляции трудов представителей «философии жизни» в отношении Степуна не приходится. Он, вероятно, обладал собственным опытом переживания. Степун оказывается благодаря этой характеристике переживания в авангарде мировой философской мысли своего времени, предвосхищая соответствующие идеи «Логико-философского трактата» Л. Витгенштейна, вышедшего в 1921 г.

Главной задачей современного изучения творчества Ф. А. Степуна мы считаем уяснение его места как в русле западноевропейской и американской философии первой половины XX в., прежде всего «философии жизни», прагматизма, интуитивизма и феноменологии, так и в русской философии.

Работу «Жизнь и творчество» можно рассматривать как приращение к сокровищнице мировой мистической мысли. В отличие от взглядов немецких ученых Наторпа, Зиммеля, Дильтея, Гуссерля, да и Хайдеггера, взоры Степуна обращены к узрению того, что мы так неадекватно называем «всеединым бытием» и что в религии называют Богом. Интерес европейских философов лежит преимущественно в области гносеологии, Степун же ищет Путь, Истину и Жизнь. Он полагает четкие границы философии и философствованию, во всяком случае не думает, что последнюю мудрость жизни речет философия и философ (хотя бы и русский), и вовсе не считает, что смысл жизни состоит в задавании себе и другим «последних» вопросов. Позиция Степуна близка к мирозерцанию мистиков и святых.

Философ рассматривает жизнь и творчество как две противоположные категории. Жизнь стремится к целостности, творчество лишь часть жизни. Вместить жизнь как таковую в творчество, вместить ценность состояния в предметную ценность свершения – это значит, с точки зрения философа, свершить чудо вмещения целого в его часть. «Всякое творчество должно неминуемо начинаться актом внутреннего самоограничения, – считает мыслитель. Положительное всеединство души, порождая, быть может, палящую тоску по творчеству, губит, однако, живую силу его. Никакое предметное творчество невозможно

от синтетического лика души» [88, с. 123]. Это значит, что человек глубже своего творчества и что последнему и предельному в нем нет ни имени, ни проявления.

Положительное всеединство души, по мнению Степуна, не может быть выявлено. Поэтому философ задается вопросом: «Значит ли это, что религиозный человек не может себя проявить ни в какой сфере культурного строительства?» Ответ мыслителя однозначен: «Белое пламя религиозного переживания не закаляет волю нашу для великого подвига, – напротив, в этом пламени испепеляется воля и сгорает творческий акт» [88, с. 124]. Религиозность мыслится им как форма переживания, как ценность состояния, «...не ведающая объективирующего жеста, не становящаяся никогда каким-либо свершением, не переходящая в плоскость ценностей предметных» [88, с. 124].

В отличие от Н. А. Бердяева, П. А. Флоренского Ф. А. Степун считает, что возможна только жизнь в Боге, но навеки трагически несуществима мысль о религиозной культуре. Она бессмысленна потому, что культура есть творчество, а всякий творческий акт есть неминуемо разрушение синтетической целостности души, т. е. ее религиозной природы. «Если есть вообще религиозное дело, то это дело не от мира сего, и если есть религиозность, как предметная ценность, то она мыслима только за пределами мира, нам данного», – считает философ [88, с. 125]. Такова антиномия культуры и жизни, религиозного переживания и творческого акта. В процессе, характерном для переживания жизни, Степун различает три основных момента. Первый момент связи с отвращением внешних чувств человека, его души и познания от всех явлений внешнего мира. Второй момент открывает погружение души в то «...безусловно единое, цельное и нераздельное... что познается и скажется исключительно... как несказуемое и непознаваемое» [88, с. 128]. Третий момент связан с «...отпадением души от этого последнего единства и возвращением ее к бесконечному многообразию видимых и слышимых образов мира» [88, с. 129].

Философ считает, что отвращение от внешних вещей есть одновременно обречение себя на полную нищету духа, есть погашение в себе всех душевных и умственных сил. «Пока человек имеет что-либо, на что направлена его воля, хотя бы и была его воля в том, чтобы исполнить волю Божью, до тех пор такой человек еще не нищ духом. Но отрешаясь от воли, человек, обращающийся к Богу, должен отрече-

шиться и от всякого знания. Он настолько должен отрешиться от всякого познания, чтобы умерло у него всякое представление о Боге, о творениях и о самом себе. <...> Так... божественный Моисей лишь тогда соединился с Богом, когда отрешился от всякого созерцания и всего созерцаемого и погрузился в тот мрак подлинного мистического незнания, в котором для него погасли все противоречия познания и который охватил его непостижимым и несозерцаемым» [88, с. 135].

Если вся сфера жизни знаменуется у Степуна идеей положительного всеединства, то вся сфера творчества знаменуется категорией дуализма. Отсюда ясно, что отношение каждой группы форм творчества к жизни должно быть осмыслено как отношение типизированной и специфицированной категории дуализма к всегда самотождественной идее единства. А потому возникает вопрос: чем же отличается дуализм сферы науки и искусства, т. е. сферы, основанной на ценностях положения, от дуализма той сферы творчества, которая строится на ценностях состояния?

Отвечая на поставленный вопрос, Ф. А. Степун обращается прежде всего к рассмотрению структуры науки. Основная форма научного творчества есть дуализм формы и содержания. Главным признаком научного взаимоотношения формы и содержания, по мнению философа, является его непостоянство, расторгимость и временность. На этой расторгимости основано то, что называется эволюционным характером науки. Эволюция же науки заключается в том, что одно и то же содержание мыслится в ней «...бесконечно переливаемым во все более и более адекватные ему формы» [88, с. 139]. В форме эволюции научный дуализм формы и содержания самоутверждается в перспективе бесконечности. Структурная сущность науки заключается, как считает мыслитель, в «...утверждении ею формы дуализма, как формы своего вечного самораскрытия и как Гомера вне содержания “Илиады” и “Одиссеи”» [88, с. 141]. На этой основной особенности эстетического взаимоотношения формы и содержания зиждется, по Ф. А. Степуну, «...решительная неприложимость категории эволюции ко всем великим памятникам искусства» [88, с. 142]. Дело в том, что эволюционировать могут лишь оба основных элемента художественного творчества: материал переживания и формы воплощения, т. е. то, что еще не есть искусство. Всякое же художественное произведение, являясь безусловно нерасторжимым сочетанием такого-то содержания и такой-то

формы, уже самым актом своего становления решительно изымается из сферы развития. В отличие от научного, «ни одно художественное содержание не допускает над собою никакого переоформляющего акта» [88, с. 146]. Оттого в сфере искусства совершенно отсутствует та связь его отдельных созданий, которой жива область науки, связь преемственного отношения одного произведения к другому. Исходя из этого, философ делает следующий вывод: «Каждое научное положение есть часть целостного космоса науки и живет своим отношением к другим частям. Каждое же художественное произведение представляет собою всеисчерпывающий эстетический космос» [88, с. 147]. Это значит, что каждое произведение искусства живет в атмосфере полного одиночества. Каждое абсолютно трансцендентно всем другим, и все другие абсолютно трансцендентны каждому.

Сопоставляя эту сущность искусства с сущностью жизни как положительного всеединства, Степун замечает, что, поскольку в сфере искусства каждое художественное произведение стремится выдать себя «за всеисчерпывающий эстетический космос», постольку сфера искусства является прямым отрицанием сферы жизни, ибо в сфере жизни все сливается в положительном объединении и ничто не самоутверждается в отрицательном отношении ко всему. Но поскольку «...каждое художественное произведение стремится в сфере своей имманентной самозамкнутости преодолеть дуализм формы и содержания полным слиянием их в категории нерасторжимости и даже неотличимости друг от друга, постольку оно уже утверждает идею жизненного всеединства и устремляется к осуществлению его» [88, с. 153].

Единственное же условие, при котором сфера искусства, соприкасающаяся с жизнью в полном преодолении субъект-объектного дуализма, внутри каждого художественного произведения могла бы одновременно и не отталкиваться от нее благодаря замкнутости каждого художественного произведения в себе самом, мыслимо, по мнению философа, лишь в форме исчерпанности всей эстетической сферы одним-единственным произведением искусства. Однако мыслить наличие в мире лишь одного художественного произведения можно не иначе, как утверждая, что единственное действительно художественное произведение и есть весь целостный мир. «Но в таком понимании художественного произведения мы, – пишет философ, – уже выходим за пределы рассматриваемой нами сферы искусства как таковой и всту-

паем в совершенно иную сферу космической мистики или же метафизики космоса» [88, с. 161].

Сопоставляя сущность науки как бесконечного утверждения дуализма с сущностью жизни, Степун замечает, что поскольку наука есть дуализм, постольку она есть прямое отрицание жизни. Но поскольку она полагает этот дуализм как бесконечный, т. е. снимаемый в бесконечности, она уже утверждает идею бесконечности, а тем самым «...устремляется к всеполагающей и в этом всеположении конечного бесконечной жизни» [88, с. 163].

Однако устремление науки к полюсу жизни мыслимо в полюсе творчества только как ее устремление к смерти. «Ибо сфера жизни есть по всему своему существу сфера, в которой угасает, умирает всякое творчество, – считает философ, – и действительно, поскольку наука эволюционна, т. е. поскольку она утверждает возможность бесконечного переоформления каждого из своих содержаний, постольку она полагает всякое из создаваемых ею взаимоотношений формы и содержания, т. е. всякое произносимое суждение, всякий формулируемый закон, всякую строяемую теорию, лишь как временно верное. Но временно верное есть, по меньшей мере, не окончательно верное, иногда же и окончательно неверное» [88, с. 169]. Мыслитель убежден в том, что любая эмпирическая наука, применяющая априорные законы мысли к эмпирически наличному материалу, знает в каждую минуту своего развития и сущности лишь то, что есть некая абсолютная истина, и то, что относительная истина вчерашнего дня сегодня уже условно не истина. Это значит, что предикат абсолютного относим в науке всегда лишь к форме истины, но никогда не к конкретному содержанию. «Ни одно из конкретных положений науки не может никогда утверждаться в качестве последней и несменяемой истины, – считает Степун, – а потому и вершина всех положительных наук, т. е. научная философия, никогда не может быть системою положительных истин, но лишь систематизацией критериев истины и лжи» [88, с. 171].

Однако, живя постоянным дуализмом формы и содержания, заостряющимся в дуализме относительности содержания и абсолютности формы, всякая наука постоянно стремится к уничтожению этой основной формы своего бытия, к уничтожению дуализма формы и содержания, т. е. к абсолютизации своих конкретных положений, к своей положительной истине. Но раз сущность науки заключается, по мне-



нию Степуна, в утверждении неснимаемого дуализма формы и содержания, а идеал науки – в уничтожении этого дуализма, то ясно, что «идеал науки заключается в уничтожении своей собственной сущности, т. е. в уничтожении самой себя» [88, с. 172].

Далее Ф. А. Степун переходит к рассмотрению сферы искусства. Так как искусство наряду с наукой принадлежит к сфере творчества, то ясно, что основная форма художественного творчества есть дуализм формы и содержания. Основным же признаком эстетического взаимоотношения формы и содержания есть его безусловная нерасторжимость. Говоря иначе, замыкаясь в самом себе, «каждое художественное произведение как бы стремится выйти за пределы сферы искусства и утвердиться в метафизической позиции единого и целостного мира, т. е. стремится, в конце концов, к уничтожению своей эстетической сущности, т. е. себя самого» [88, с. 175].

Сравнивая отношения науки и искусства к жизни, Степун отмечает, что эти отношения представляют собой полную противоположность.

Взаимоотрицание науки и жизни основано на том, что наука есть принципиальный дуализм, а жизнь – единство. Тяготение же науки к жизни держится на том, что наука хотя и искажает, но все же и предчувствует мистическую бесконечность жизни в другой бесконечности своего нескончаемого развития.

Взаимоотрицание же искусства и жизни основано на том, что в сфере искусства каждое художественное произведение самоутверждается в отрицании всех других, а сфера жизни жива положительным утверждением всего во всем. Тяготение же искусства к жизни держится на том, что в искусстве каждое художественное произведение хотя и искажает, но все же и предчувствует абсолютное единство жизни в осуществляемом им полном и неразрывном объединении формы и содержания.

Первый этап отпадения от жизни означает для человека осознание своей собственной личности, или осознание себя как творения. Второй этап означает уже творческое самоутверждение себя как творения, т. е. утверждение себя как творца. А потому понятно, что на пути возвращения к жизни человек сначала погашает себя как творца, создающего предметные ценности, а потом уже погашает себя и как обособленное в специфических творческих формах творение.

Обобщая сказанное, философ утверждает начало переживания жизни как переживания более глубокого и более значительного по сравнению с переживанием творчества, как переживания религиозного [88, с. 177].

Если бы такое отношение к творчеству было единственно возможным, т. е. если бы действительно утверждение Жизни как Бога приводило к утверждению творчества как греха и богоборчества, то единственно правильным отношением ко всей сфере творчества была бы непримиримая борьба против нее. И тогда, как считает Степун, долг каждого философа, утверждающего Жизнь как погашение всех творческих форм и полагающего эту жизнь как жизнь религиозную, как жизнь в Боге, как Бога, определялся бы вполне отчетливо как необходимость безусловного отказа от всякого творчества.

Однако для такого понимания творчества, по мнению Степуна, нет никаких оснований. «Из двух безусловно правильных положений, что Жизнь есть Бог, а творчество – отпадение от Него, отнюдь не вырастает третьего положения, что всякое творчество есть грех богоборческого самоутверждения человека» [88, с. 181].

И действительно, личный опыт, раскрытый философами в феноменологической части работы, вполне уравнивает оба переживаемых полюса, т. е. полюс жизни и полюс творчества. Научный анализ обоих полюсов также не приводит к утверждению полюса творчества как начала безусловного греха или лжи.

Равно и свидетельства мистиков единообразно утверждают как момент полного слияния человека и Бога – Жизнь, так и следующий за ним момент разлуки человека и Бога – творчество. Разбираясь в свидетельствах мистиков и их переживаниях, мыслитель отмечает, что «отпадение души мистика от Жизни и ее возвращение к творчеству, к живому свидетельству о свершившемся в ней Свете полного единения с Богом, есть не недостаток мистической Жизни, но ее подлинная сущность. Мистик, не знающий отпадения от Жизни, мистик, не ведающий разлуки с Богом, мистик, не чувствующий всем своим существом присуждение к творчеству, был бы уже не мистиком, но самим Богом» [88, с. 182].

Но такое утверждение мистика как Бога, такое отрицание границы между человеческим мистическим переживанием Бога и Божественным Самопереживанием, такое отрицание различия между человеком и Богом есть уже учение не мистическое, но демоническое

и позитивистское. Различие же между Богом и мистиком как раз и заключается в том, что Бог пребывает только в Жизни, мистик же, погружаясь в Жизнь, т. е. в Бога, всегда снова возвращается к творчеству, т. е. в сферу всякой двойственности, а потому и к утверждению двойственности своей Богочеловеческой природы.

Творить и быть мистиком, т. е. богоисполненным человеком, есть, таким образом, по существу одно и то же. А потому рассматривать творчество как богоборчество и грех – значит, по мнению философа, вменять человеку в вину его религиозную, мистическую, человеческую природу. Но такое обвинение совершенно бессмысленно. Ясно, что всякий человек грешен, но также ясно и то, что грех этот не может заключаться в том, что человек есть человек. «Быть человеком определено человеку самим Богом, а потому отождествление греховности и человечности есть обвинение в грехе уже не человека, но Бога. Полагать же Бога, как существо грешное, есть и этический, и логический, и мистический абсурд» [88, с. 191].

Таким образом, Ф. А. Степун приходит к заключению, что творчество, представляющее собой, вне всякого сомнения, переживаемое человеком отпадение от переживания Бога, никак не может быть осмыслено и отвергнуто как греховное и богоборческое самоутверждение человека. Творя, человек покорно свершает свое подлинно человеческое, т. е. указанное ему самим Богом, дело. Восставая против творчества, человек непокорно отрицает границы своей человеческой природы и тщетно пытается утвердить себя на месте Божиим. Подлинная религиозная правда богочеловеческой жизни основывается, таким образом, на признании как полюса Жизни, так и полюса творчества. Но признание обоих полюсов не есть, конечно, их полное и всестороннее уравнение.

Каково же подлинное отношение между Жизнью и творчеством? По мнению философа, возвращаясь от Жизни к творчеству, человек помнит «что» этой Жизни лишь как «не то» всякого творчества, знает Жизнь лишь как пустую и формальную идею положительного всеединства, изначально противоположную всестороннему дуализму окружающей сферы творчества.

«Не зная в момент своего пробуждения в творчестве, что есть Жизнь, но зная лишь то, что она есть, не зная в этот момент пробуждения, что есть Бог, но зная лишь то, что Он есть, человек естественно начинает работать над оживлением своего воспоминания, над органи-

зацией противоречивых двойственностей творческой сферы в целостное начало положительного всеединства жизни, над превращением своего знания о том, что Бог есть, в более высокое и конкретное знание того, что же Он есть по своему существу и на самом деле» [88, с. 193].

В этой работе над творческим обретением вспоминаемой Жизни, в работе над возвращением к Богу дух человеческий пытается обрести живую действительность утерянной жизни, подлинную сущность вспоминаемого Бога. Но все эти попытки оказываются тщетными. В ту минуту, когда каждая область творчества входит в сознание своего бытия, т. е. в ту минуту, когда она становится объектом критически-философского рассмотрения, она неминуемо вскрывает свою полную неспособность окончательно погасить в себе всякий дуализм и тем самым внутренне осилить подлинное обретение Жизни.

Анализируя понятие науки, мыслитель приходит к заключению, что уничтожение дуализма формы и содержания уничтожает самую идею науки, уничтожение в искусстве мертвого плюрализма художественных произведений уничтожает самую идею искусства и т. д. Не возникает ли здесь неразрешимое противоречие? Философ утверждает, с одной стороны, что смысл творчества – в устремлении к Жизни, с другой же – что творчество решительно не способно осилить проблемы постижения Жизни. Но зачем же в таком случае избирать творчество как путь к Жизни, если на этом пути встреча с Жизнью неосуществима? Ответ мыслителя заключается в следующем. Поставленное в сферу творчества человечество не может выйти из нее иначе, как не исходив ее во всех направлениях. «Пути творчества к Жизни должны быть пройдены во всех направлениях, но с единственной целью решительного отказа от них, как от путей. Бесконечное значение творчества заключается в том, чтобы, создавая идолов, распознавать их, как идолов, и тем самым будить в себе предчувствие живого Божьего лика» [88, с. 192].

Пытаясь распутать это сложное противоречие, Ф. А. Степун настаивает, что «отказаться от творчества человеку нельзя, ибо творить всего только и значит быть человеком. Быть же человеком человеку определено самим Богом. А потому отказ от творчества есть не что иное, как прямое Богоборчество. Погрузиться в сферу творчества и утверждать, что ею исчерпывается Жизнь, что в ней обретается Бог, – это значит исказить образ Жизни и забыть о живом Боге. А по-

тому единственная правда в отношении Жизни и творчества может заключаться только в том, чтобы, творя, человечество каждым творением своим неустанно говорило бы не о том, чем все сотворенное бесконечно богато, но только о том, за чем оно, словно за милостыней, вечно протягивает свою нищую руку» [88, с. 195].

Лишь иссквозив все свое творчество и все свои творения последней религиозной тоской, человечество может оправдать творческий подвиг свой. Лишь постольку право всякое творение, поскольку оно утверждает себя не во имя своей личной мощи, но во имя соборной немощи всего творчества. Религиозная правда всякого творения заключается не в том, что оно утверждает, что Бог в нем, но лишь в том, что оно видит и знает, что там, где оно стоит, Бога нет.

Но если мы ведаем, что Бог есть, а равно и то, что в творчестве Его нет, то это значит, что мы ведаем уже и то, что последнее, к чему призвано человечество, – это полный отказ от всякого творчества. Но уничтожение творчества предполагает его полное раскрытие. Не отказом от творчества может быть уничтожен полкос творчества, но лишь творческим преодолением его – таков заключительный ответ Ф. А. Степуна.

Рассмотренные выше концепции творчества, представленные в трудах В. С. Соловьева, С. Н. Булгакова, С. Л. Франка, Н. А. Бердяева, П. А. Флоренского, Ф. А. Степуна, можно отнести к религиозно-мистическому направлению. Но тот подъем, который наблюдался в философской жизни России конца XIX – начала XX в., отнюдь не укладывался в упрощенную формулу так называемого религиозно-философского ренессанса. Вне религиозно-мистического направления работало большинство русских философов того времени. К их числу относился Иван Иванович Лапшин (1870–1952). Его перу принадлежит около сотни работ, в том числе полтора десятка крупных трудов по проблемам теории познания, логики, психологии, этики и эстетики, истории философии и педагогики. К сожалению, его наследие не получило пока адекватной оценки. В. И. Зеньковский особо выделяет антиметафизическую установку философской концепции Лапшина. «У Лапшина, – пишет он, – нет ни малейшего вкуса к метафизике, нет и потребности в ней. Это настоящее отречение от метафизики... За метафизикой чудятся ему неподвижные догматы, стесняющие свободную мысль; всякое “трансцендентное бытие” внушает ему почти суеверный страх» [42, с. 230]. Действительно, метафизику как науку о «вещах в себе», о «сверхчувственном»,

о «потустороннем» Лапшин отвергал, исходя из мысли о невозможности метафизики как доказательной области познания, разделял тезис А. Шопенгауэра: «Поскоблите немецкого метафизика, и вы найдете богослова». Впрочем, русский мыслитель оставлял за метафизическими системами роль рабочих гипотез, имеющих некоторую эвристическую ценность. Сам Лапшин пользовался для определения своей философской концепции понятиями «критическая философия», «критицизм». Ее сущность он сводил к следующим положениям: «Критическая философия должна иметь заветной целью гармонию духа. Такая гармония недостижима на почве метафизических, искаженных и односторонних концепций панорамы мира. Критицизм должен примирить логически все противоречия, которые получаются в нашем мировоззрении благодаря отступлению от принципа относительности» [54, с. 33]. Не без оснований Зеньковский признавал, что свой «критический феноменализм» Лапшин сочетает с «эмпирическим реализмом». Свой «критицизм» с его идеей «неисчерпаемости явлений природы» философ ставил выше всех «бледных метафизических схем», поскольку он давал возможность «почувствовать всю красочность бытия». «Любование миром в целом» – одна из характерных ценностных установок Лапшина в его «модели» природы.

Впервые свое понимание творчества мыслитель изложил в книге «Философия изобретения и изобретение в философии». Свою задачу Лапшин видел в том, чтобы исследовать собственно творческую деятельность человека, реконструировать творческий процесс в науках и философии в его типических формах. При этом он стремился исследовать природу творчества с аксиологической, оценочной точки зрения: его интересовали не результаты творческой работы как таковые, а именно процесс открытия, который он назвал (правда, не очень удачно) «изобретением мысли», «конструкцией нового научного понятия». В предисловии к книге Лапшин выражал надежду, что «изучение научного, технического и философского творчества может оказывать косвенным образом полезное влияние на самый процесс изобретения» [57, с. 9]. В конце же второго тома автор неожиданно высказал сомнение в полезности изучения творчества: «Научное постижение творческого процесса в науке губительно вредно для самого ученого, и чем вернее психологический и философский анализ охватывает основные черты процесса, тем хуже будет воздействие подобных знаний на самочувствие ученого. Может быть, и для ученого

в данном случае “в глубоком знании счастья нет”» [57, с. 353]. Думается, что в первом случае Лапшин был более прав: проведенное им изучение механизма творчества помогает осмыслить не только то, «как это происходит», но и то, «как это нужно делать».

Автор использует разные понятия, с помощью которых он исследует механизм творчества, условия, влияющие на процесс творчества, на творческие способности личности, ее творческую продуктивность и т. д. («культура аффективно-волевой стороны творческой личности», ее «комбинационное поле» и др.) В основу способности к творчеству, к «изобретательности» он кладет «комбинационный дар» личности, богатство, подвижность и гармоническую организованность разрозненных рядов ее мыслей и образов. В центре его внимания оказываются многочисленные и самые разнообразные психологические и социологические факторы, так или иначе обуславливающие формирование личности, процесс творчества и его результативность.

Лапшин обращается к спорной в конце XIX – начале XX в. проблеме влияния наследственности и социальной среды, в частности воспитания, на формирование творческой личности. По его мнению, крупное дарование человека, проявившее особую творческую продуктивность, может представлять собой сочетание различных дарований, свойственных его предкам. Так, по словам философа, один из предков Бетховена мог обладать тонким слухом, другой – исключительной музыкальной памятью и т. д. «Комбинационное поле» творческой личности, ее возможности, по Лапшину, расширяет специфическая наследственность, обусловленная удачным смешением различных рас, народов, племен и сословий. Лапшин отрицал какие-либо исключительные творческие способности у представителей отдельных наций, причислявшихся к народам якобы особо одаренным. Он был противником национализма во всех его проявлениях: критиковал Канта, отказывавшего русским в творческой «изобретательности», Фихте, ставившего немцев выше всех народов по одаренности, Гегеля, признававшего только две философии – греческую и германскую, Дюринга, который смотрел на славян и евреев как на нации низшего порядка.

У «комбинационного поля» личности, по мнению Лапшина, есть также важные социологические предпосылки. Он соглашался с Гельвецием, который подчеркивал огромное значение для развития

творчества социальных условий. В понятие «социальные условия» Лапшин включает географическую среду и экономический фактор. Так, с его точки зрения, регионы с однородным населением менее благоприятны для пробуждения творческой деятельности, чем портовые города: в последних жили и творили, например, Кант, Шопенгауэр, Конт. Путешествия значительно расширили кругозор многих древнегреческих философов, Декарта, Локка, Юма, Шопенгауэра, Ницше. Общий культурный и философский уровень эпохи, по Лапшину, – еще один существенный фактор, влияющий на формирование творческой личности.

Но наибольшее внимание Лапшин уделяет анализу психологических факторов, влияющих на формирование творческой личности, процесс творчества и его результаты. Он тщательно исследует процесс пробуждения и развития творческих способностей индивидов, появление у них склонности к логическому анализу, способности наблюдать, запоминать, увлекаться какими-то явлениями, зарождение научных интересов. Автор показывает роль творческой, а не механической памяти, воображения, фантазии, творческой мысли и воли, дара перевоплощения, плюсы и минусы сомнения и скептицизма в процессе творчества. А вот существование творческой интуиции как особого творческого акта Лапшин отрицал. По его мнению, нет такого интуитивного творческого акта, «...который не разлагался бы без остатка на переживания чуткости (т. е. памяти на чувства ценности или значимости известных образов, мыслей или движений), пронизательности (т. е. умения пользоваться этими чувствами в комбинационной работе воображения, мышления и двигательных процессов) и чувства целостной концепции» [57, с. 219].

Рассматривая различные виды творчества (философского, религиозного, художественного), Лапшин, в отличие от философов религиозно-мистического направления, отмечал принципиальные различия между ними. Согласно обобщенному определению Лапшина, «философское творчество есть одушевляемая пафосом бескорыстная пылкость человеческого духа в стремлении к установке наиболее адекватного действительности понятия о мире явлений и предвосхищению наиболее высшего и действенного социального идеала путем достижения наивысшей полноты, широты и глубины знаний, образующих органическое единство и выраженных в ясной и внушительной форме» [57, с. 335].



В своей трактовке философского знания Лапшин исходит из идеи принципиального различия между философией и религией, философским и богословским творчеством. Религиозный скептицизм – яркая черта его мировоззрения, особенно в контексте богоискательского поветрия в русском обществе начала XX в. В отличие от философского творчества религиозное, считал Лапшин, носит глубоко эмоциональный характер. Основателями мировых религий были не ученые, не систематизаторы, а творцы новых религиозных ценностей. Поэтому история философии включает имена Сократа, Платона, Канта, но в ней нет места для Моисея, Магомета или Иисуса. «Богословская изобретательность заключается в искусстве упорядочения и систематизации в форме известной догматики религиозного учения, которому положил начало основатель известной религии. В богословской мысли есть своя внутренняя логика и свое диалектическое развитие, но для разработки религиозного учения самую его природою положены известные грани – чудо, тайна и авторитет. Всякий раз, когда богословское мышление близко подходит к этим граням, оно неизбежно умышленно или чаще неумышленно подменяет логику разума логикой чувств» [57, с. 219].

Лапшин решительно возражал и против смешения философского и художественного творчества. Он прекрасно знал, что в XIX в. между искусством и философией возникли отношения взаимопроникновения: «С одной стороны, величайшие поэты, художники и музыканты сознательно вносят философский элемент в свое творчество (Бетховен, Вагнер, Гете, Беклин и т. п.). С другой стороны, Фихте, Шеллинг, Гегель, Шопенгауэр, Либманн, Фейербах, Штраус, Гюйо, Соловьев и Ницше обнаруживают поэтическое дарование, которое у некоторых достигает значительной силы» [54, с. 209]. Но, допуская особое значение художественных моментов в философском творчестве, Лапшин тем не менее утверждал, что «философия-искусство» не должна упразднить «философию-науку». Он ориентировался на строго научную доказательность, согласие с данными опыта, противопоставляя такую философию, в частности, «поэтической» натурфилософии романтиков. «Для философов, чрезмерно тяготеющих к не свойственному им роду творчества – поэтическому, есть опасность превратить философию в “госпиталь для неудавшихся поэтов”, по меткому выражению Новалиса» [54, с. 210]. В произведениях философов, яв-

лявшихся одновременно художественно одаренными натурами (Платон, Ницше и др.), Лапшин призывает отделять эстетическую оболочку от имеющего научное значение ядра.

Специфика «изобретательности» в философии, т. е. собственно философского творчества, – центральная проблема рассматриваемого труда Лапшина. «Философское изобретение», по Лапшину, – поздний плод человеческой культуры. Исходным пунктом для философской изобретательности, ее источником является не религиозный инстинкт (как у Ренана), не метафизическая потребность (как у Шопенгауэра), а философская любознательность, «...великая философская страсть удивления человека перед самим фактом его бытия, перед загадками познания и деятельности, перед вопросом о сущности мира и цели бытия...» [54, с. 33]. Философское творчество – это «мучительно-радостный процесс». Изречения, пословицы, загадки – весь этот «философский фольклор», по Лапшину, представляет собой зачатки литературных форм, в которых первоначально проявляется философская изобретательность. Афоризм – простейшая форма выражения философской мысли. В образе, метафоре предвосхищается философская идея. Диалог представляет собой вторую, а система – третью форму философского изобретения. «Гносеологическое изобретение» – это освещение или уяснение какой-нибудь отдельной категории: идея изменения у Гераклита, идея постоянства у элеатов, таблицы категорий у Платона, Аристотеля, Канта, Гегеля, теории доказательства Аристотеля и т. д. С логической же точки зрения в философии изобретения Лапшин выделяет «рационализм, эмпиризм и мистицизм», которые соответствуют «трем категориям модальности», т. е. суждениям, в зависимости от того, как они выражают необходимость, действительность или возможность какого-либо явления. Во-первых, это необходимый, «аподиктический», момент – известная система рациональных принципов и методов. Эту сторону выдвинул на первый план рационализм. Во-вторых, момент «ассерторический», а именно эмпирические данные, факты внешнего и внутреннего опыта. Этот момент выдвигает на первый план эмпиризм. В-третьих, «проблематический» момент, догадка, интуиция, чему в логике соответствует гипотеза. «Теория изобретения, – считает Лапшин, – может быть научно обоснована только путем гармонического объединения трех указанных моментов на почве критической философии и психологии» [57, с. 335].

Если проблем художественного творчества И. И. Лапшин в книге «Философия изобретения и изобретение в философии» коснулся вскользь, то следующий труд философа «О перевоплощаемости в художественном творчестве» (1914) был в основном посвящен специфике художественного творчества и его отличиям от философского. Значителен вклад Лапшина в исследование литературно-эстетических и философских взглядов русских писателей: здесь особенно выделяются его работы о Ф. М. Достоевском, А. С. Пушкине, Л. Н. Толстом. В соответствии со своей общей концепцией трактовки соотношения мировоззрения художника и философа Лапшин настаивал на том, что о «мирочувствовании» Толстого или Достоевского необходимо писать в ином смысле, нежели о миропонимании Аристотеля или Спинозы. В своих эстетических «штудиях» Лапшин обращал внимание в первую очередь на проблемы, поставленные его теорией творчества, его интересовали такие темы, как артистическая наблюдательность, значение сновидений для развития творческой фантазии, вдохновение, радость творчества, процесс формирования творческой личности, историческая интуиция, соотношение научного творчества и художественности, творческая оригинальность и др.

Итак, в русской философии понимание творения и творчества в целом коррелировало со святоотеческими учениями. Будучи образом и подобием Бога-Творца и Художника, человек сам является творцом и художником как в переносном, так и в буквальном смысле этих слов, творя «образы» и «подобия» Бога, себя и мира. Такова общая концепция отечественных мыслителей, исходя из которой насущной задачей человеческого творчества является реальное обретение красоты. Поэтому аскеты занимаются творчеством в процессе «духовно-художественного подвига», работая над собой, художники – через посредство произведений искусства.

## 1.2. Путь спасения и путь творчества

В православном сознании закрепились два подхода, две крайности в понимании путей духовного и художественного преображения мира. С одной стороны, искусство есть «душепагубный» путь, ведущий к разврату, блуду, греху, распутству» [99, с. 179–182]. Одним словом, искусство не спасает, а губит и разрушает человека. С другой стороны, искусство есть путь к Богу, богодарованная способность к творчеству, один из путей к спасению.

Особенно это касалось такого вида искусства, как театр, хотя и другие виды искусства затрагивало в не меньшей степени. Еще отцы восточно-христианской церкви, начиная с величайшего церковного авторитета – святителя Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского, осуждали искусство за его разлагающее и вредное влияние на людей. «...Ходить на зрелища и смотреть на конские ристалища и играть в кости – для многих не кажется преступлением, но все это вводит в жизнь тысячу зол. Пребывание на зрелищах порождает прелюбодеяние, невоздержанность и всякое бесстыдство...» [90, с. 226–227]. Св. Иоанн Златоуст осуждает театр не только с точки зрения морали, но и с онтологических позиций: театр – личина, фикция, видимость, не подлинность. «...Ибо как на сцене являются некоторые, принимающие на себя лица царей и военачальников, и врачей, и риторов, и софистов, и воинов, не будучи действительно ничем этим, – так и в настоящей жизни: и бедность и богатство суть только личины... ибо как в театре, по наступлении вечера и по выходе зрителей, эти представляющиеся всем царями и военачальниками, вышедши вон и сбросив поддельный вид, являются, наконец, тем, что они суть, так и теперь, когда придет смерть и зрелище закроется, все отходят туда, сложивши с себя личины и богатства и бедности и оказываются одни истинно богатыми, а другие – бедными...» [90, с. 329].

Русская православная церковь вслед за Византией, опираясь на авторитетные мнения раннехристианских отцов, отрицала и отрицает искусство в целом как «душепагубный» путь, противопоставляя ему путь спасения.

Действительно, святоотеческой литературе свойствен особый, пессимистический взгляд на участие человека в творческом процессе, согласно которому творчество из богодарованной способности, заложенной в самое существо наше, превратилось в наказание за преступление в раю как последствие первородного греха.

Но есть и другой, в корне противоположный взгляд. Согласно учениям мистически настроенных учителей Церкви, творчество задано человеку по предвечному изволению Божию, оно есть не наказание человеку, а особый божественный дар. Человек не осужден на строительство культуры и на участие в историческом процессе, а это ему щедро дано Богом, даровано, предназначено. И в этом одна из черт его богопо-

добия. Святых отцов отличало особое отношение к тварной природе: все ее стороны и способности не должны ни хулиться, ни отсекаются, ни возводиться в идеал. У Дионисия Ареопагита в «Мистическом богословии» сказано: «...ничто само по себе не есть ни добро, ни зло...» [40, с. 46]. Его мысль развивает в дальнейшем Максим Исповедник: «Ничто из того, что сотворено Богом, не есть зло... Порок создан из того же материала, как и добродетель. Ничто не дурно в вещах, а дурно извращенное пользование ими» [91, с. 48].

Как это перекликается с тем, о чем напишет спустя полтора тысячелетия великий русский писатель Н. В. Гоголь в своей знаменитой статье «О театре, об одностороннем взгляде на театре и вообще об односторонности»! Полемизируя с противниками театра, он пишет: «...ваши нападения на театр односторонни и несправедливы... Не театр виноват. Все можно извратить и всему можно дать дурной смысл, человек же на это способен. Но надобно смотреть на вещь в ее основании, на то, чем она должна быть, а не судить о ней по карикатуре, которую на нее сделали. Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра. Надо отделить только собственно называемый высший театр от всяких... мишурно-великолепных зрелищ для глаз, угождающих разврату вкуса или разврату сердца, и тогда посмотрите на театр. Для всех, отделившихся от христианства, театр может служить незримой ступенью к христианству, если будет обращен к своему высшему назначению... Так что театр и театр – две разные вещи... Смотрите разумно на всякую вещь и помните, что в ней могут быть две совершенно противоположные стороны, из которых одна до времени вам не открыта... Мы призваны в мир не за тем, чтобы истреблять и разрушать, но (подобно Самому Богу) все направлять к добру, – даже и то, что уже испортил человек и обратил во зло. Нет такого орудия в мире, которое не было бы предназначено на службу Бога» [35, с. 64–65].

Статья Н. В. Гоголя не только дает православное понимание театра как Пути к Богу, но и позволяет проследить истоки такого понимания, генетическое родство с учениями святых отцов и богословски-

ми озарениями православных мистиков, которые рассматривали творчество как богочеловеческий процесс, как путь обожения, т. е. беспредельное углубление в Бога, а не только как моральное очищение или нравственное оправдание. Такое понимание творчества, которое сложилось в святоотеческой антропологии, по мнению современного исследователя С. С. Хоружего, и «...по сей день остается скорее впереди нас, нежели позади. Оно остается не только нераскрытым, но также еще и не устаревшим, непревзойденным – и потому не утрачивает способности оказаться нужным и ценным для современной мысли, современных духовных поисков, всей духовной ситуации наших дней» [108, с. 4].

«Как нельзя и греховно гнушаться творческого дара и, так сказать, “ради смирения” отказаться от данного нам Богом преимущества над ангелами, так и творчеству нельзя придавать значения тайнодействия, как это пытались осуществить творцы Серебряного века», – считает архимандрит Киприан [51, с. 283].

Не случайно аскетика как деятельность, направленную на то, чтобы созерцать Духом Святым свет неизреченный, святые отцы называли не наукой и даже не нравственной работой, а «...Искусством, Художеством, мало того, искусством и художеством по преимуществу, – искусством из искусств, художеством из художеств» [99, с. 97].

Принципиальный антагонизм, который возвели идеологи официального православия между творчеством и спасением, нашел лишь своеобразное преломление в судьбах русских творцов, вызывая у них желание оправдаться перед Богом и снять чувство вины за причастие к лицедейству.

Так было уже в самом начале пути русского театра. Вспомним, как царь Алексей Михайлович сразу после показа первого спектакля (1672), мучимый греховными ощущениями от контакта с лицедеями, последовал в свои покои и направился прямо в мыленку. Здесь он пробыл дольше обычного, тщательно смывая с себя скверну греха. Накануне же государь долго совещался по поводу предстоящей «комедии» с духовником своим, без разрешения которого он не посещал никаких игр и зрелищ. Протопоп Андрей Савинов не нашел это развлечение предосудительным, и все-таки царь «...сперва не хотел разрешить музыки, как нечто совершенно новое и некоторым образом языческое; но когда ему объяснили, что без музыки нельзя устроить

хора, как танцовщикам нельзя плясать без ног, то он, несколько неохотно, предоставил все на усмотрение самих актеров» [86, с. 29]. Однако после «комедии» на душе у него не было полного покоя. Из мыленки Алексей Михайлович прошел в свою крестовую палату и тут находился тоже дольше, чем всегда. Стоя на коленях перед иконостасом, он то молился молча, то шептал что-то, то клал земные поклоны.

Известный театровед П. А. Марков считал, что, по существу, система Станиславского вытекала «...из этического оправдания лицедейства, из стремления обнаружить и подчеркнуть внутреннюю правду и красоту актера: привести к единству кричащее раздвоение, которое всегда заставляло подозревать наличие первоначальной и непреодолимой лжи в лицедействе актера» [69, с. 351].

Чем строже Церковь относилась к искусству, тем больше проявлялась религиозность русских художников, актеров, музыкантов. Здесь мы сталкиваемся с феноменом, характерным для русской культуры в целом: большинство ее деятелей, по выражению В. В. Зеньковского, «...жили и творили по заветам внутреннего христианства, были глубоко религиозными людьми, хотя запросы их и не питались из Церкви» [42, с. 193]. На религиозность русских актеров указывают и видные иерархи Русской православной церкви. Митрополит Вениамин (Федченков), перечисляя верующих людей науки и культуры XX в., пишет: «Если вспомнить и мир артистический, то, к неожиданности, мы среди этих лицедеев, певцов и музыкантов встретим массу верующих людей. Из имен последнего времени можно назвать хотя бы Давыдова, Варламова, Савину, Шаляпина... Последний имел духовником своим за границей парижского прот. о. С-го. И незадолго перед смертью он исповедовался и причащался» [94, с. 98]. Архимандрит Киприан тоже неоднократно указывал на глубокую религиозность русских актеров: Савиной, Ермоловой, Бутовой, Садовой и др., «служивших своему искусству как виду художества» [51, с. 73].

Человек оказывается стоящим перед выбором (в том случае, разумеется, если для него значимы оба члена соотношения «Церковь и искусство»): либо признать «благочестивым» почти все искусство, оставив для «позора» самый минимум, либо, напротив, признать почти все «позором», отсеяв сквозь сито «благочестия» опять-таки минимум. (Существует еще возможность признать эту дилемму ложной, коль скоро есть люди, одинаково равнодушно или враждебно относящиеся и к искусству, и к Церкви.)

Русским философам было свойственно считать, что искусство не праздная забава (хотя может быть и таким), не происки сатаны (хотя может надевать на себя и дьявольские личины); оно укоренено в человеке, так сотворенном Богом, наделенном даром творить искусство, воспринимать его, изучать и интерпретировать. У С. Н. Булгакова есть такие строки: «Неспроста Апостол все время говорит об архитектуре; тут, действительно, есть глубокое сходство: творчество религиозно-воспитательное и творчество художественное – аналогичны. Ведь духовное подвижничество – это художество по преимуществу, – искусство, дающее высшую красоту твари; не над безличным веществом и безличным словом трудится здесь работающий, но над личным телом и над личной душой, которые делают человека тварью словесною» [14, с. 160].

Русские философы мучительно переживали раскол жизни на светскую и церковную. По мысли С. Н. Булгакова, внецерковность и внерелигиозность современной культуры и внекультурность современной Церкви вносят «разлад и двойную бухгалтерию» даже в души тех, кто сознает всю историческую относительность и внутреннюю ненормальность этого раздвоения. Создать подлинно христианскую, церковную культуру и возбудить жизнь в церковной ограде, победить противоположность церковного и светского – такова историческая задача духовного творчества современной Церкви и современного человечества. Булгаков прекрасно понимал, что его рассуждения могут оскорбить многих церковнослужителей старого закала. Ибо Церковь мыслится ими как совершенная полнота благодатных даров, которую нужно только хранить согласно преданию, и поэтому речь о новом творчестве, по их мнению, будет неуместна. Такому воззрению на Церковь, согласно которому ей приписываются лишь функции охранительные, Булгаков противопоставлял идеал Церкви творящей, растущей, развивающейся. «Благодаря неправомерному сужению понятия церкви в привычном словоупотреблении она обычно понимается лишь как церковь-храм, но не как церковь-человечество, церковь-культура, церковь-общественность, и это сужение сферы влияния и жизни церкви и является главной причиной, а вместе и симптомом ее исторической слабости в данный момент. За свое отрицание прав свободного творчества средневековая церковь поплатилась, с одной стороны, гуманистическим отторжением от нее наиболее деятельной ее части, а с другой – своим собственным оскудением, сведением церковной жизни только к общей молитве» [21, с. 15].



Взаимоотношения между путями человеческого спасения и путями человеческого творчества есть, по мнению Н. А. Бердяева, центральная, самая мучительная и самая острая проблема нашей эпохи. Мучительность проблемы спасения и творчества, как считает философ, отражают расколы между Церковью и миром, духовным и мирским, сакральным и светским. Церковь занята спасением, творчеством же занят светский мир. Отсечение творчества от Церкви, а Церкви от творчества одинаково губительно и для творческого пути, поскольку он остался самочинным человеческим путем, неосвященным и неоправданным, и для Церкви, в которой на долгое время наступила сравнительная бездвижность, как бы окаменение и окостенение. Церковь начала жить исключительно охранением, связью с прошлым, т. е. выражала лишь одну сторону церковной жизни. Церковная иерархия стала враждебной творчеству, подозрительной по отношению к духовной культуре, она принижает человека и боится его свободы, противопоставляет путям творческим пути спасения [7, с. 21].

Религиозную жизнь вообще нельзя представить себе без противоречий и конфликтов. «Где нет антиномии, там нет и веры, – утверждает П. А. Флоренский. – Только подлинный религиозный опыт усматривает антиномию и видит их фактическое примирение» [99, с. 162]. Другой русский философ, В. Н. Лосский, тоже подчеркивал антиномический характер восточно-христианского богословия, оперирующего путем противопоставления утверждений противоположных, но равно истинных. «...Поэтому догматы Церкви часто представляются нашему рассудку антиномиями, которые тем неразрешимее, чем возвышеннее тайна, которую они выражают» [66, с. 54]. Единая истина, по выражению П. А. Флоренского, только на небе; «...у нас же – множество истин, осколков Истины, неконгруэнтных друг с другом. К тому же всякое одностороннее суждение, прямолинейное сосредоточие на одном из многих возможных утверждений с богословской точки зрения есть ересь. Дело православного соборного рассудка – не выбирать осколки, какие приглянутся, а собрать их в единстве, в полноте, рассмотреть их как единые в своем противоречии» [99, с. 160].

Русские мыслители Серебряного века прекрасно понимали, что путь творчества и путь спасения не могут существовать один без другого. «Всеми своими корнями искусство уходит в религию, – не без основания считает В. В. Вейдле, – но это не значит, что оно может за-

менить религию, оно гибнет само от длительного отсутствия религиозной одухотворенности, от долгого погружения в рассудочный, неверующий мир» [26, с. 153]. Ни одна область творчества, по мнению философа, не страдает так от секуляризма, от общего отрыва культуры от Церкви, как искусство. «Художник в наше время – духовное лицо среди мирян, он исповедник, он мученик», – пишет В. В. Вейдле в своей известной книге «Умирание искусства» [26, с. 154].

Толчок многим духовным, философским, стилевым исканиям Серебряного века в России задал В. С. Соловьев. От него исходило понимание общего смысла искусства как превращения физической жизни в духовную. «Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства... Понимаемое таким образом искусство перестает быть пустой забавою и становится делом важным и назидательным, но отнюдь не в смысле дидактической проповеди, а лишь в смысле вдохновенного пророчества», – писал он в статье «Общий смысл искусства» [80, с. 245].

Полвека спустя М. И. Цветаева в своей работе «Искусство при свете Совести» напишет почти так же: «По отношению к миру духовному – искусство есть некий физический мир духовного. По отношению к миру физическому – искусство есть некий духовный мир физического... По существу, вся работа поэта сводится к исполнению, физическому исполнению духовного (не собственного) задания. Равно как вся воля поэта – к рабочей воле к осуществлению. (Единоличной творческой воли – нет.) К физическому воплощению духовно уже сущего (вечного) и к духовному воплощению (одухотворению) духовно еще не сущего и существовать желающего, без различия качеств этого желающего. К воплощению духа, желающего тела (идей), и к одухотворению тел, желающих души (стихий). Слово для идей есть тело, для стихий – душа» [111, с. 37].

Мировой процесс осуществляется в борьбе с безобразным хаосом. Человек должен «творить в красоте», т. е. «претворять неидеальную действительность в идеальную». Такую задачу, по мнению В. С. Соловьева, и выполняет искусство. Но если искусство – «вдохновенное пророчество», а творчество – «внутренние наития из сверхсознательной области вдохновения», то задача эстетики – «...связать художественное творчество с высшими целями человеческой жизни» [79, с. 86]. Так понимали ее многие

творцы Серебряного века. В «Философских началах цельного знания» Соловьев указывает, что философия, этика и эстетика невозможны как независимые друг от друга области познания. «Теоретическая сфера мысли и познания, практическая сфера воли и деятельности и эстетическая сфера чувства и творчества различаются между собою не образующими элементами, которые во всех них одни и те же, а только степенью преобладания того или другого элемента» [79, с. 86]. Следовательно, цель искусства, по Соловьеву, совпадает с общей целью познания, а смысл творчества – со смыслом творения. Эти идеи и определяют «общий смысл искусства», которое имеет философское и нравственное значение, поскольку художник творчески постигает смысл абсолютно-сущего.

Истина, Добро и Красота в православном сознании воспринимаются не как три разных начала, а как одно. По П. А. Флоренскому, «это одна и та же духовная жизнь, но под разными углами зрения рассматриваемая: явленная истина есть любовь; осуществленная любовь есть красота; самая любовь есть действие Бога во мне и меня в Боге» [99, с. 99].

И. А. Ильину удалось наиболее глубоко раскрыть национальное понимание искусства. Философ определяет искусство как художество. И это не случайно. В греческих текстах аскетических сочинений термину «художественное делание» соответствует слово, которое означает и «технику» молитвы, и искусство ее, ведущее к созерцанию божественного света и благодатной красоты. Аскетике святые отцы тоже называли не наукой и даже не нравственной работой, а «искусством из искусств», «художеством из художеств» [99, с. 97]. Нарекая искусство художеством, Ильин тем самым обнажает его сущность, которая состоит в том, что «через искусство прорекает себя созданная Богом сущность мира и человека» [44, с. 54]. Философ удивительно точно передал национальное понимание предназначения искусства. Для него все великое в искусстве родилось из служения, служения свободного и вдохновенного, приносящего радость. Особенно остро радость служения на путях искусства испытывали художники, оказавшиеся в эмиграции (Ф. Шаляпин, М. Чехов, С. Волконский и др.).

И. А. Ильин вступает в полемику с теми, кто считает, что искусство есть наслаждение. Он считает, что в искусстве существенно не наслаждение приятным, а верное восприятие художественной медитации. Действительно, вспомним романы Достоевского, Солженицына, сонаты Бетховена, некоторые полотна Веласкеса или Гойи – вряд

ли подобные произведения искусства связаны с наслаждением. Истинное искусство, по мнению Ильина, зовет к иному: оно требует духовной сосредоточенности, духовных усилий, очищения, углубления и обещает за это прозрение, мудрость и радость. Кризис современного искусства мыслитель связывает как раз с тем, что оно утратило доступ к главному, священному содержанию жизни и погасило в себе художественную совесть и начало художественного Вкуса. Философ дает глубокое, оригинальное определение Вкуса, которое было характерно для национального мировосприятия. «Вкус – есть явление живой религиозности в человеке, воля к духовной значительности произведения, к его органическому единству», это «трибунал бессознательной духовности» [44, с. 69].

В соответствии с высоким предназначением искусства у художника в русской культуре особая миссия. По словам Ильина, «он – служитель и прорицатель; и лишь ради этого и вследствие этого он – технический знаток и технический мастер своего искусства. И потому он призван быть всегда и до конца ответственным перед Богом артистом... Он взыскан Его даром; он ничто без этого дара, дара видения и выбора; и за применение его он отвечает перед Богом, перед своею художественной совестью и перед своим народом» [44, с. 55]. Философ настойчиво проводил в своих работах мысль о свободе художника, который не должен зависеть от «смеха толпы», «суда глупца». Как у Пушкина, поэт – и молящийся, и жрец, и служитель, и царь, и подсудимый, и судья. Художник призван служить Богу, а не «человекам».

В художественном творчестве Ильин отмечает две функции, или две силы: способность творческого созерцания и способность легкого и быстрого проявления или выражения. Вторую силу, связанную с техническим мастерством художника, философ называет талантом. Это не «что», а «как» говорит, пишет, лепит, рисует художник. Но главное, то, отчего искусство становится искусством, по мнению Ильина, содержится в другой способности – способности творческого созерцания. Поэтому талант нуждается не только в школе, умении, технике, ему необходим духовный опыт, творческое созерцание. Трагедия современного искусства, по Ильину, в том, что «художники привыкают жить, творить и воспринимать без Главного, без Духа, без Бога, и уже не понимают, чего им не хватает; а талант, лишенный Божьего огня, есть лишь соблазн» [44, с. 70].

Призванный Богом к художественному творчеству человек не в состоянии самостоятельно, без помощи Божией, совершить творческий акт. Если без помощи Божией творчество, по словам Ф. М. Достоевского, «каторжная работа», то при вдохновении, по наитию Святого Духа творческий процесс осуществляется легко и просто, вызывая удивление у самого творца.

Ильин глубоко и основательно разрабатывает теорию творческого созерцания, без которого невозможно искусство. Без него искусство остается при двух измерениях: осязаемое тело и чувственно-зримый образ. Но не будет третьего, главного, того «Божественного луча, который просиял оку художника», не будет вдохновения, «истинного признака Бога» (А. С. Пушкин), «прозрения высших духовных закономерностей», верности «художественному предмету». По мнению Ильина, художественный предмет есть главное в искусстве, это то «духовное содержание, которое художник почерпает из объективной сущности Бога». Духовная рука художника, по выражению философа, «...ищет существенного, глубинно-коренного, судьбоносного, субстанциального и потому властно-определяющего» [44, с. 58]. Для Ильина подлинное художество всегда теургия, «чистая радость солнцу» и «прозрение в потустороннее», оно по природе своей – благословенное дерзновение и является подобно видению Павла в пустыне, подобно огненному сомнению Августина или Декарта, которое в напряжении своем «...было уже действием религиозной веры и философского видения» [44, с. 60].

Каждый «атом» художественности, считает философ, зовет и обещает полноту духовного бытия, а полнота духовного бытия («плерома») возможна только в Боге. Вот почему всякий истинный художник творит дело религиозное и есть Божий слуга независимо от того, как он сам осмысливает свое дело.

В трудах о. С. Булгакова сущность искусства рассматривается в его взаимодействии с теургией. Вспоминая культовые корни искусства, когда оно играло служебную роль, посвящая себя религии, философ отмечает, что искусство было сковано аскетическим послушанием, которое не вредило ему лишь до тех пор, пока выполнялось искренне и свободно, но «...стало невыносимым лицемерием и ложью, когда аскетический жар был им утрачен» [18, с. 305].

По мнению мыслителя, искусство самодержавно, оно существует только в атмосфере свободы и бескорыстия, поэтому должно быть

свободно и от религии (конечно, это не значит – от Бога), и от этики (хотя и не от Добра). Дело в том, что, пока искусство оставалось храмовым и само рассматривало себя лишь как средство для культа, его душа была вполне успокоена этим сознанием. Искусство знало, что служит Богу, и перед ним не становилась проблема собственного оправдания, не возникала потребность отдать себе отчет в своих путях и целях. Обособившись от культа, искусство пошло своим путем, получило возможность и осознать свои границы, и ощутить свою глубину. Как и И. А. Ильин, о. С. Булгаков считает, что для искусства особенно важны «духовная трезвость» и «самопознание». «И прежде всего ему надлежит помнить, что софиургийная задача неразрешима усилиями одного искусства и человеческой воли, но предполагает и воздействие благодати Божией. Не виртуозность художественной техники, не эстетическая магия, но сама Красота является преображающей, софиургийной силою» [18, с. 233]. Утверждая самодостаточность и самодержавность искусства, философ, тем не менее, не уставал предостерегать, что искусство впадает в заведомую ошибку, если ищет разрешение софиургийной задачи только на своих собственных путях, измышляя разные трюки и художественные фокусы. Искусство одновременно и трансцендентно, и имманентно. Оно не может и не должно заменять религию, но и отрываться от культа полностью было бы губительным для искусства. Оно должно оставаться самим собой и одновременно «...должно таить в своей глубине молитву о преображении твари, но само не призвано дерзновенно посягать на софиургийные эксперименты» [18, с. 334]. Философ верил в «...ренессанс совершенно свободного и потому до конца искреннего, молитвенно-вдохновляемого творчества, каким было великое религиозное искусство былых эпох» [18, с. 334].

Идеи православной традиции в искусстве развивались многими русскими религиозными философами. Среди них выделяется о. П. Флоренский, развивавший православное учение об искусстве. Центральная работа мыслителя об искусстве называется «Иконостас». Иконостас здесь – онтологическое понятие. Это сами святые или явления святых, ангелов, Богоматери и Христа во плоти. Полностью онтологично и учение Флоренского об иконе. Икона понимается им не как эстетическое произведение, а как произведение «свидетельское». Именно поэтому не в полной мере правы, по мысли философа, иконо-

борцы, отрицавшие онтологическую связь с первообразами и называвшие вследствие этого почитание икон идолопоклонничеством. Иконоборцы рассматривали иконы с психологической («субъективно-ассоциативной») точки зрения, и от них ускользало самое главное в искусстве иконописи, а именно то, что с его помощью становится доступным, в нем открывается «полно-реальное» бытие. В иконе, говорит Флоренский, как чрез окно «...вижу я Богоматерь, и ей Самой молюсь, лицом к лицу, но никак не изображению» [98, с. 413].

Мыслитель находит глубокое сходство между творчеством религиозно-воспитательным и творчеством художественным: «...ведь духовное подвижничество – это художество по преимуществу, искусство, дающее высшую красоту твари; не над безличным веществом и безличным словом трудится здесь работающий, но над личным телом и над личной душою, которые делают человека тварью словесною» [99, с. 224–225].

Духовное присутствует не только в религиозном искусстве, оно неизбежно должно составлять основу, смысл и результат всякого истинного искусства. Для М. И. Цветаевой, как и для многих поэтов и писателей России, стихи есть «...предстояние перед Богом. Стихи к Богу есть молитва. И если сейчас нет молитвы, то не потому, что нам Богу нечего сказать, и не потому, что нам этого чего некому сказать – есть что и есть кому – а потому, что совести не хватает хвалить и молить Бога на том же языке, на котором мы же, веками, хвалили и молили – решительно все. Чтобы сейчас на прямую речь к Богу (молитву) отважиться, нужно либо не знать, что такое стихи, либо – забыть... Когда я при виде священника, монаха, даже сестры милосердия – неизменно – неодолимо! – опускаю глаза, я знаю, почему я их опускаю. Мой стыд при виде священника, монаха, даже сестры милосердия, мой стыд – вещь. Быть человеком важнее, потому что нужнее. Врач и священник нужнее поэта, потому что они у смертного одра, а не мы. – Если мои вещи отрешают, просвещают, очищают – да, если обольщают – нет, и лучше бы мне камень повесили на шею. А как часто в одной и той же вещи, на одной и той же странице, в одной и той же строке и отрешают, и обольщают» [111, с. 41]. Осознавая всю опасность и ответственность, которую таит в себе художественное творчество, Цветаева называла искусство «...искусом, может быть самым последним, самым тонким и неодолимым соблазном земли. Третьим царством со своими законами, из которого мы так редко спасаемся в высшее (и как

часто – в низшее!). Третьим царством, первым от земли небом, второй землей. Между небом духа и адом рода искусство – чистилище, из которого никто не хочет в рай» [111, с. 42].

Всеобщее одухотворение реальности считал целью художественного творчества один из основателей нового искусства XX в. В. В. Кандинский. Мир он рассматривал как совокупность однородных, созвучных друг другу проявлений всеобщего мирового духа и Вселенной. Эти идеи не были чужды также романтикам и символистам. В мировоззрении нового искусства Кандинский стремился вскрыть глубинный смысл вещей и явлений, скрывающийся за поверхностью, за внешней формой произведения. Художник, по его мнению, должен «вчувствоваться в предмет» – в этом и состояло его активное самовыражение. Иными словами, «в субъективном должно быть выражено объективное» [47, с. 123], о чем уже писал Л. Н. Толстой и другие творцы искусства.

Понимая, что законы художественного творчества отличны от общих законов природного мира, Кандинский отказывается от их натуралистического копирования и предлагает новые законы построения художественной реальности в произведении искусства, рождение которого в главном похоже на акт рождения мира, ибо художник переживает сам акт творения через катастрофу, через трагедию несовершенства человека и человеческого бытия в мире, задуманном по высшим законам Бытия. Сотворение мира, как и творение искусства, истинным художником переживается как удивление, как чудо. И хотя общие законы творения присутствуют и здесь, и там, они во многом отличны друг от друга: автором первоначала всего является сам Творец, а автором произведения искусства – художник, человек. Но в момент истинного творения в нем присутствует момент божественного.

Если традиционная живопись всецело зависела от внешних форм природного мира, то новое искусство, по мнению Кандинского, стремится исследовать и познать собственные силы и средства, соединиться с другими видами искусства (музыкой, архитектурой), чтобы создать «подлинно монументальное искусство» – духовную пирамиду [47, с. 118].

Такая сверхзадача по плечу далеко не каждому художнику. Лишь тот, кто способен углубиться в скрытые внутренние сокровища своего искусства, может создать такую пирамиду, сосредоточив внимание и напряжение своих духовных сил на внутренне существующем,



отказавшись от внешней случайности и отражения сиюминутных задач времени. Рождение такого искусства, по мнению художника, может таить в себе зародыш будущего. «Новое искусство будет пробуждать в человеке такие душевные состояния, которые оградят его душу от вульгарности, от всего временного и наносного» [47, с. 172].

Духовная пирамида и есть понимание искусства как храма, который синтезирует все отдельные его виды в единое целое. Все виды искусства подчинены главному в храме – литургии, целью которой является восхождение человека на вершины духовной жизни. Храм изначально должен быть в душе каждого художника, который творит произведение. Это могут быть не только монастыри, где жили и совершали свой духовный подвиг великие иконописцы Средневековья. Храмом может стать и мастерская художника, где ему является его Муза, и природа, которая вдохновляет его и помогает ему прикоснуться к тайне бытия, к сущему. Но при этом природные внешние формы не должны заслонять главное, за явлениями должно приоткрыться сущее. Натуралистические полотна ничего общего не имеют с постижением тайны бытия, они не обнажают суть, скелет, структуру мироздания. Увлечение предметным миром делает из художника ремесленника и не позволяет подняться на вершину пирамиды ни ему, ни тем, кто соприкоснется с его творением. И лишь тот, кто проникнет в гармонию мироздания, сам прикоснется к целостности и сумеет найти адекватную форму, лишь тот удостоен звания истинного творца.

Являясь сыном своего времени – XX столетия, Кандинский в качестве первокирпичиков духовной пирамиды рассматривает простые составляющие начала: круг, квадрат, треугольник, обращаясь к первоосновам не только искусства, но и человеческого бытия. Пирамиды древности продолжают хранить тайны своего существования, сокрытые от взгляда непосвященного. Но также хранят тайну все великие произведения искусства с древних времен до наших дней. Многомерность произведения искусства (духовной пирамиды) вызвана многими причинами: и тайной заложенного в нем смысла, постичь который доступно далеко не каждому, и опредмеченным символом, который, с одной стороны, несет печать времени, а с другой – содержит в себе нечто всеобщее, универсальное. Так, каждый культурный период создает свое собственное искусство, которое не может быть повторено.

И уже невозможно вдохнуть жизнь в художественные принципы прошлого, как невозможно ни жить, ни чувствовать, как древние египтяне или греки.

Построение духовной пирамиды – подлинно художественных творений, которые способны поднять человека над его собственной ограниченностью, приобщить к всеобщему, к универсуму, развить в нем лучшие душевные и духовные качества, можно сравнить с литургическим богослужением в храме, где все эти моменты присутствуют. Начиная с покаяния, с очищения человеческого существа, литургия направлена на проникновение в его глубины, в то лучшее, что есть и может быть в человеке, с целью его преображения, утверждения в вере. Вся обстановка в храме способствует решению этой задачи. Отдельные виды искусства объединены общей целью и составляют в храме единое целое, которое может быть названо духовной пирамидой, храмовым искусством. Ни архитектура, ни иконопись, ни музыка (церковный хор) не существуют в храме сами по себе, они образуют особое единое пространство, наполненное духовным смыслом.

Литургический аспект можно обнаружить не только у религиозного искусства, наделенного культовыми характеристиками и всецело подчиняющегося канонам, но и практически у любого искусства, в котором присутствует духовное начало. В живописи это может быть и портретное искусство, и пейзаж, и даже беспредметное искусство, в театре – трагедия, в музыке – симфонические произведения и т. д. Портреты русских художников XIX в. (В. Л. Боровиковского, Д. Г. Левицкого, О. А. Кипренского), пейзажи и натюрморты И. Э. Грабаря, «молитвенные образы» М. В. Нестерова не имеют ничего общего с явлениями экстаза, переживаемого публикой при встрече с явлениями «массовой культуры». Общечеловеческое в произведении искусства, всеобщее, соотнесение человека с природой, космосом, вечностью и есть характеристики храмового, литургического начала в искусстве. Символические характеристики древнего (египетского, крито-микенского, индийского, китайского) искусства содержат, по сути, те же элементы храма, что и беспредметное искусство XX в., не говоря уже о средневековом искусстве. Другими словами, там, где человек ощущает всю полноту своего бытия, преодолевает свою ограниченность в соотнесении и соединении с природой, космосом, божественным, там присутствуют характеристики храмового и литургического начала, там

происходит строительство духовной пирамиды, позволяющей человеку шагнуть в вечность. Такое искусство раскрывает человеку его метафизические возможности, дает надежду на спасение, помогает пережить апокалипсис времени. Человечество объективирует свой опыт благодаря такому искусству.

Необходимость возврата к некоей целостности своего существования и бытия искусства художники осознавали не раз. Так, например, представители русского религиозного ренессанса конца XIX в. выразили это стремление в идее соборности, которая, по сути, и есть духовная пирамида, немислимая вне литургии, вне храма. Подлинное творчество, по выражению П. А. Флоренского, является «теургическим» («искусством Богоделания») [99, с. 168], оно продолжает Божественное творение мира, преодолевая разорванность человеческого духа, его неспособность творить и воспринимать красоту. Именно целостность, духовность лежали в основе древнего и классического искусства, но затем они были утрачены как западной, так и отечественной культурой. Отсутствие у искусства литургического, священного смысла лишает его духовных основ, превращая в ремесло, подражание природе или формо-творчество, которое в конечном итоге приводит к его вырождению. Н. В. Гоголь, рассуждая о природе творчества, различал авторов, способных к творчеству, и тех, кто умеет лишь «живописать», копируя натуру [35, с. 69]. П. Валери также удачно заметил по этому поводу: «Если вы хотите сказать, что идет дождь, пишите: идет дождь. Но для этого достаточно быть чиновником, а не писателем» [24, с. 152].

Однако сложность заключается в том, что духовность не может быть навязана извне, она должна стать внутренней, имманентной сущностью художника, как это было у русских иконописцев и зодчих, которые творили в храме по своей глубинной сути храмовое искусство, создавая духовную пирамиду. Такое искусство соединило все виды искусства в единое целое, воспроизвело мир в виде храма, который являлся, по выражению Н. Ф. Федорова, «проектом всей вселенной», символизируя «...победу человека над своей конечной жизнью, над своей плотью» [93, с. 573].

Путь к возрождению духовного начала в искусстве мучительный и во многом трагичный. Он таит в себе опасность преждевременной и упрощенно понятой теургии, подчинения искусства внешней религиозной форме, что подобно отправлению культа, совершаемому

без молитвы. Духовная жизнь человека, его религиозность должна просвечивать изнутри, быть имманентной. При этом содержание произведений искусства не обязательно должно иллюстрировать Священное Писание, т. е. быть религиозным в традиционном его понимании. Как верно заметил В. Кандинский, «можно написать Распятие, не являясь верующим» [47, с. 167]. И в то же время можно написать полотно, используя вполне «светский» сюжет, но в нем будет присутствовать «молитвенность образов», примеров чему можно привести достаточно, особенно в русском искусстве. Конечно, даже высокое искусство не может само стать молитвой, но оно способно подтолкнуть зрителя или читателя к молитве, выполняя свою предначертанную свыше миссию. На эту тему высказывался И. А. Ильин: «Духовный опыт не всегда имеет внешнюю форму “молитвы”, но по существу своему он всегда подобен молитве» [44, с. 71].

В. Кандинский, говоря об ответственности художника, отмечал, что художник вовсе не блавень судьбы. У него нет права жить без обязанностей, его работа трудна и часто становится для него крестом. Он должен знать, что каждый его поступок, каждое чувство, мысль образуют неосязаемый тончайший материал, из которого возникают его творения, и что он потому если и свободен, то не в жизни, а только в искусстве. Отсюда вытекает, что «художник трижды ответствен по сравнению с нехудожником: во-первых, он должен вернуть обратно данный ему талант; во-вторых, его поступки, мысли, чувства образуют, так же как и у всякого человека, духовную атмосферу и так, что они могут либо просветить, либо отравить ее; в-третьих, эти поступки, мысли, чувства есть материал для его творений, которые вторично воздействуют на духовную атмосферу. Он не только в том смысле “король”, что велика власть его, но и в том, что велика его и обязанность» [47, с. 158].

Таким образом, художественное творчество обнаруживает глубокую внутреннюю связь с сакральным. Искусство предполагает существование трансцендентного начала, оно тесно связано с духовным миром; посредством художественных форм, существующих в искусстве, осуществляется манифестация сакрального. Трансцендентное начало в произведениях искусства существует за пределами художественной формы. Оно связывает истинные произведения искусства с вечностью и бесконечностью, разрушая пространственно-времен-

ные рамки. Сакральный элемент в художественном творчестве в силу своей открытости и таинственности одновременно преобразует душу художника и зрителя, вселяя в нее благодать. Продолжить изображение в мыслях и чувствах зрителя – первостепенная задача ориентированного на вечность сакрального искусства, которая в человеческом сознании связывается именно с модусом будущего.

### 1.3. Ремесло и художественное творчество

На протяжении двух тысячелетий жива идея близости художественного творчества (искусства) и ремесла, которая время от времени меняется на свою противоположность – идею их несовместимости, а иногда диалектически объединяется с последней.

Итак, начнем с Античности. Платон характеризует искусство как подражание подражанию и противопоставляет его созиданию. В созидании ремесленник подражает истинной идее вещи и поэтому является первым по порядку подражателем, а в принципе созидателем, так как идеи не находятся в этом мире; художник же в производстве искусства подражает не истинной идее, а ее подражанию, т. е. является вторым по порядку подражателем. Поэтому Платон ставит ремесло выше искусства. Однако он не объясняет, почему искусство не может подражать непосредственно идеям, что могло бы придать его мысли совсем другой оборот. Ремесленник, по Платону, творит вещь, а поэт – лишь «видимость» вещи, «призрак». Свое призрачное изображение вещи художник хочет выдать за вещь и, будучи «хорошим» художником, даже может, «...издали показав это детям или людям не очень умным, ввести их в заблуждение» [74, с. 376]. Художник занимается обманом, потому что он не обладает знанием о подлинном существовании и не владеет созидательным ремеслом, но знает только «кажимость», расцвечивая ее красками своего искусства. В этом проявляется онтологизм позиции Платона по отношению к искусству.

Иными словами, в эпоху Античности на первый план выдвигается представление, условно говоря, о «нехудожественном искусстве», о мастерстве по наитию или же о доведенной до автоматизма искусности. Более того, Сократ, по словам Платона, в своей беседе с рапсодом Ионом фактически разводит искусство и творчество: «Поэты творят... не с помощью искусства, а по божественному определению» [74, с. 376].

Закрадывается мысль о том, что у древних греков вообще не существовало термина, который был бы адекватен таким словам, как «искусство», «art», «Kunst» в современном их истолковании. Платон фактически включал художественные характеристики продуктов искусства, или «техне», в число других их свойств. «Художественно сделанная вещь может быть и вполне утилитарна и является предметом вполне любовного, вполне самостоятельного, неутилитарного, бескорыстного и совершенно непосредственного созерцания» [74, с. 377]. А уж поскольку наука, искусство и ремесло едва ли не сливаются в представлении Платона, постольку не удивительно, что для него «подлинное искусство – это сама жизнь, но жизнь – методически устроенная и научно организованная» [74, с. 377].

Таким образом, несмотря на неоспоримый факт наличия в античном обществе выдающихся достижений в художественной сфере, приходится признать, что, во-первых, представление того времени об искусстве как таковом если и не отсутствовало вовсе, то характеризовалось очевидной расплывчатостью и существенно отличалось от современного понимания искусства. Во-вторых, искусство как бы растворялось в обладающих известной самостоятельностью по отношению друг к другу технике как искусности, науке как знанию, сфере божественного (трансцендентного) как мире идей. В то же время все эти три элемента естественным, но отнюдь не простым образом объединялись в феномене жизни.

В Средние века возникают два различных типа искусства, одно для меньшинства, другое для большинства: благородное искусство, которое было условным, идеалистическим, т. е. художественным, и народное – реалистическое и сатирическое искусство. Поэтому новое искусство разделяет публику на два класса: тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, т. е. на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство – это чисто художественное искусство. Таким образом, в связи с искусством Средних веков исследователю приходится употреблять несколько странно звучащие для нас термины «художественное искусство» и «нехудожественное искусство» (последнее по смыслу совпадало с ремеслом).

Позицию, близкую средневековой, уже в конце XVIII столетия занимал И. Кант, который различал искусство и ремесло: «Первое называется свободным, а второе можно также назвать искусством для заработка» [49, с. 318]. С точки зрения Канта, «нет такого изящного искусства, в котором бы не было чего-то механического, что

можно постигнуть по правилам и чему можно следовать по правилам; таким образом, нечто согласное со школьными правилами составляет существенное условие искусства» [49, с. 318].

Однако его не менее выдающийся современник И. В. Гете придерживался иного, можно сказать синтетического, взгляда на проблему: «Ни искусство, ни ремесло никогда не склоняют весы в свою сторону, наоборот, в силу близкого родства оба тянутся друг к другу, так что искусство, опустившись, не может не перейти в славное ремесло, а ремесло, поднявшись, непременно приобщится к искусству» [34, с. 290].

Таким образом, искусство и ремесло оказываются в какой-то степени объединенными понятием «искусность». Следовательно, в представлении об искусстве, характерном для XVIII в., неоспоримо присутствует идея связи между искусством и ремеслом как искусным и высокопрофессиональным изготовлением разнообразных вещей.

Интересно, что практически такую же формулировку мы можем встретить уже в XX в., например: «Искусство есть прежде всего фабрикация некоторых вещей» [63, с. 127]. И это выводит нас на проблему вещи, которая в искусстве XIX столетия привлекала внимание многих, условно говоря, практиков искусства. В то же время в приведенных высказываниях немецких мыслителей, как и в средневековых представлениях, более или менее явно присутствует мысль о несводимости искусства к ремеслу, умению, навыку.

Рассмотрим подробнее, чем отличается ремесло от художественного творчества. Философский смысл ремесла и функциональный анализ этой деятельности впервые были представлены в известной работе В. Дж. Коллингвуда «Принципы искусства» [53]. Сравнивая искусство с ремеслом, автор отмечает следующее:

1) ремесло всегда предполагает разделение между средствами и целью. В случае с производением искусства не существует ничего подобного: к примеру, стихотворение не является целью, так же как поэтическая работа не может быть средством;

2) ремесло предполагает различие между планированием и выполнением. Ремесленник всегда знает, что он хочет сделать, еще до получения результата. В некоторых видах искусства тоже существует разделение между планированием и исполнением. Это можно увидеть на примере создания красивого сосуда, который изготавливается для удовлетворения конкретных нужд, но, тем не менее, может быть

и произведением искусства. Однако вообразим себе поэта, который сочиняет стихи во время прогулки. Здесь нет никакого планирования;

3) существует определенное различие между сырым материалом и законченным продуктом, или артефактом. То, над чем действует ремесло, начинает свое существование как сырье и заканчивает как готовый продукт;

4) существует различие между формой и материалом. Материал – то, что остается неизменным как в сырье, так и в готовом продукте; форма – то, что претерпевает изменения, то, что преобразуется под воздействием ремесла. В искусстве всегда существует различие между тем, что выражается, и тем, что используется для выражения; между изначальным импульсом к творчеству и законченным стихотворением, картиной или музыкой; между эмоциональным элементом в опыте художника и тем, что можно назвать интеллектуальным элементом. Все эти различия заслуживают анализа, но ни одно из них не является различием между формой и материалом [53, с. 47–49].

В. Дж. Коллингвуд считает, что в искусстве нет ничего, что напоминало бы иерархию ремесел, когда каждое из них задает цель для ремесла, лежащего ниже, и поставляет средства или сырье для ремесла, стоящего выше. С ним можно согласиться. Действительно, когда поэт пишет стихи на музыку, эти стихи не служат средством для достижения целей, которые преследует музыкант, поскольку они включены в песню, являющуюся конечным продуктом для музыканта. В этом случае стихи не являются сырьем.

Одно из отличий ремесленного изделия от произведения искусства состоит в возможности повторного его создания и тем самым принципиальной заменимости каждого такого изделия или его части. «Напротив, произведение искусства незаменимо, – считает Г. Гадамер, – Даже в эпоху технического тиражирования, в которую мы живем, обладая возможностью общения с произведениями высочайшего искусства через великолепные репродукции, это остается истиной. Фотография или грампластинка – это репродукция, а не репрезентация. В репродукции как таковой нет ничего от того уникального события, каковым является произведение искусства (даже в том случае, когда на пластинке запечатлено уникальное событие – “исполнение” произведения, также являющееся в свою очередь репродукцией). Если я найду более качественную репродукцию, я заменю ею старую, если потеряю – куплю новую» [29, с. 303].



Мастерство ремесленника – это его знание о средствах, необходимых для достижения заданной цели, и его владение этими средствами. Столяр, делающий стол, проявляет свое мастерство в знании того, какие материалы и какие инструменты требуются для его работы, а также в способности использовать материалы и инструмент таким образом, чтобы получить такой стол, который нужен.

В. Дж. Коллингвуд обоснованно считает, что «подлинное искусство не может быть никаким ремеслом» [53, с. 49]. При этом художник должен обладать некоторой специализированной формой умения, которая называется техникой. Он приобретает свое умение точно так же, как это делает ремесленник – отчасти благодаря собственному опыту, а отчасти разделяя опыт других людей, которые тем самым становятся его учителями. Техническое мастерство, полученное таким образом, само по себе не делает его художником, поскольку профессионалами становятся, а художниками рождаются. Великий художественный талант может давать прекрасные плоды даже при ущербной технике, но и самое отточенное мастерство не создаст достойного произведения в отсутствие художественной силы. Тем не менее ни одно произведение искусства не может быть создано без некоторой доли технического мастерства.

Если В. Дж. Коллингвуд использовал деятельностный подход к изучению искусства и ремесла, то М. Хайдеггер подошел к этой проблеме с феноменологических позиций. В работе «Исток художественного творения» немецкий философ приводит гениальную классификацию вещи, изделия и творения (произведения искусства). Вещью он считает «...все безжизненное, что есть в природе и человеческом употреблении» [107, с. 90]. Изделие занимает срединное положение между вещью и творением. Дельность изделия – в его служебности, а служебность изделия погружена в надежность. Отдельное изделие, если им пользоваться, изнашивается и истрачивается. Получается, что изделие – это наполовину вещь, коль скоро оно определено своей вещностью, и все же нечто большее; изделие – это наполовину художественное творение, и все же нечто меньшее, поскольку оно лишено самодостаточности художественного творения. Хайдеггер, таким образом, различает творение и изделие: «...творческое в творении состоит в том, что оно создано художником; однако ремесло, ручное ремесло, не создает творений» [107, с. 92].

Если следовать видимости, то в деятельности гончара и скульптора, столяра и художника мы обнаруживаем одинаковую установку. Созидание творений само по себе требует «рукомерства». Большие художники превыше всего ценят «рукомерное» умение. Именно они, в совершенстве владея своим ремеслом, требуют тщательного овладения таким умением. Именно они более других заботятся о постоянном совершенствовании умения. Греки, знавшие толк в творениях искусства, применяли одно и то же слово «техне» как к ремеслу, так и к искусству, а ремесленника и художника одинаково именовали. «Поэтому кажется уместным определить сущность созидания, исходя из ремесленной стороны. Но как раз указание на словоупотребление греков, которое дает имя их постижению сути созидания, заставляет нас призадуматься», – считает Хайдеггер [107, с. 123]. По его мнению, мы слишком поверхностно воспринимаем «техне», ибо «техне вовсе не обозначает ни ремесла, ни искусства и уж тем более не обозначает ничего технического в нашем теперешнем смысле, вообще не подразумевает какой-либо разновидности практического дела» [107, с. 124]. Философ считает, что «техне» – один из способов ведения. А ведение значит, что нечто уже увидено в широком смысле слова «видеть», т. е. что нечто пребывающее воспринято как таковое. Сущность ведения для греческой мысли заключается в раскрытии, растворении сущего. На этом раскрытии основывается, им руководствуется любая установка к сущему. «Техне» как ведение есть, следовательно, произведение на свет некоего сущего в том смысле, что «...нечто пребывающее как таковое выносится из закрытости в несокрытость его вида, взгляда» [107, с. 132]; «техне» никогда не обозначает какого-либо делания.

Наименование искусства словом «техне» отнюдь не свидетельствует, по мнению философа, в пользу того, что деятельность художника постигается с ее ремесленной стороны. Все, что в созидании творения выглядит ремесленным изготовлением, на самом деле совсем иного рода. Такая деятельность насквозь определена сущностью созидания, она пронизана созиданием и погружена в него.

Хайдеггер различает «готовность изделия» и «созданность творения». Сходство их в том, что и то и другое составляет ту или иную произведенность. Скульптор пользуется камнем точно так же, как по-своему пользуется им и каменщик. Но, пользуясь камнем, он не использует его до конца, без остатка. В какой-то мере это бывает

лишь тогда, когда творение не удалось скульптору. И художник тоже пользуется краской, но пользуется так, что краска не истрачивается, а как раз впервые начинает светиться. И поэт пользуется словом, но пользуется не так, как обычно говорят и пишут люди, которым приходится растрчивать слова, а так, что слово впервые поистине становится и остается словом. По Хайдеггеру, «нигде в творении нет и следа вещества; оно не бытийствует в творении. И даже остается сомнительным, точно ли сущностное определение изделия схватывает его в его дельности, обозначая словами “вещество” и “материал” все, из чего оно состоит» [107, с. 91].

Таким образом, искусство становится очевидным и явным в природе лишь благодаря творению, поскольку «искусство изначально таится в творении» [107, с. 89]. Часто шедевр настолько необыкновенен, что его трудно признать делом рук человеческих. Вспомним слова Ф. Шеллинга об искусстве как чуде или утверждение П. А. Флоренского о «Троице» Андрея Рублева как доказательстве бытия Бога.

Однако в нашу эпоху, эпоху забвения бытия, по мнению Хайдеггера, человек этого не видит и не слышит, так как, превращая художественные творения в музейные экспонаты, лишает их «...изначального самостояния, отказывает им в разворачивании своей сущности» [107, с. 101]. Современные произведения искусства в основном неподлинны, так как художники уже не творят, а поставляют предметы для эстетического переживания.

Действительно, нужно сказать о некоей изначальности, присущей подлинному произведению искусства. Например, для театральных зрителей, если они наблюдают игру гениального актера, перестает существовать исполнитель роли, они захвачены «явлением» самого героя. Зрители как бы видят вещи в их подлинном, «первозданном» свете. Причем интересно отметить, что художественное произведение возникает, рождается буквально на глазах пораженных зрителей, даже если это произведение они уже неоднократно видели и слышали. Оно никогда не существовало ранее в таком виде. Повторить его в подобном виде невозможно. И в этом проявляется подлинная онтологичность, а не «вещность» искусства.

Завтра это произведение искусства может превратиться в экспонат, в вещь среди других вещей (пусть и в такую странную вещь, как звучащая мелодия). Подобное может произойти, например, если то же произведение вместо гениального музыканта будет исполнять заурядный.

Произведение искусства является произведением искусства в тот миг творения, который отличается первозданностью, изначальностью, когда произведение еще несет на себе печать общего, а не частного. Со временем оно, конечно, становится все более и более частным, как все предметы (пусть и наделенные какими-то особыми эстетическими достоинствами), пока, если остаться в сфере музыки, не придет новый гениальный исполнитель и не заставит звучать старое произведение по-новому, первозданно.

Современный философ М. Фридендер отличие художественного произведения от ремесленного изделия рассматривает на примере отличия оригинала от копии: «Оригинальный художник вкладывает в картину все свои умственные и душевные силы, копиист использует только память, глаза и руки. Тот, кто чувствует разницу между рождением произведения и его деланием, никогда не войдет в заблуждение. Оригинал подобен некоему организму, копия – механизму. Основным определяющим признаком оригинала является совершенная гармония между живописной идеей и формой, между замыслом и исполнением, между концепцией и средствами ее реализации. Оригинал в ладу сам с собою. <...> Машины всегда получаются одинаковыми, организмы – всегда только похожи друг на друга» [105, с. 173].

Рассмотрим еще один аспект, связанный с ремеслом. Речь идет о ремесленничестве, которое ассоциируется с узким профессионализмом. В таком случае узкий профессионализм и способность к творчеству – свойства разные и даже противоречивые. Узкий профессионализм (или ремесленничество) сковывает творчество и тем самым ему препятствует. С другой стороны, творчество раздвигает и разрушает рамки узкого профессионализма. Можно сказать, что ремесленничество и творчество находятся в дополнительном отношении. В художественной форме это ярко показал А. С. Пушкин в драме «Моцарт и Сальери». В ней Сальери – ремесленник, или узкий профессионал, стремящийся подчинить творчество логике, или, по словам Пушкина, «алгеброй гармонию поверить». Моцарт – творец, разрушающий прокрустово ложе логики, ищущий (и находящий) новые решения, логически не предвидимые. Именно в этом и состоит суть драматического конфликта.

У М. И. Цветаевой есть рассуждения о произведениях искусства, про которые можно сказать: «Это уже не искусство. Это боль-

ше, чем искусство. Примета таких вещей – их действенность при недостаточности средств, недостаточности, которую мы бы ни за что в мире не променяли бы ни на какие недостатки и избытки и о которой вспоминаем только, когда пытаемся установить: как это сделано? Такие вещи часто принадлежат перу женщин, детей, самоучек – малых мира сего. Какими средствами сделано это явно-большое дело? – Никакими. Голой душою» [111, с. 40]. Здесь Цветаева противопоставляет то, что «еще не искусство, но уже больше, чем искусство», и искусные ремесленные подделки. Вместо ремесла – голая душа, по мнению поэта, она более значима для искусства, чем искусные навыки и умения. Другой поэт рубежа XIX–XX вв., Б. Пастернак, о таком искусстве, которое выходит за свои рамки, писал следующее: «Когда строку диктует чувство, оно на сцену шлет раба. И тут кончается искусство и дышит почва и судьба». Отличительным признаком произведения искусства, по М. Хайдеггеру, является «...красота, сияние, которое исходит от подлинного художественного творения. Это сияние указывает на принадлежность его чему-то высокому, святому, не из круга обыкновенных вещей, это – печать изначальности творения» [107, с. 92].

#### **1.4. Дизайн и художественное творчество**

Сегодня существуют по меньшей мере три концепции, проясняющие сложное соотношение дизайна и художественного творчества (искусства). Первая гласит, что дизайн – это не искусство. Согласно второй, дизайн содержит в себе элементы искусства, но не совпадает с ним. Третья утверждает, что дизайн – это абстрактное искусство.

Нас будет интересовать дизайн как специфический вид творческой деятельности, одновременно близкий к искусству и далекий от него. Дизайн многолик и разнообразен, он далек от завершенности как целостная сфера профессиональной деятельности, чрезвычайно разнороден по уровню осознания проектировщиками своей деятельности в ее конкретной форме.

В литературе по дизайну до настоящего времени нет осмысления специфичности этого вида творчества: прямое сопоставление «продуктов дизайна» с произведениями искусства приводит к путанице понятий и совмещению несовместимого. Отсутствие расчленения

дизайна и деятельности художника внутри дизайна до сих пор чрезвычайно осложняет исследование как первого, так и второго.

Сложность исследования заключается в том, что не только дизайн, но и искусство сегодня являются открытыми понятиями, для которых характерны размытость, расплывчатость, неопределенность границ. Искусство в постмодернистской ситуации принципиально неоднородно. Оно представляет собой целый спектр инноваций и повторений. Происходит возникновение новых и одновременно распад старых, традиционных искусств, или же они подвергаются существенной трансформации. Эти параллельные процессы: зарождение новых художественных форм и распад старых – в современном искусстве неразличимы. В искусстве второй половины XX в. происходит нарушение целостности, единства художественного феномена, размывание его границ, радикальная дезинтеграция самой изобразительной системы. Все это свидетельства небывалой по глубине и масштабам трансформации представления, кризиса идентичности. Как иронично заметил М. Рыклин, «современные художники – это те, кто убегают от искусства, на какой-то момент даже забегают за него» [78, с. 8].

Многие явления современного искусства инициированы дизайном и объективно служат для него своего рода лабораторией. По сути, в постмодернистском дискурсе дизайн впервые может быть внятно артикулирован, ибо то, что не попадало в поле зрения классической и модернистской парадигм, сосредоточивавших внимание на замкнутом пространстве «содержания», упорядоченного и соотношенного с означаемым, здесь наконец становится видимым. Поэтому сегодня оказывается возможным и уместным сопоставлять произведения искусства с результатами художественно-проектной деятельности дизайнера.

Искусство как деятельность по созданию специфического продукта, носителем которого выступает произведение искусства, является предметом профессионального искусствоведения, изучающего свой предмет изнутри, как имманентную самоценную деятельность. Действительный продукт деятельности художника в искусстве не сводится к произведению искусства: один и тот же продукт деятельности при постановке в различные ценностные ряды может оцениваться как произведение искусства или ему может быть отказано в праве называться таковым.

Если о сущности художественного творения уже было достаточно сказано, то сущность продукта дизайна нами пока не прояснена. Она проявляется исключительно через массовость потребления, причем эта массовость не является чисто количественной определенностью. Массовость в отнесении к продукту дизайна включает, несомненно, определенную типизацию восприятия, стандартизацию (хотя стандартов может быть и много) потребительских реакций.

Еще в 1922 г. испанский философ Х. Ортега-и-Гассет в своей попытке «опровержения» классовой теории общества, замены ее делением на элиту и массу, по-своему реагируя на реальные процессы развития капиталистического общества, дал определение массы, которое стало методической основой современного массового буржуазного искусства: «Под понятием массы не следует понимать рабочих, оно не означает и какого-то общественного класса, а только тип человека, который постепенно начинает характеризовать собой наш век, становясь его ведущей руководящей силой» [73, с. 238]. Самое важное в этом определении – выражение «тип человека». Массовое искусство ориентировано не на индивидуальность и не на сообщество индивидуальностей, а на разнообразие определенных типов человеческого поведения, стандартов человеческих эмоций и желаний. Несложно увидеть, что эта сторона массового искусства сопоставляется сегодня на Западе с дизайном, немыслимым без проектирования, рассчитанного на определенные типы потребителей. Более того, типы потребителей, выделяемые в системе дизайна для создания его обобщенного продукта в каждой конкретной проектной задаче, и типы потребителей, на которые ориентируется западное массовое искусство, совпадают, идентичны по своему существу.

Под массовым искусством понимается нечто гораздо большее, чем количественная характеристика распространения произведений искусства через средства массовой коммуникации: радио, телевидение, частично кино, прессу, массовые зрелища. Конечно, сам факт тиражирования высококачественных репродукций произведений искусства несколько снижает силу воздействия оригинала, но это не означает, что перед нами искусство массовое. Когда говорят о массовом искусстве, имеют в виду не просто заниженное искусство или недоискусство, продукция которого тиражируется в огромном количестве. Речь идет о гораздо более сложном, совершенно специфическом явлении – о систематическом создании особых произведений, рассчитанных на

типичного потребителя, на стандартность его восприятия, построенных в соответствии с его явными или скрытыми желаниями. Более того, сознательно или бессознательно массовое искусство, создающее произведения такого рода, решает специфические задачи управления массовым сознанием или его конформизации, далекие от задач искусства вообще, часто независимо от намерений самих создателей.

И массовое, и элитарное искусство являются сферами деятельности профессиональных художников, овладевших методами и средствами художественной деятельности. Возникновение рынка массового искусства оказывает на профессиональную деятельность художника многогранное влияние, этот рынок использует труд несравненно большего числа профессиональных художников, чем рынок элитарного искусства.

Поскольку массовое искусство является индустрией, изготавливающей серийную массовую продукцию, перед администрацией этой индустрии возникают те же задачи, что и в промышленном производстве. Массовое искусство было и является активной школой подготовки дизайнеров для современного производства. Это означает, что в рамках массового искусства художник-профессионал должен работать не только по заданию (задание-программа было и является нередко основой работы художника и в элитарном искусстве), но и для удовлетворения запросов определенного типа потребителей. В условиях массового искусства, как и в условиях промышленного производства, художник-профессионал продает не свой продукт (у него нет своего продукта), а свое умение, свою профессиональную квалификацию.

Важнейшей по значению является достаточно сложная связь между дизайном и искусством, обусловленная уровнем профессиональной деятельности художника. Прежде всего, сложность этой связи определяется тем, что средства решения художественно-проектных задач вырабатываются в системе элитарного искусства, тогда как специфические методы художественного проектирования при решении задач вырабатываются элитарным и массовым дизайном.

По мнению Г. Г. Гадамера, дизайнеры могут быть выдающимися художниками, но функционально у них подчиненная, прикладная задача [29, с. 303]. Философ считает, что дизайнеру нет места рядом как с творцом, создающим образец из ничего, так и с ремесленником, послушно воспроизводящим образец. Ремесленник создает изделие, творец создает творение, а дизайнер создает проект. Он скорее имеет



дело не с вещами, а с пространством, он озабочен не вещью, а светом, в котором может быть представлена вещь, он размещает и перемещает вещи, вызывает их из одного мира и переносит в другой, превращает общее, банальное в уникальное.

Дизайнер, таким образом, неизбежно «...десакрализует, или маргинализирует, вещь – переводит ее в состояние, которое можно оценить по крайней мере двояко: как промежуточное, то есть как никакое, и как срединное – самое что ни на есть устойчивое. Эта пограничность или двойственная сущность дизайна достаточно отчетливо высвечивается в постмодернистском дискурсе, вызванном к жизни потребностью в реабилитации маргинальных культурных феноменов. Дизайн маргинален в самых разнообразных смыслах этого слова: в прямом – как “границная” субстанция, в социально-психологическом – как практика профанирования “высоких образцов”, наконец, в псевдо-психоаналитическом – как “вытесненный” (в значительной степени) из поля теоретического сознания феномен» [63, с. 138].

Отсюда беспредельный онтологический цинизм дизайнера в постмодерне. Воистину, для него нет ничего святого: он наделяет поэзией зубную щетку и уничтожает картину, «растворяя» ее на «подходящих по цвету» обоях. Он сакрализует профанные вещи и профанирует сакральные – и все это в рамках одного решения, для него нет запретного – он соглашается почти на все. Он знает жесткую правду о себе, а именно то, что он не творец, и поэтому подчиняется самой жесткой системе ограничений, но эти ограничения особого порядка: для него священно бытие, но с сущностями он делает все что хочет. «В трансцендентальном равнодушии дизайнера причины миропереустройства активности дизайнера и его недеяния, истоки достоинства дизайнера и его ничтожества» [106, с. 104].

Если попытаться определить смысловую доминанту художественного творчества, то ею окажется избыточность трансцендентного. Это своеобразие не родилось собственно в искусстве, но является выражением общих принципов русской национальной философии, русского мироощущения. Для русского человека искусство не имеет такого самодовлеющего значения, как для европейца, оно лишь путь к обретению красоты для выхода в иные пределы. Имманентность часто загоняет искусство в определенные границы, рамки, каноны, жанры и т. д. Трансцендентность безмерна, безгранична, всеохватна. Трагедия понимающего

свои границы русского искусства состоит в осознании своего бессилия преобразовать мир, создать жизнь в красоте и тем стать подлинно соборным, вселенским. Имманентное искусство не спасает художника, оно только распалает, но не утоляет его жажду. Художнику становится мало его искусства – он так много начинает от него требовать, что оно сгорает в огне его духа. Многим художникам была введена эта тревога, стремление выйти за пределы собственно искусства. Здесь, по словам С. Н. Булгакова, говорит уже не искусство, но та могучая стихия человеческого духа, которой порождается искусство. В отличие от имманентного, трансцендентное искусство философ называет «всеискусством» или «за-искусством», в основе которого лежит «...беспредметное или всепредметное художество, созерцание вселенской Красоты» [18, с. 334]. Софиургийную задачу, т. е. восхождение во время творческого акта от человека к Богу, невозможно разрешить только на путях искусства. Но искусство, оставаясь самим собой, должно таить в своей глубине молитву о преображении твари, сознавая в то же время всю его невозможность средствами искусства. Как разность потенциалов способна создавать напряжение, так амплитуда колебаний между трансцендентным и имманентным выявляет, как нам кажется, специфические черты русского искусства, неподвластные времени и пространству: его одухотворенность, софийность, глубину и таинственность. Если в произведении искусства есть два уровня – явленного и сокровенного, то дизайн переводит двухуровневость в одноуровневость, в дизайне сплошь и рядом явленность. Даже в середине XX в. еще трудно было представить, какие последствия будет иметь практическое развертывание качества, отличающего дизайн от искусства (и для искусства, кстати, тоже). Нетрансцендентность дизайна в постмодерне становится буквальной.

## Глава 2

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КАК ОРГАНИЧЕСКОЕ

На протяжении двух последних тысячелетий с поразительной устойчивостью и периодической повторяемостью высказывается мысль о том, что специфика искусства как художественного феномена заключается прежде всего в его органической природе.

Слово «организм» является указанием на целое. В. И. Даль пишет: «Организм... стройное целое, состав, общность орудного устройства [в артилл.]» [37, с. 571]. Понятие организма и само по себе, и применительно к художественным явлениям включает в себя целый ряд содержательных моментов. Целостность при таком подходе содержится в каждом элементе явления, т. е. каждый элемент связан со всей целостностью непосредственно, тогда как в целостности механистической – только через другой элемент. Целостность никак не «сумма частей», она достигается не внешним соединением одного с другим, а их внутренним сопряжением.

Органическая целостность предстает как взаимопроникновение частей, как тождество духовного и материального, внешнего и внутреннего, целенаправленного и непринужденного, естественного и искусственного, объективного и субъективного, формы и содержания, сознания и бытия. Это целостность, которая порождает множественность, а не происходит из нее.

Органическая концепция уподобляет художественное произведение живому организму с присущим ему свойством естественного роста, саморазвития из некоего «биогенного ядра». Характерно, что это представление – наиболее древнее и устойчивое в теоретической мысли. Оно прошло красной нитью сквозь философию искусства от Платона до А. Ф. Лосева и современного искусствознания.

У Платона эта органика описана как диалектика части и целого. Красоту материалу (многому) придает форма (целое). Это целое, «...переходя в материю и растягиваясь по ней... как бы удаляется от самого себя...». В то же время оно есть «производящий принцип», который «...всегда бывает выше и совершеннее того, что он производит» [75, с. 192]. Плотин говорит не о целом, которое получается

в результате механического суммирования частей, а о целом, которое дано раньше частей и которое, нисходя в эти части, заново их порождает, утверждает именно в качестве частей, потому что части могут быть только у целого. Такое целое, с одной стороны, стремится к разветвлению, развертыванию во многом, а с другой – само корректируется логикой частей. Плотин, как потом и Гегель, считали, что созерцать целое раньше частей – прерогатива художника.

Об этой уникальной способности писали И. Кант, Ф. Шеллинг, И. В. Гете. Органическая модель искусства была отчетливо выражена в эстетике Г. Гадамера. Явление искусства, считает философ, всегда «...обнаруживает близость к феномену жизни, к структуре “органического” существа. Это значит: произведение искусства вызывает ощущение, что каждая его деталь, каждый его момент вплетены в целое изображение, текста или иной формы, действуют не как нечто механически сцепленное или обособленное, словно мертвый предмет, влекомый потоком событий. Все в нем подчинено некоему центру. И относительно организма мы можем говорить о существовании внутреннего центра, так что все его элементы подчинены не какой-либо внешней цели, а служат самосохранению и обеспечению жизнедеятельности» [29, с. 311]. И. Кант очень удачно назвал «целесообразностью без цели» то, что свойственно как организму, так и произведению искусства. Этому полностью соответствует одно из древнейших определений прекрасного в искусстве, данное Аристотелем; о прекрасном говорят: «Ни убавить, ни прибавить».

М. И. Цветаева оставила свои размышления об органической природе искусства: «Искусство есть та же природа». Отличие художественного произведения от произведения природы, поэмы от дерева, по мнению поэта, в том, что «с поэмы мы спрашиваем, а с дерева – нет, в крайнем случае, пожалеем – растет криво. Потому что земля, рождающая, безответственна, а человек, творящий – ответственен. Итак, произведение искусства – то же произведение природы, но должествующее быть просвещенным светом разума и совести. Тогда оно добру служит, как служит добру ручей, крутящий мельничное колесо. Но сказать о всяком произведении искусства – благо, то же, что сказать о всяком ручье – польза. Когда польза, а когда и вред, и насколько чаще – вред!» [111, с. 26].

## 2.1. Концепция всеединства в русской философии

Идея целостности, или всеединства, является корневой, фундаментальной идеей всей отечественной культуры. В отличие от европейской традиции с характерным для нее резким противопоставлением культуры и природы, в России культура мыслится не как сумма достижений, а как живая целостная стихия, открывая которую человек приближается к Богу. Целое в таком понимании – это не статичная система, в которой «...элементы абсолютны, первоначальны и существуют безотносительно, а целое производно, относительно и сполна зависимо от своих элементов» [67, с. 340].

В идее целостности, или всеединства, по В. В. Зеньковскому, заключается одно из главных вдохновений русской философской мысли, когда Истина, Добро и Красота мыслятся не как три отдельные самостоятельные категории, но как одно целое, эстетика не воспринимается без этики, теория без практики.

Идея всеединства под разными именами присутствует в философии, начиная уже с эпохи мифологических истоков философского мышления. Это не означает вторичности, эпигонства русской метафизики всеединства, ибо суть и путь всеединства специфичны: оно принадлежит к разряду тех фундаментальных начал, которые не постигаются последовательно и до конца, но всегда остаются новой и неисчерпаемой темой философского размышления.

Идея положительного всеединства, восходящая к античным истокам и получавшая каждый раз своеобразное предвплочение – у Плотина, Николая Кузанского, в классическом немецком идеализме, позволила русскому философу XIX в. Владимиру Соловьеву сконструировать оригинальную систему миропорядка, в которой все элементы духовного и материального мира устремлены к Абсолюту и оживотворены. Это всеединство мыслилось Соловьевым в виде Софии – премудрости Божией. Кроме онтологического аспекта теории всеединства имела и гносеологический. Путь к постижению сущего Соловьев видел в органическом синтезе разных способов познания – эмпирического, философско-рационального и мистического. Одна из этих форм постижения сущего не может, по мнению философа, привести к Истине, которая доступна лишь синтезу науки, философии и откровения. На пути к истине эти три формы воспол-

няют взаимные изъяны – эмпиризм, отвлеченность, необъяснимость – и вооружают той «онтологической гносеологией» (по выражению Соловьева, «свободной теологией» или «системой цельного знания»), которая одна лишь и способна обеспечить успех. Интересно, что подобный синтез веры, науки и философии для многих деятелей культуры в России оставался желанным и лишь в редких случаях достижимым.

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.

Но следует подчеркнуть, что эта черта, этот эстетизм русской мысли – далеко не эстетство. В своих корнях он имеет несомненную религиозную окраску: самым важным видится то, что в искусстве в отличие от познания действительно и материально осуществляется преобразование мира, его «введение в форму красоты». В отличие от познания искусство может пониматься как теургия, и именно к такому его пониманию всегда тяготела русская мысль.

По Соловьеву, творение мира Богом – художественный акт, и делает его таковым София – «художница», принцип красоты в Боге. В аспекте онтологии София не есть нечто отличное от всеединства. Обычно с ней соотносятся все те же пантеистические философемы – мир в Боге, мировая душа; что же касается Соловьева, то с самого начала, впервые говоря о Софии в седьмом из своих «Чтений о Богочеловечестве», он ее определяет как род всеединства в Боге.

Уже в одной из первых своих крупных работ – «Философские начала цельного знания» (1877) – Соловьев 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, основывающуюся на воле и имеющую своим объектом общее благо. Реализуется эта сфера в «духовном обществе» (церковь), политическом обществе (государство) и экономическом обществе (земство).

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, она ориентирована на воплощение красоты и осуществляется не по человеческому произволу, но на основе восприятия «высших творческих сил» [82, с. 91–92].

Бытие у Соловьева имеет три модуса (воля, представление, чувство), деятельность – три главные сферы (жизнь, знание, творчество) и само положительное всеединство – также три модуса, или образа, которые суть Благо, Истина, Красота: «...если в нравственной области (для воли) всеединство есть абсолютное благо, если в области познавательной (для ума) оно есть абсолютная истина, то осуществление всеединства... в области материального бытия есть абсолютная красота» [82, с. 112].

В итоге все философские разделы (не только онтология, но равно и этика, гносеология, эстетика) подчиняются принципу всеединства. Оно принимает особую форму в каждом из них и выступает как принцип единства всей философской системы.

Традиционное для европейской культуры триединство истины, добра и красоты у Соловьева предстает в виде трех ипостасей единой всемирной идеи. Онтологическим критерием этой идеи – «достоинного или идеального бытия» – является в системе русского философа «положительное всеединство», которое определяется им как «наибольшая самостоятельность частей при наибольшем единстве целого», как некая идеальная целостность бытия при полной свободе и самостоятельности всех составляющих. Ясно, что прообразом этого всеединства является «неслитное соединение» и «нераздельное разделение» ипостасей Троицы.

В концепции Соловьева образ Софии занял главное место в качестве центрального творческого («зизждительного») начала космоге-

неза и вдохновителя художественного творчества человека как одного из участников этого глобального процесса. Отсюда постоянное внимание Соловьева к искусству, которое он вроде бы понимал достаточно традиционно, но делал из этого понимания далеко идущие оригинальные выводы. Сущность искусства философ 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» [83, с. 147]. 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 внесением в искусство чуждого ему содержания (преходящей общественной прагматики, например) или пытается по-своему, субъективно и односторонне, понимать красоту. К таким художникам 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 красоты, они нарушили изначальную космическую гармонию и 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 подделок, а не истинного искусства.

Соловьев предлагает свое сущностное определение искусства: «Всякое осязательное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение» [83, с. 255]. «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 противоположно-



сти, и божество проявляется как начало совершенного единства, – единства себя и своего другого» [83, с. 253]. Здесь на уровне космогенеза и идеального творчества, оставаясь в русле неоплатоническо-христианской эстетики, Соловьев ставит в продуктивном плане проблему «другого», которая займет видное место в философии и эстетике XX в., особенно во фрейдизме и экзистенциализме и в сознательно ориентирующихся на них художественных практиках и проектах конца XX столетия. 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, и заключается актуальный смысл концепции русского философа, до сих пор еще до конца не осознанной, не понятой, не принятой.

Философия Соловьева словно разрушила какой-то барьер, долгое время мешавший самовыражению русской мысли в развернутой философской форме. Она положила начало активнейшему философскому движению, в русле которого за короткий срок возник ряд религиозно-философских систем. Большинство из них базировалось на концепции всеединства и в той или иной степени находилось в зависимости от соловьевских идей.

Так, о. Сергей (Булгаков) отнюдь не стремился умерять и ограничивать роль мифологемы Софии; его учение – единственная из современных философско-богословских систем, которая с начала и до конца, во всех своих разделах строится как опыт софиологии, поэтому есть все основания говорить о софиологии искусства.

С. Н. Булгаков уверен в том, что София открывается в мире как красота, потому искусство прямее и непосредственнее, нежели фило-

софия, знает Софию. Искусство или, шире, красота есть самодоказательство Софии. Для философа красота во всех ее природных проявлениях – это «...сияние Софии, изнутри освещающее косную плоть и материю. И искусство – в звуке, теле, мраморе, красках, слове – стремится к тому же – к “ософиению” плоти» [18, с. 199]. Поэтому художник не только видит Софию своим «умным зрением», но и стремится выразить это видение. Греки узрели Софию в ее женственности, гениально воплотив ее в пластических образах Афины, Дианы, Афродиты. «Эротическая окрыленность», пафос влюбленности возводят искусство к престолу Софии, и тогда «отверзаются “вещие зеницы”» [18, с. 199] – оно прозревает и выражает то, что недоступно философии, («...ибо всякое подлинное искусство, являющее красоту, имеет в себе нечто вещее, открывает высшую действительность» [18, с. 200]. В красоте природы и в произведениях искусства Булгаков ощущает «...предварительное преобразование мира, явление его в Софии» [18, с. 200]. Только святые да художники – «избранники Софии» – видят мир в его «софийной красе», в «светоносной преображенности». Отсюда и булгаковское определение: «Красота предмета есть его софийная идея, в нем просвечивающая» [18, с. 200], иными словами, красота является свидетельством и показателем софийности вещи, степени ее адекватности собственной идее.

Фактически перед нами разворачивается хорошо знакомая платоновско-неоплатоническая концепция искусства. В результате сохраняется платоновский пафос «идейных» основ мира и искусства, платиновское объединение красоты и искусства, но устраняется пренебрежительное отношение платонизма к искусству как к «подражанию подражанию». Именно понятие софийности позволяет о. Сергию усмотреть в искусстве одну из высших форм творчества, ведущего к реальному «преображению» мира в свете заложенных в нем изначальных идей. «Красота спасет мир» – это значит, что мир станет софиен, но уже не творчеством и самотворчеством человека, а творческим актом Бога [18, с. 221].

Спасение мира Красотой означает, таким образом, восстановление его изначальной софийности, т. е. первоначальной «идеальности» и целостности. Это не абстрактная идеальность неоплатоников, но идеальность особая – христианская, и еще уже – русско-православная, активно манифестирующая свое единство с телом, с телесностью.

Собственно, категорию телесности в философию ввел (пожалуй, впервые осознанно) именно С. Н. Булгаков, и исключительно в пози-

тивном смысле, хотя христианство изначально являлось религией не отрицания, как казалось неглубоким его критикам, но утверждения, спасения, преображения плоти, тела, телесности. Об этом свидетельствует и концепция творения мира Богом из ничего, и идея космической мистерии Воплощения, т. е. все христианское учение о Богочеловеке, и, наконец, вера в воскресение мертвых во плоти. Тем не менее плоть и тело всегда оставались камнем преткновения для христианских мыслителей, начиная с первых отцов Церкви и до наших дней, многие из которых с осторожностью, неприязнью, а порой и враждебно относились ко всему плотскому, телесному.

При этом не следует забывать, что в христианстве (особенно в православии) всегда (с первых веков его существования) были и убежденные защитники тела и плоти – отцы Церкви, хорошо сознававшие, что отличие христианства от других духовных движений и религий и его преимущество перед ними как раз и состоит в оправдании плоти как произведения божественного Творца при одновременном осуждении плотских вождлений. В русском православии эти идеи наиболее полно и глубоко сформулировали в первой трети XIX столетия, опираясь на весь предшествующий богословский, философский, культовый и аскетический опыт, о. Павел Флоренский и его друг С. Н. Булгаков. Причем их «телесные» интуиции восходят не только к святоотеческим текстам, но и, прежде всего, к античной классике, к «светлому небу греческой религии», по выражению Булгакова. «Умным очам» греков открылась «нетленная красота тела» [18, с. 213], т. е., в терминологии Булгакова, софийная красота – та красота, в которой материальный мир был замыслен и создан Творцом и которую он утратил с грехопадением.

То, что открылось античному миру, прежде всего на уровне эстетического сознания, т. е. в образах пластического искусства, христианские отцы Церкви попытались словесно обосновать, опираясь на тексты Священного Писания и реальный христианский духовный опыт. Но парадокс исторического развития состоял в том, что они отвергли опыт античного искусства, вместо того чтобы использовать его, и тем самым многое и надолго усложнили в понимании собственно христианских идей и глубинных откровений.

Только в начале XX в. в трудах крупнейших русских религиозных мыслителей все встало на свои места. Булгаков убежден, что ан-

тичность почувствовала и воплотила в своей пластике «святость тела», его идеальную, изначальную красоту, хотя в реальности мы почти не встречаемся с этой красотой, ибо с грехопадением первого человека в материальный мир вошла порча, началась и до сих пор длится «болезнь телесности» [18, с. 232]. То, что мыслители, богословы, философы всех времен и народов приписывают плоти, материи, телу, следовало бы отнести к болезни тела. Поэтому, в отличие от многих духовных течений и направлений, которые вслед за буддистами и неоплатониками борются с телом, христианство, в том числе христианский аскетизм, борется не с телом, «...но за тело, ибо... видит в теле не оковы, а храм Божий» [18, с. 215].

Булгаков излагает свое понимание христианской концепции телесности, которая предстает у него фактически эстетической категорией, помогающей понять своеобразие русского православного эстетического сознания и художественного мышления. Опираясь на тексты Священного Писания, он показывает, что тело «есть первозданная сущность»: в Новом Завете Христос назван «Спасителем тела» (Ефес. 5, 23), «главой тела, церкви» (Колос. 1, 18) и т. п.; Ветхий Завет вообще пронизан духом «телолобия» и «телоутверждения» [18, с. 216]. «Священную эротику песней» философ считает «серьезнейшим символическим реализмом» [18, с. 217], а христианство полагает не только религией спасения души, но и религией «духовного прославления тела», «апофеозом тела».

Полемизируя с теми, кто противопоставляет тело, телесность духу и духовности, русский мыслитель утверждает, что такое противопоставление неверно в основе, поскольку «телесность по существу своему вовсе не есть противоположность духу, ибо существует и духовная телесность, “тело духовное”, о котором говорит апостол Павел... именно такая телесность и содержит в себе отологическую норму тела» [18, с. 217]. Телесность же, отрицающая духовность, – лишь частное, притом болезненное, состояние тела. «Святая телесность» духовна и духоносна. Ее сущность состоит не в антидуховности, но в особом рода чувственности, понятой в качестве «...самостоятельной стихии жизни, отличной от духа, но вместе с тем ему отнюдь не чуждой и не противоположной» [18, с. 217], – той стихии жизни, где происходит не созерцание идей (как в мышлении), не их воление (как в субстанционально-волевой сфере), а «чувственное переживание идей – их отелес-

нение». И сколь бы брезгливо ни удалял идеализм (Булгаков имеет в виду идеализм западноевропейского толка) телесность из своего «светлого царства», не зная, что с ней делать, именно ею «...устанавливается... бытие... реальность мира, сила бытия» [18, с. 218]. «Реальность внешнего мира» – большая проблема и «тяжелый крест для идеалистической философии», ибо она не может быть доказана мыслительными средствами, а «только ощутима чувственностью». Реальное и идеальное неразделимы в действительности, поскольку платоновские идеи, по глубокому убеждению Булгакова, не простые логические абстракции, они наделены особой (пусть предельно утонченной) телесностью, чувственностью. Каждая из них «...имеет индивидуальное тело, есть телесная энтелехия» [18, с. 219].

«Софийная, святая телесность» трансцендентна нашему чувственному опыту, она может стать доступной созерцанию лишь «под благодатным озарением Св. Духа», о чем свидетельствует опыт многих святых. Она же, по глубокому убеждению Булгакова, составляет основу искусства. Художник «...прозревает красоту как осуществленную святую телесность» [18, с. 221]. Его вдохновение основывается на постоянной тоске и томлении по ней, хотя ему очень редко удается адекватно выразить собственные прозрения. Некоторым людям дано быть художником только «в душе», поскольку они лишены способности материального закрепления своего внутреннего опыта. И лишь немногим «избранникам Софии» даровано стать подлинными творцами красоты. Они «просветляют материю идей» своим искусством [18, с. 224] и дают возможность всем нам воочию увидеть телесность в ее здоровом, идеальном состоянии. Так, древнегреческие скульпторы открыли нам «нас же самих в достойном образе бытия», выявили «правду человеческого тела». Созерцая античные статуи, мы утрачиваем «болезненное чувство стыда перед наготой», как бы на миг ощущаем себя в Эдеме. Мы ясно сознаем, «...что эти прекрасные тела и должны быть обнажены, ибо всякая одежда явилась бы умалением их красоты, неуважением к ней. Кому же пришла бы в голову мысль одеть Венеру Милосскую?» [18, с. 230]. Античное искусство усиливает в нас сокрытую в глубинах души тоску «...по своим эдемским телам, облеченным красотой и софийной славой», обостряет чувство стыда за собственные «безобразные» тела [18, с. 232].

Уделяя большое внимание искусству, размышляя о его функциях и месте в Универсуме, осмысливая исторический опыт его пони-

мания, Булгаков приходит к софиологическому определению искусства: «Это есть эротическая встреча материи и формы, их влюбленное слияние, почувствованная идея, ставшая красотой: это есть сияние софийного луча в нашем мире» [18, с. 221].

П. А. Флоренский обычно избегал самого термина всеединства. Но вопреки всем его расхождениям с Соловьевым в истоке философствования у них обоих лежала одна и та же глубинная интуиция о бытии, и этой интуицией было именно всеединство. Ядром всей метафизики «Столпа и утверждения Истины» служит тщательное продумывание всеединства в его существе как принципа внутренней формы совершенного бытия. При этом – и здесь действительно налицо отличие Флоренского от Соловьева – основной образ, модель всеединства черпается из христианских представлений о Церкви. Этот образ всеединства есть собрание, сообщество личностей, связуемых любовью и силой этой связи образующих также единую личность, которая и есть София.

Развивая идеи целостности и всеединства, Флоренский в статье «Храмовое действо как синтез искусств» поднимает вопрос о создании в Лавре «живого музея России», «русских Афин». Рассуждая о «глубокой органичности памятника», Флоренский пишет: «Тут – не только эстетика, но и чувство истории, и ощущение народной души, и восприятие в целом русской государственности, и какая-то трудно объяснимая, но непреклонная мысль. <...> Лавра есть художественный портрет России в ее целом, по сравнению с которым всякое другое место – не более, как фотографическая карточка» [96, с. 21–22].

Почему вопрос ставится именно о «живом музее» и в чем опасность «умерщвляющего и обездушивающего коллекционирования», от которого предостерегает Флоренский? Опасность заключается в том, что, по мнению философа, произведение искусства, извлеченное из своей художественной среды, оторванное от реального процесса воздействия на тех, кому оно предназначено, утрачивает свое действительное существование. «Вне этого духовно-эстетического синтеза храмовое действо превращается в собрание мертвых раритетов, безгласных сколков прежде живой культурной традиции» [96, с. 22].

Дело в том, что в живой природе все пронизано глубинными связями, не поддающимися рационалистическому толкованию, и всякое искусственное нарушение этих связей может обернуться самыми грозными последствиями. Флоренский показывает, что синтез храмового действа

должно понимать прежде всего «сущностно и экзистенциально», в единстве с жизненной средой.

Философ считает, что «художественное произведение художественно – не иначе как в полноте необходимых для существования его условий, в расчете на которые и в которых оно было порождено... Картина, например, должна быть освещена некоторым *определенным* светом, рассеянным, белым, достаточной силы, однородным, а не цветным, не пятнами и т. д., и вне этого требуемого освещения она как предмет искусства, т. е. как эстетический феномен, не живет. Осветить картину красным светом, если она написана для освещения белым, – это значит убить эстетический феномен как таковой, ибо рама, холст и краски – вовсе не произведение искусства. Подобно сему, поместить архитектурное произведение в пространстве туманном или слушать музыкальное произведение в зале с плохой акустикой – это опять значит исказить или уничтожить эстетический феномен. Но и более того: есть условия восприятия художественных произведений, так сказать, отрицательного характера; нельзя, например, слушать симфонию или смотреть картину в помещении, наполненном невыносимо зловонными газами, и эти отрицательные условия, раз не соблюденные в некоторой определенной их качественности, вклиниваются в стиль произведения, разрушают единство формы и содержания и тем уничтожают произведение как таковое. Как положительно, так и отрицательно, художественное произведение есть центр целого пучка условий, при которых оно только и возможно как художественное, и вне своих конститутивных условий оно, как художественное, *просто не существует*. Для станковой живописи мы подбираем раму и фон, для статуй – драпировку, для здания – окружающую его совокупность цветовых пятен и воздушных пространств, для музыки – общий характер одновременных с нею впечатлений» [96, с. 25–26].

Флоренский называет «недомыслием» отрыв одной из сторон церковного искусства от целостного организма храмового действия как синтеза искусств, как той художественной среды, в которой и только в которой икона имеет свой подлинный художественный смысл и может созерцаться в своей подлинной художественности. Философ выступает против дробности и обособленности искусств: «Не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства как первоединой деятельности стремится наше время» [96, с. 31].

Развивая идеи целостности и всеединства, Флоренский открывает принцип соответствия между различными формами культуры, такими как искусство, религия, наука, философия. Так, на принципе соответствия основан перспективный образ мира. Мы настолько свыклись с ним, что кажется, будто и сам мир перспективен. Архитектура, театр, живопись, классическая наука и все то, что связано с пространственными отношениями, подчинено созданному в эпоху Возрождения перспективному образу мира. Условность, искусственность, а значит, и субъективность этого образа заключаются в том, что, как замечает философ, «потребовалось более пятисот лет социального воспитания, чтобы приучить глаз и руку к перспективе» [100, с. 46].

Другой вариант принципа соответствия, также рожденный в лоне европейской культуры, внешне прямо противоположен условно-рационалистическому, поскольку целиком погружен в чувственную реальность. Образный мир, построенный по этому принципу, стремится подменить собой чувственную реальность, стать ее двойником. Принцип соответствия в этом мировидении может быть назван принципом подобия или имитации. Данный вариант принципа соответствия позволяет провести параллели между католическим вероисповеданием, живописью масляными красками (где каждый мазок объемен и красочен), органной музыкой (звуки которой как бы материально наполняют пространство) и некоторыми другими явлениями культуры. Все они насыщены конкретностью. Утрируя этот способ мировидения, Флоренский так описывает одно из его воплощений: «Одеваемые в модное платье раскрашенные статуи католических мадонн есть предел, к которому тяготеет природа масляной живописи [100, с. 59]. Как бы ни был близок образный мир этого принципа соответствия самому чувственному миру, хотя в замысле своем он и уподобляется ему, мыслитель и к нему относится с критическим недоверием, оценивает его как замаскированный субъективизм и натурализм. Этот способ мировидения по сути своей упраздняет культуру, поскольку в нем сливаются воплощаемое и воплощенное. Да и само воплощаемое понимается сугубо натуралистически, как мир непосредственно воспринимаемый.

Флоренский считает, что обе эти разновидности принципа соответствия сложились в эпоху Возрождения, когда в Западной Европе произошла коренная ломка всего духовного строя жизни, в результате чего была разорвана внутренняя логическая связь с культу-



рой Средневековья. Но, по мнению философа, существуют культуры, в которых способ миропонимания построен на естественном принципе соответствия. Такова русская культура, в которой естественный принцип соответствия складывался с момента ее возникновения. Естественный способ мировидения и жизнепонимания применительно к русской культуре конкретизируется Флоренским как принцип символизма и реализма, который свое предельное выражение находит в русской иконе. В мировоззрении Флоренского метафизике иконы отводится важнейшее место. Отметим только, что иконопись для него не просто форма живописи, она, по его мнению, синтезирует все формы культуры, в том числе и философию средневековой Руси, а следовательно, метафизика иконы тождественна метафизике всей русской культуры.

Для А. Ф. Лосева всеединство – тема, сопровождавшая его всю жизнь, хотя он и не стал строить собственную философию как очередную систему в рассмотренном нами ряду. Для Лосева всеединство с самого начала было чем-то иным и большим, нежели чисто теоретический предмет, идея, философема. Будучи не просто философом, но глубоко философской натурой, будучи историком философии, историком мысли, если угодно, художником мысли, он явственно обладал неким художественным чувством, художественным и эмоциональным переживанием всеединства. Оно было для него символом, знаменованием непостижимого бытийного идеала, а мысль о нем, тяготение и устремление к нему, эрос и пафос всеединства были неким особым философским чувством, жизненным нервом философствования.

Начиная с ранней работы «Эрос у Платона» и кончая поздней книгой «В. Соловьев и его время», Лосев на всех этапах своего творчества бегло, однако по существу, затрагивает концепцию всеединства в самых разных ее аспектах. По сути Лосев (а отчасти уже и Флоренский) дошел в своем творчестве до границ, до исчерпания философских перспектив русской метафизики всеединства. В творчестве обоих – и у Лосева более явно – уже начинается зарождение, вынашивание некоего нового этапа, новой фундаментальной парадигмы русской мысли. Черты этой новой парадигмы, даже основные, еще не успели обозначиться, и ясно лишь, что она начинает базироваться уже не на сущностных, а на энергийных категориях, придавая большую важность линии православного энергетизма, связанной в первую очередь с исихастской традицией.

## 2.2. Органика творческого процесса

В православном понимании творческий процесс сочетает в себе два вектора: усилий человека (снизу вверх – это есть и на Востоке) и Божественного действия, благодати (сверху вниз). Искомое творческого процесса есть обожение, т. е. соединение человека с Богом в его энергиях благодати. Рассматривая человека как живое и нераздельное единство, св. Григорий Палама считает, что сверхъестественная благодать даруется всему человеку, а не только его уму. Он пишет о духовных чувствах, духовном видении, которое «...столь же умное, сколь и телесное, ибо ум и тело будут преобразованы Духом» [50, с. 372]. «Триады» св. Григория Паламы дают первый адекватный православный ответ на вопрос, что и как мы воспринимаем в творческом процессе. Помимо обычной, физической системы чувств существует другая, внутренняя система. Есть внутреннее зрение, внутренний слух и т. д. Средства восприятия, которыми осуществляется Богообщение, являются иными и особыми, их человек еще должен обрести. Православная мистика, именуя эти иные чувства умными или духовными, свидетельствует, что они «отверзаются» у человека под действием благодати («очищается око души»). Григорий Палама настаивает, что человек видит духом, а не умом и телом. В творческом процессе человек достигает «превосхождения» своей природы, содержание которого состоит во всецелом соединении его «тварных энергий», как умных, так и всех прочих, всего «энергийного образа» человеческого существа с Божественной энергией, благодатью. В этом «...холистическом событии трансцендирования преобразуются, претворяются в новую природу ум и тело, все уровни и все измерения человека: и в частности одним из аспектов этого всецелого претворения служит отверзание чувств» [109, с. 59]. Именно здесь корни отличий восточно- и западнохристианского подходов к творчеству.

Эллинская традиция, а за ней и новоевропейская, и современная западная, коренясь в ином видении человека, разума и бытия, принципиально отлична от православной, ибо она опирается на дуалистическую антропологию, которая утверждает диаметрально противоположность, противопоставленность души и тела, их противоположную бытийную ценность и судьбу. Творческий процесс есть исключительно интеллектуальный процесс. Если в православии целостный «человек обожается», то на Западе «ум божественен».

Это два разных подхода к творчеству: холистический, целостный и дуалистический, интеллектуалистский. Если в православной традиции утверждается равноценность ума и сердца, сведение ума в сердце, формирование умных чувств, то и для русского художника это утверждение является основополагающим. Нагляднее всего органику творческого процесса можно изучать на материале русской театральной культуры.

Дореволюционный русский философ И. И. Лапшин, чьи работы по философии творчества были опубликованы за рубежом после его эмиграции, а в России с тех пор не переизданы [58, с. 139], отмечал две точки зрения на проблему художественного творчества. Согласно интеллектуалистической точке зрения, создание художественной реальности есть чисто интеллектуальная обработка данных опыта. Творчество сводится здесь к умственной работе. Другой взгляд – мистический – исходит из предположения о врожденности знаний о «чужих я». Художник в процессе творчества непосредственно, интуитивно постигает чужие души: духовный макрокосм от века включен в непознанной форме в душу художника и процесс творчества сводится лишь к опознанию и объективизации мистических откровений чувства.

На вопрос, каким путем постигает поэт строй и состав чужой души – рассудочным или мистическим, И. И. Лапшин отвечает: ни тем, ни другим. «Процесс художественной перевоплощаемости для науки такая же бесконечная проблема, как живой организм: ...бесконечно сложная машина лишь в бесконечности может быть разложена на составные элементы. Точно так же мы можем всё глубже и тоньше постигать психологический секрет перевоплощения и все же перед нами остается “неисчерпаемость явления”, экстенсивная и интенсивная бесконечность мира искусства» [58, с. 140]. По убеждению философа, художественное перевоплощение требует и произвольного стихийного созидания, и вполне рассудочной работы интеллекта. По выражению В. С. Соловьева, «гений действует не от ума, но с умом», вернее с «умными чувствами», без которых, согласно православному пониманию, немисливо никакое творчество, в том числе художественное перевоплощение.

Органические законы творчества – основополагающее открытие К. С. Станиславского в сценическом искусстве. «Органика» – ключевое слово в его лексиконе. Опираясь на органические законы творчества, он проверяет и создает все, к чему прикасается. По концепции

органической целостности театр есть живой процесс, размыкающий границы творчества и жизни. «Здесь бытие не есть определенное, готовое, завершенное бытие, а есть живое делание-жизнь – в самом глубоком смысле этого слова» [104, с. 502]. Творение актера сродни творению природы, оно так же целостно и органично. У С. Н. Булгакова есть об этом следующее суждение: «Красота в природе и красота в искусстве, как явление божественной Софии, Души, Мира, имеют одну сущность» [18, с. 330].

К своим оппонентам Станиславский обращается со следующими словами: «Да посмотрите вы, законники в искусстве, вокруг, на мир Божий. Посмотрите на небо и облака, каких только красок в них нет... и все они просты и естественны, как все в природе. Красота разбросана везде, где жизнь. Она разнообразна, как природа, и никогда, слава богу, не уложится ни в какие рамки и условности. Вместо того, чтобы сочинять новые правила, станьте ближе к природе, к естественному, то есть к Богу, и тогда вы поймете не одну, а неисчислимы красоты Бога, которые закрылись от вас благодаря правилам и условностям» [84, с. 258]. Очистить искусство от условностей и сделать его ближе к природе, т. е. к Богу, – такова задача художника, по убеждению Станиславского. «Я не верю, – пишет он, – чтоб были люди, которые бы искренне верили тому, что наша убогая актерская техника (и тем более актерски условная) или надуманный принцип, метод сценического творчества могут в какой-либо мере тягаться с органическим, непосредственным, интуитивным, подсознательным творчеством самой величайшей художницы – природы» [77, с. 60]. «Никакие условности, никакая философия, никакие новые изобретаемые тезисы не сравнятся с творчеством органической природы, и тот, кто может и умеет творить на сцене по основе органической природы, тот окажется сильнее других, которые этого делать не умеют и потому уходят в условности. Не насилуйте же природы! Идите по указанным ею путям» [84, с. 290].

Работая над органическими законами творчества, Станиславский понимал, что, чем тоньше чувство и чем оно ирреальнее, отвлеченнее, тем оно сверхсознательнее, т. е. ближе к природе и дальше от сознания. Беда, если к области сверхсознательного «подходят от ума», от выдуманной, внешней, рафинированной формы или рассудочной теории. Ум, техника слишком грубы для передачи сверхсозна-

тельного. Ему нужно подлинное творческое самочувствие, сама органическая природа. Единственный подход к сверхсознательному, ирреальному – через сознательное.

В поисках целостного существования актера на сцене русский режиссер решил обратиться к опыту индийских йогов. Формулируя некоторые практические приемы для развития внимания и сосредоточенности, при помощи которых якобы достигается осознание истинного «я» человека, йоги высказали ряд верных догадок, касающихся человеческой психологии и физиологии, в частности внимания, сознательной и бессознательной деятельности человека. В своих упражнениях на воспитание внимания йоги учили преодолевать действие отвлекающих раздражителей, управлять вниманием, не допускать рассеянности. Большой интерес вызвали у Станиславского догадки йогов о так называемой бессознательной, или подсознательной, деятельности, которую они рассматривали как деятельность инстинктивную либо автоматизированную, привычную. «Привычка, – отмечает йог Рамачарака, сочинения которого были основательно изучены Станиславским, – делает одно дело, в то время когда внимание обращено на другое. Автоматическое движение не отвлекает внимания от главного» [85, с. 99]. Поскольку одним из средств «освобождения» йоги считали культивирование положительных навыков и привычек, вырабатываемых в результате сознательных упражнений, то они действительно, как замечает Станиславский, подходили к бессознательному через сознательные приемы. «Индусские йоги, достигающие чудес в области под- и сверхсознания, дают много практических советов в этой области, – пишет Станиславский. Они также подходят к бессознательному через сознательные подготовительные приемы, от телесного – к духовному, от реального – к ирреальному, от натурализма – к отвлеченному» [85, с. 157]. Йогой навеяны слова Станиславского о «неразрывной связи физического ощущения с душевными переживаниями» [84, с. 258].

Изучая восточную философию, Станиславский прорывался далеко за пределы отечественной театральной традиции. Он пытался применить к обыкновенному актеру технику энергетических «излучений» и «лучевпусканий». Он испещрял свой режиссерский экземпляр «Гамлета» карандашными стрелами – их поединки и перекрестия должны были обозначать столкновения тайных импульсов и «хотений», накоп-

лявшихся в подтексте действия. Диалог должен был идти под давлением не столько слов, сколько встречных энергетических потоков, взаимовлияния праны партнеров. Иными словами, Станиславский тогда занимался тем, что сегодня зовется энергиями духовных биополей. Его кружки и стрелы на полях шекспировской трагедии напоминают тайнопись, загадочную криптограмму. В тот момент теория Станиславского находилась на предельной глубине. Погружаться дальше в психику было бы уже опасно для искусства. Это рискованное погружение осуществят позднее другие – Е. Гротовский в Европе, А. Васильев в России.

Концепция органической целостности (синтез ума и чувств), присущая русскому театру, действительно обнаруживает некоторое родство с концепцией восточного театра, где идея единого целого также является основополагающей. Но при этом дар художественного перевоплощения, способ актерского существования на сцене восточного театра принципиально другой, так же как философия и религия Востока принципиально отличны от русской философии и православия, а способ игры зависит от веры.

Для актерского творчества в восточном театре был характерен безличностный подход к воплощению роли. В работе над ролью существенным для актера представлялось растворение своего «я» в художественном образе, «деперсонализация». М. Дзэми особо подчеркивал, что актеру необходимо избавиться от своего «я» и слиться в единое целое с объектом подражания. Главное – «превращение» в другого. Для полного перевоплощения актеру нужно научиться быть тем, кому подражаешь, и только потом подражать. Актер в театре не добивается успеха, когда овладевает искусством «мономанэ», т. е. входит в образ настолько, что действие актера становится не его действием, а действием героя, божества или демона. Актеру не нужно стараться быть элегантным или мужественным, ему нужно стать тем, что элегантно или мужественно, чтобы совсем исчезла грань между исполнителем и исполняемым. По словам Сэми, «тот, кто подражает, и тот, кому подражают, – одно. И это уже будет не подражанием, а неподражанием» [36, с. 201]. Но как можно стать тем, кем не являешься? Сэми отвечает: «“Мономанэ” постигается глубинами души»; путем углубленного размышления, сосредоточения актер проникает в подлинную природу того, чей образ он хочет воплотить на сцене. Высшее назначение искусства – проникновение в подлинную природу вещей. Когда слияние с объектом достигнуто, не нужно прилагать усилий. По словам

Д. Т. Судзуки, следует «...привести ум в соответствие с Пустотой, или таковостью, и тогда человек, созерцающий предмет, превращается в сам предмет» [36, с. 201].

Речь идет об органическом понимании целого, раскрытого Н. О. Лосским. В отличие от европейской традиции с характерным для нее резким противопоставлением культуры и природы, в России культура мыслится не как сумма достижений, а как живая целостная стихия, открывая которую человек приближается к Богу. Целое в таком понимании – это не статичная система, в которой «...элементы абсолютны, первоначальны и существуют безотносительно, а целое производно, относительно и сполна зависимо от своих элементов» [67, с. 290]. В русской традиции целое есть очень динамичная, нелинейно развивающаяся структура, в которой «целое первоначальной элементов, элементы же производны и относительно, т. е. способны существовать только в отношении к целому» [67, с. 340].

Согласно эстетике восточного театра, прекрасное только тогда истинно, когда оно лишено личного, своего. Это отвечает «безличностному» характеру мировоззрения. Для японского мышления, отмечает Судзуки, характерны состояния «муга» и «мусин» («не-я», «не-ум»). Когда кто-то достигает состояния «муга», «мусин», значит, он проник в сферу бессознательного (вот о чем мечтал К. С. Станиславский, когда изучал теорию йогов). «Муга – это своеобразное состояние экстаза, когда исчезает чувство, что “именно я это делаю”. Ощущение собственного “я” служит главной помехой в творчестве... Муга, Мусин или недействие порождают самое совершенное искусство» [89, с. 168]. Именно об этом пишет современный режиссер А. Васильев: «В искусстве играть актеру трагически мешает сам актер. Человек никогда не сможет освободиться от самого себя, всегда хочет рассказывать про самого себя, всегда находится ниже, чем он сам... Мы должны достигнуть таких процессов, будто мы – чистая пустота, скорлупа. Тогда персонажи, подобно птице и гнезду, опускаются, мы оживаем лицами и героями того текста, который написан» [25, с. 73]. Акт творчества для А. Васильева – одновременное уничтожение и рождение. Актер должен не бояться утратить свое (поверхностное) «эго», разрушить в себе эгоцентризм, нарциссизм, дабы воскресить истинную личность, сущностное «я», «образ и подобие» Бога.

На первый взгляд и в русском, и в восточном театре в качестве необходимого условия для творчества, созидания нового, перевопло-

шения выступает один и тот же принцип – принцип самоопустошения, устранения собственного «я». Но при кажущемся сходстве мы имеем дело с разнотелными явлениями.

В русском театре принцип разрушения собственного «я», самоуничтожения означает путь смирения. А смирение, как известно, есть возвышение христианской личности. Достичь смирения – значит направить свое существование в русло воли Божией, а для этого нужно устранить почти непреодолимые препятствия – самолюбие и своеволие. Ф. М. Достоевский назвал смирение «самой страшной силой, которая только может на свете быть» [41, с. 172]. «Высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полного развития своего “я”, – считает писатель, – как бы уничтожить это “я”, отдать его целиком всем и каждому, безраздельно и беззаветно» [41, с. 241]. Последняя цель и предел смирения – возвращение к Богу, который вне бытия. Благодаря смирению, преодолению самонадеянности и самонимения пространство сознания расчищается и освобождается (истощается, самоопустошается), но не просто и не вообще, а для действия благодати, посредством которой осуществляется соединение человека с Богом в его энергиях, т. е. возникает синергия. Феофан Затворник писал, что нужно «...сознать себя... ничего не содержащим, пустым сосудом, к сему присоединить сознание бессилия, самому наполнить пустоту сию, увенчать сие уверенностью, что сделать сие может только Господь» [95, с. 100]. В процессе благодатного творчества происходит «отверзание чувств», «все уровни человеческого состава попадают в модус самопревосхождения» [110, с. 32], т. е. происходит изменение всего естества, ума, чувств. Чувства усиливаются, утончаются, сознание обретает способность сверхприродного восприятия. Достигшие такого состояния актеры играют радостно, легко и свободно. Про актеров А. Васильева, к примеру, пишут, что «они обладают удивительной способностью быть по-настоящему красивыми на сцене. Они точно высвечены изнутри, режиссеру удается сделать зримой их духовную суть. Они наполнены, одухотворены, облагорожены. Спокойная просветленность их лиц и поз, особая радость и легкость творческого самочувствия завораживающе действуют на зрителей, в душах которых воцаряется покой и тихое счастье» [101, с. 58].

Принцип самоопустошения, отказ от собственного «я» для многих русских актеров означает устремленность к Богу. Умереть, чтобы



воскреснуть, вознестись. Ничего подобного не происходит в восточном театре, хотя и здесь исходным импульсом для творчества (перевоплощения) служит отказ от «я». Чем больше художник подавляет, «сокращает» себя, тем более он приближается к подлинной реальности. Там, где примешивается «я», там исчезает непосредственность переживания, там невозможно озарение – сатори. Принцип самоопустошения, недеяния («у-вей») в эстетике восточного театра ничего общего не имеет с христианским смирением православного художника, который через разрушение собственного «я» обретает иное бытие, личное бытие – общение с Богом.

Самоопустошение восточного художника – это не смирение, а творение в Небытии, Пустоте, нирване, когда «сознание достигает полного растворения во внутренней сущности созерцаемого» [110, с. 57].

Если в православном мироощущении высшая реальность для актера есть личное (ипостасное) общение с Богом, то в восточных традициях высшая реальность, по словам С. С. Хоружего, есть «...имперсональное бытие, отождествляемое с небытием, но не являющееся ни тем, ни другим. По мере приближения к искомому совершенному бытию (состоянию) перцептивные аспекты процесса становятся не нужны и в конечном итоге должны отключаться, прекращаться. Напротив, когда совершенное бытие предстает как личное бытие-общение, оно не только не есть чуждое всем различиям бытие-небытие, но раскрывается как любовь и взаимопроникновение ипостасей, перихорисис, совершенное взаимопроникновение, взаимообращение, взаимовосприимчивость» [110, с. 59].

В эстетике восточного театра не существует таких понятий, как чудо, благодать, вдохновение. Даже буддийское просветление, которое обозначается японским «сатори», не предполагает никакого отношения к Богу. По мнению Судзуки, «дзэн хочет освободиться даже от бога» [89, с. 166]. Даосизм, который философичнее и углубленнее дзэн-буддизма, тоже рассматривал просветление художника не как «превосхождение здешнего бытия» (в православии), а как возвращение к «небесному истоку» человеческой природы и жизни, при том что небо у древних даосов вовсе не является какой-либо трансцендентной, божественной реальностью. «Возвращение человека к Небу есть просто восстановление человеком полноты своей природы – акт как нельзя более естественный» [109, с. 79]. Движение направлено не ввысь (возведение, вознесение, трансцендирование в Богообщении),

а к центру. «Принцип недействия», который является главным для восточного искусства, потому что заставляет все вещи действовать, сравним с колесом, которое вращается, потому что ось неподвижна. Судзуки отмечает: «Когда центр жизненной силы неподвижен, тогда и начинает проявлять себя творческая энергия в живописи, поэзии, драме, религии» [89, с. 292]. Гессе назвал это свойство человеческой психики центрированностью. «Вы слишком сильно чувствуете свое “я”, – говорит магистр Александр Кнехту, – или слишком от него зависите, а это отнюдь не то же самое, что быть большой личностью. Один может быть звездой первой величины по своей одаренности, силе воли, выдержке, но он так хорошо центрирован, что без всяких тренировок и затрат энергии включается в ритм системы, к которой принадлежит. Другой также богато одарен, быть может, даже больше, но ось его “я” не проходит точно через центр круга, и он растрчивает половину своих сил на эксцентрические движения, которые изнуряют его самого и мешают всем окружающим» [33, с. 389]. Центрированность является признаком высокого профессионализма. Когда человек центрирован, отпущенное на волю сознание освобождается от символов дискурсивного мышления и способности человека выявляются сами собой, в нем начинает действовать сила «дэ».

Методы, помогающие актеру восточного театра добиться центрированности, связаны прежде всего с дисциплиной. Это ключевое слово в эстетике восточного театра (в русском театре таким словом является «чудо», «благодать»). По словам Дзэами, театр Но покоится на трех главных идеях: дисциплина тела – «мономанэ» (крепкая ремесленная выучка, необходимая, чтобы освоить искусство подражания, не только внешнее, но и внутреннее); дисциплина духа – «югэн» (улавливание красоты из космоса, претворение этой сокровенной красоты в образы театрального искусства и возвращение ее космосу – такова философская основа театрального творчества); дисциплина души – «хана» (цветок – сценический гений) [39, с. 37].

Методы, с помощью которых актер театра Но дисциплинирует дух и душу, называются «коан» и «куфу». Взятые они Дзэами из практики дзэн-буддизма. «Коан» есть душевный тренинг, который представляет собой способ медитативного проникновения в мистические сущности («мономанэ», «югэн», «хана» и др.) с концентрацией внутреннего зрения на вопросе-задании. Он существует для того, чтобы

поставить человека в психологический тупик, вызвать напряженное состояние сознания, благодаря чему достигается просветление и расширение человеческой природы актера. «Куфу» – психотехника вхождения в образ и в другие более тонкие области через форму глубокой медитации, которая состоит в сгущении всей духовной энергии в одной точке; это своего рода очищение от всяких умственных и чувственных препятствий ради непосредственного, простого и молчаливого озарения истиной всего существа человека. Таким образом, можно говорить, что в восточном театре тренировка подвергалась не только тело актера, но и его эмоциональный мир и подсознание. Методы «коан» и «куфу» пробуждали в актере тончайшую, буквально животную, чуткую мистическую интуицию и твердую неослабную волю, которые не известны ни русскому, ни европейскому актеру. Главная цель и высшее достижение актера театра Но – растворение в «югэн», в таинственной, непостижимой, космической красоте. Методы, приближающие актера к «югэн», исключали логическое мышление, не способное согласно дальневосточной эстетике к целостным постижениям.

Первостепенное место в творчестве восточного актера занимало сердце как орган, способный к целостному восприятию. В этом намечается определенное сходство с русским театром и различие с европейским. Слово «сердце» в западной культуре имеет несколько сентиментальный оттенок, сердце считается чем-то совершенно отличным от ума, а последний обычно относится к рациональной мыслительной способности. В традициях Востока, напротив, слово «сердце» относится не к эмоциям, не к сентиментальным чувствам. В буддизме слова «сердце» и «ум» суть части одной и той же реальности. В трактатах по воинским искусствам Китая и Японии сказано, что сердце излучает энергию, которая называется волей, и что это такая воля, которая равнозначна мышлению. Значит, сердце есть средоточие воли, разума и чувств.

В христианстве слову «сердце» тоже принадлежит особая роль, но при этом очевидны расхождения буддистской и христианской интерпретации сердца. Вопрос о значении сердца в религии неоднократно исследовался русскими философами П. Д. Юркевичем, П. А. Флоренским, Б. П. Вышеславцевым и др. «В христианстве мистическое соприкосновение с Богом и с ближним осуществляется через посредство сердца. Сердце есть орган, устанавливающий эту особую интимную

связь с Богом и с ближним, которая называется христианской любовью... Мистическое соприкосновение с Богом в индийской мистике есть нечто совершенно особое. Это не есть никак христианская любовь, соединяющая глубину сердца с глубиной Божества. Здесь нет Бога и человека, нет любви личности к личности (человека к Богу). Здесь безразличное тождество. Индийская мистика утверждает имманентное тождество предельного центра моей самости с предельным центром божественной самости. Не то, что я нахожу в себе Бога, соприкасаюсь с Богом в глубине своего сердца, а то, что я сам оказываюсь Богом. Усмотрение этого тождества не есть любовь, не есть тяготение, притяжение, устремленность – это блаженное успокоение в отрешенном безразличии. Сердце в индийской мистике означает только внутренний мир, скрытую центральность, сердцевинность атмана по отношению ко всему, но без всякой эмоциональной, эротической, эстетической окраски, которая неизбежна в христианском сердце» [28, с. 23].

Дар художественного перевоплощения, заложенный в судьбе русского, восточного или европейского театра, органично связан с верой. Если Христос для верующих в него – личность, любящая нас, слышащая, а «всякое творчество в Боге и от Бога», то и русское искусство замешано на личности, в центре – человек, красота его души. В буддизме человек все сам: он должен быть и верен, и силен – никто ему не даст избавления, так как Будда спокоен, Будда – не личность. Как считает Г. Гачев, «космический переворот Будды – в том, что он главное в бытии перетянул с верха (неба, богов, света солнца) – в центр, а в центре – человек, от него, а не от Бога зависит сохранность бытия. От него – все причины. Он – самопричина. Самость на Западе ищется как самозарождение, самодвижение, а здесь как самопокой» [31, с. 84].

На Востоке в центре творчества находится не личность, как в России, и не индивидуальность, как в Европе, а природа, красота природы; человек же растворен в природе. Поэтому для восточного театра характерен безличностный подход к роли. Чтобы добиться полного перевоплощения в роли, актеру необходимо закрыть лицо маской. Так, в японском театре актер полностью подчинен маске, работает на нее, именно в ней целиком сконцентрировано внутреннее состояние персонажа. Будучи произведением искусства, маска не нарушает принципа условности стилистики этого театра. Она создает особую прелесть игры, основанной на необычайной выразительности

и одухотворенности жеста при неподвижности лица. В маске выступает лишь первый актер. Второй актер играет без маски, но он должен сохранять бесстрастное выражение лица на протяжении всего спектакля. Лица хористов, музыкантов и других служителей сцены также должны быть подобны маскам, ибо стилизованная манера игры делает недоступным на сцене живое лицо актера. Актер учится не только носить маску, но и воспринимать в ней сцену и зрительный зал, поскольку, надевая ее, он иначе ощущает мир. Он как бы остается наедине с персонажем, которого играет, отгораживается маской от внешнего мира, самоуглубляется, отключает зрение и вместе с тем начинает обостренно следить за звуковой стороной спектакля, слушать зал. Способность к перевоплощению возникает у актера театра. Но в тот момент, когда он достигает идеально свободной ориентации на сцене, ощущая почти вслепую каждый ее сантиметр, когда он сосредоточивается до полного самозабвения на игровом персонаже-маске, т. е. играет, не думая о том, что играет, и в то же время не утрачивает контроля за собственными действиями. В маске заключен весь смысл и все содержание актерского искусства. Каждый раз перед началом спектакля актер совершает ритуал надевания маски: бережно держит маску в руках, долго и пристально созерцает ее, затем надевает на лицо и еще некоторое время в полном облачении молча стоит перед большим зеркалом. Это момент, когда актер как бы расстается с самим собой и внутренне растворяется в персонаже, сливается с ним.

Современный режиссер П. Брук, исследуя роли масок в восточном и западном театре, отмечает принципиальные различия между ними. «Традиционная восточная маска, – пишет он, – есть антимака, точное и тонкое отражение внутренней жизни. Когда актер надевает маску, он сбрасывает одну из своих собственных личин (масок). Как только маска тебя высвобождает, она дает тебе что-то, за что можно спрятаться... все, что есть у тебя, скрыто, ты можешь позволить себе открыться» [13, с. 3]. Такую маску П. Брук называет «священной», ту же, которой пользуются в западном театре, – «ужасной», так как она представляет собой «...картину субъективного подсознания в застывшей форме: один лжет через внешний образ другой лжи» [13, с. 10].

Русский поэт начала XX в. М. А. Волошин, сравнивая французский театр с русским, обращал внимание на то, что, как для русских актеров характерно непреодолимое стремление духовно и душевно обна-

житься, так французам свойственен «...непреодолимый стыд обнажения духа, притом, что они не стыдятся обнажать свое тело» [27, с. 122]. Стыдливость же духа, по его мнению, ведет к созданию масок. «Лицо, лишенное маски, в Париже дает стыдное ощущение наготы, и по этой наготе лица парижане узнают иностранцев, и особенно русских... Здесь живут люди, одетые в маски с головы до ног... И маска эта надевается не только на лице: она в жесте, голосе, интонации и т. д. И маска так плотно прирастает к ним, что они забывают о своем лице... Парижане ходят в театр вовсе не для того, чтобы видеть сложное, страшное, голое человеческое лицо, – то, чего ищем мы, входя в театр: они идут, чтобы смотреть, изучать и выбирать новые маски... Так нужно принять французский театр: он не сходит ни в какие тайники человеческого духа в поисках за жуткими тайнами, он отражает и творит только новые одежды для жизни и новые маски для духа... А русская манера игры на сцене всем нутром, до последнего обнажения духа, французскому зрителю показалась бы только варварским бесстыдством» [27, с. 124].

Действительно, русскому театру, в отличие от восточного и европейского, в высшей степени была присуща нагота души и духа, нагота лица и лика. Неприятие маски, закрывающей лицо актера, было вписано почти что в генетический код русского театра, потому что оно было связано с православным мироощущением: перед Богом нельзя быть в маске, перед Богом актер «нищ, наг и окаянен». В этом сказывается и своеобразное «неприсутствие в бытии», свойственное русским. Согласно святоотеческим учениям, «в каждом человеке живет внешний человек (тело, плоть) и внутренний (ум и сердце) или “потаянный сердца человек”. Эмпирического, внешнего человека нужно обязательно связать с глубинным центром, этим “внутренним человеком”, и подчинить ему внешнего» [109, с. 110]. «Где сокровище ваше, там и сердце ваше». Дар русского театра диктует особый акцент на личности, на ее переживаниях, на красоте души и духа. С этим связана особая сердечность, мягкость, душевность, исповедальность многих русских актеров, на что обращают внимание представители других этносов.

Весьма своеобразным было отношение к гриму в России, а грим, как известно, та же маска для лица. В московском Малом театре, в котором формировались национальные театральные традиции, к гриму

стремились не прибегать вообще или использовать его минимально. Зачем грим актеру, который, находясь в благодатном состоянии мистического соединения с Богом (синергии), способен бледнеть по роли, как это делал Мочалов в «Гамлете», или стареть на глазах зрителей без помощи грима, без перехода или усилия, как это делала Пелагея Стрепетова в «Бедной невесте» Островского [3, с. 140–141]. Не любила грим и очень редко им пользовалась и М. Н. Ермолова. Играя своих прославленных иностранок – испанку Лауренсию, французенку Иоанну, шотландскую королеву Марию Стюарт, Ермолова заботилась не столько о том, чтобы передать колорит их национальной жизни, специфику национального характера, сколько о том, чтобы передать состояние духа своих героинь, высокий накал чувства, одержимость идеей или страстью, а для этого не нужен грим, нужно только вдохновение, которое от Бога. Корифей Малого театра А. П. Ленский в своей работе, посвященной гриму, отмечает, что кроме внешнего грима, которым обычно пользуются актеры, существует грим внутренний (это как «внешний» и «внутренний» человек). Актер, по мнению А. П. Ленского, должен заботиться не столько о внешнем, сколько о внутреннем преобразении.

Русский философ начала XX в. Ф. А. Степун в работе, посвященной типологии актерского творчества, отмечает, что костюм и грим на большом актере всегда будут ощущаться «...ненужной внешностью, мертвящей ложью, бездарной претензией плотника помочь Богу в создании мира» [87, с. 82]. Рассматривая различные подходы к перевоплощению актера-изобразителя и актера-воплотителя, он пишет, что именно воплотитель владеет «...последней тайной искусства, тайной полного перевоплощения, не нуждающегося ни в каких особых внешних средствах» [87, с. 67]. Дар сценической многоликости, стремление к неузнаваемости – все это в гораздо большей степени свойственно изобразителю, чем воплотителю. Причем в типологии Степуна нет места критерию «лучше-хуже». Среди актеров-изобразителей много выдающихся имен как русского, так и европейского театра. Они могут восхищать, увлекать, побеждать зрителя, «но чего-то самого последнего они все-таки не дают... они не дают полного единства себя самих с исполняемыми ими образами, они не владеют тайной последнего перевоплощения... Как бы совершенно ни играл актер-изобразитель, в его игре, по самой природе его подхо-

да к созданию сценического образа, всегда будет чувствоваться раздвоение между актером и образом, отсутствие полного самозабвенного перевоплощения; в этом его граница, его характерная особенность... Когда же играет актер-воплотитель, зритель чувствует полную слитность души играющего актера с исполняемым образом и тем самым такую же полную слитность со своей собственной душой или точнее: он вовсе не чувствует ни души играющего актера, ни своей собственной души, но находится в каком-то особом состоянии бес-сознательной погруженности в развертывающийся перед ним мир» [87, с. 82]. Если в основе творчества актера-изобразителя, по мнению Степуна, кроется самосозерцание (человек живет и творит в раздвоении на себя-творца и себя-творение), то в основе творчества актера-воплотителя кроется самозабвение. Человек, живущий самозабвенно, живет целостно, воспринимается нами живущим не в эстетической категории субъект-объектного дуализма, как актер-изобразитель, но в мистической категории тождества, когда душа человека самозабвенно сливается с Богом.

По сути, в типологии Степуна представлены разные театральные традиции: европейская, для которой актерское творчество – явление сугубо эстетического порядка с характерным для него самосозерцанием и самораздвоением, и русская, для которой актерское творчество не столько эстетическое явление, сколько религиозно-эстетическое, когда душа художника самозабвенно сливается с Богом. «Театральное искусство является в сущности постольку же искусством, постольку и жизнью, – справедливо замечает Степун. – Между мастерством сценического переживания настоящего, не случайного на сцене актера и жизненным актерством творчески артистической души нет потому никакого принципиального различия» [87, с. 67]. Сцена для русского актера не только искусство, она еще и творчество жизни, настоящее житнетворчество, в котором быт актера-человека и бытие актера-художника неразрывно соединены, что делает возможным глубокое внутреннее перевоплощение и полное слияние с персонажем.

Присущее мастеру умение ощущать целое раньше частей предполагает, что он способен наблюдать шаги своего воображения и осуществлять селекцию, исходя из этого внутреннего чувства целого, точного ощущения ауры будущего произведения. Неограниченное целое в воображаемом мире художника явлено и существует раньше частей.



В одной из работ о театре Михаил Чехов дает глубокий совет начинающим актерам. Мэтр сцены рекомендует молодым исполнителям для успеха роли играть каждую отдельную сцену всем спектаклем. Это очень точное пожелание, предполагающее, что за каждым жестом и интонацией героя стоит его способность ощущать целостный фон спектакля, что каждая реплика и мизансцена диктуются содержательным контекстом всего действия. Фактически механизмы художественной рефлексии, чередующей переходы от «зрения» к «умозрению» и обратно, есть то же самое: это способность соизмерять каждый новый шаг с «общим чувством» данного произведения. За выверенностью любого мазка – мобилизация всего жизненного опыта; каждый творческий жест санкционируется органикой художника как целостного «внутреннего» человека.

Чувствуя удивление перед лицом мира, органически сторонясь «предпосылок» всякого знания, художник обретает возможность слиться с объектом, над которым он размышляет. В известной мере создаваемый им образ, кристаллизуясь, сливается с самим бытием. С. П. Батракова обратила внимание на то, что именно таким способом художник XX в. пробует воспроизвести в своем творчестве всю полноту, а значит, и «изначальную неразбериху мифического восприятия мира» [2, с. 176]. Художественная реальность – это реальность, которая больше себя самой. В художественном претворении зачастую «больше жизни», чем в жизни, расстилающейся вне субъекта. Мы становимся свидетелями рождения иной реальности, органичной и чувственно заразной. Вместе с тем восприятие произведения искусства оставляет у зрителя не просто впечатление «ставшего» или сгущенного бытия, а чувство открытия, приращения нового мира.

Произведение искусства рождается разными способами. Замысел целого может возникнуть раньше замысла частей. Но движение может осуществляться и от части к целому. Порой случайная ошибка в движении кисти вдруг открывает художнику чудо оживающей на его глазах картины, и он благодарен этой ошибке, так счастливо выявившей искомое звучание. Очевидно, что процесс кристаллизации замысла предполагает умение художника управлять своим воображением, выстраивать его фарватер. В частности, речь идет об уже упоминавшейся способности автора на протяжении многочисленных сеансов организовывать свои ощущения, удерживая исходное состояние

духа, пославшее ему импульс к творчеству. Вот как пишет А. С. Пушкин о методе сочинения «Бориса Годунова»: «Большая часть сцен требует только рассуждения, когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, – я жду его или пропускаю эту сцену. Такой способ работы для меня совершенно нов» [76, с. 141].

Таким образом, дар органической целостности касается любого элемента художественного творчества, каждая его часть неизбежно отражает сущностные характеристики целого.

### **2.3. Форма художественного в русской традиции**

Русская религиозная философия, будучи «философией всеединства», построила целостное учение о Бытии, в котором «я» и мир, «я» и Бог, истина и красота, искусство и природа не противопоставляются, а сливаются в нерасторжимое Единое. Органическая целостность предстает как взаимопроникновение частей, как тождество духовного и материального, внешнего и внутреннего, формы и содержания.

Выявляя онтологические предпосылки, порождающие специфическое восприятие формы и содержания художественного, свойственное русскому мироощущению, отечественные философы обращали внимание прежде всего на «географический» фактор. Обозревая «пейзаж русской души», Н. А. Бердяев отмечал точное соответствие его особенностям природного космоса России: «...та же безграничность, бесформенность, устремленность в бесконечность, широта. На Западе тесно, все ограничено, все оформлено и распределено по категориям, все благоприятствует образованию и развитию цивилизации – и строение земли, и строение души. Можно было бы сказать, что русский народ пал жертвой своей земли, своей природной стихийности. Ему нелегко давалось оформление, дар формы у русских людей невелик» [8, с. 22]. Философ считал, что бескрайние пространства России оказывали противоречивое воздействие на русскую душу. С одной стороны, от безграничности и безмерности пространств России – широта и необъятность русской души. По словам Бердяева, «русская душа ушиблена ширью» [8, с. 63]. С другой стороны, бескрайние просторы России породили болезнь «бесформия». «Оформление своей души и оформление своего творчества затруднено было для русского человека... Формы русского государства делали русского человека бесформенным» [8, с. 66].

В ответ на рассуждения Н. А. Бердяева о нелюбви русских ко всякой форме грузинский философ М. Мамардашвили замечает, что за этим стоит «...извечное и тянущееся из глубины истории бессилие совершения поступков, которые бы доводились до конца...». Русская культура, по мнению философа, полна «...абортивными явлениями, столкновениями полуродившихся существ» [68, с. 219]. Трагизм России, по мнению философа, в том, что она не может ничего довести до конца, завершить, оформить, является «...страной дурных повторений, где события удивительным образом как бы происходят, но не совершаются и тем более не завершаются» [68, с. 111]. «С точки зрения формы русскую культуру трудно назвать историческим образованием, поскольку она полна несвершившимися событиями, в ней не происходила последовательность свершений. У нее нет исторической мощи стать, сбыться, выполнить что-то до конца» [68, с. 53]. Россия, по мнению автора, является «мертвой ветвью человеческой эволюции» [68, с. 349]. Более того, ее культура так и не стала действительно христианской в своих глубинах. Изначальное (неискоренимое) зло, заложенное в русской культуре, т. е. ненависть к человеческому, а значит, к плотскому, телесно-конечному, выводит Россию на путь Антихриста, по мнению М. Мамардашвили [68, с. 358]. Поэтому и судьба русской культуры, «незавершенной, инфантильной, несостоявшейся», сильно отличается от судьбы европейской культуры, «религиозно грамотной, отшлифованной, сбывшейся» [68, с. 355], как судьба старого человека в конце его пути отличается от судьбы молодого, чей путь еще не пройден, только в самом начале, поэтому судьба его непонятна, полна загадок, а отгадки – в другом месте, до которого нужно пройти путь.

Русские философы иначе воспринимали такие понятия, как «бесформенность», «незавершенность», «беспочвенность». Безмерность для русского человека есть живая конкретная реальность, она и дана ему как незавершенность, бесформенность. Это есть центробежная рассеивающая сила русского пространства, которая порождает противоположную силу – центростремительную, собирающую, объединяющую, целостную. Это как два полюса единой антиномии. Дар незавершенности, данный нашим пространством, уравнивается даром необычайной целостности, который не дан, но задан нам Промыслом Божиим. В идеале целостности, по В. В. Зеньковскому,

заключается одно из главных вдохновений русской философской мысли, когда Истина, Добро и Красота мыслятся не как три отдельные самостоятельные категории, но как одно целое, эстетика не воспринимается без этики, теория без практики.

Одним из самых противоречивых даров России, по мнению русских мыслителей, является беспочвенность. Антиномичность этого дара состоит в том, что он приобретает разные смыслы в земной и небесной судьбе России. Беспочвенность для земной судьбы ассоциируется с отсталостью, в метафизическом же плане – это благо, дарованное нам свыше. Вот почему П. Я. Чаадаев пишет: «Никакая сила в мире не заставит нас выйти из того круга идей, на котором построена вся наша история, который составляет всю поэзию нашего существования, который признает лишь право дарованное и отмечает всякую мысль о праве естественном» [112, с. 238]. Воспринимая беспочвенность, отсутствие традиций, «закоренелых предрассудков, старых привычек, упорной рутины» как дар, ниспосланный нам Провидением, Чаадаев именно в этой «безосновности» видит залог великой судьбы России. «Россия, если только она уразумеет свое призвание, должна принять на себя инициативу проведения всех великодушных мыслей, ибо она не имеет привязанностей, страстей, идей и интересов Европы...» [112, с. 240].

Антиномичность дара беспочвенности нашла отклик и в душе Н. В. Гоголя, уверенного в том, что отсутствие почвы восполняется открытым небом, поэтому «праздник Светлого Воскресенья воспринимается прежде у нас, нежели у других народов» [35, с. 287]. Основанием для такой уверенности является не то, что «мы лучше других народов» или «ближе жизнью ко Христу», считает писатель. «Никого мы не лучше, а в жизни еще неустроенней и беспорядочней всех их. “Хуже мы всех прочих”, – вот что мы должны всегда говорить о себе. Но есть в нашей природе то, что нам пророчит это. Уже самое неустройство наше нам это пророчит. Мы еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную форму; еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное и внести в себя все, что уже невозможно другим народам, получившим форму и закалившимся в ней. Что есть много в коренной природе нашей, нами позабытой, близкого закону Христа...» [35, с. 287–288].

Идею беспочвенности в судьбе русской культуры развивали и другие философы. Н. А. Бердяев считал, что парадокс русской куль-

туры XIX в. заключался в том, что ее беспочвенность, несвязанность прочной традицией, была не только ее слабостью и недостатком, но и ее силой, «...была источником ее необычайной свободы, неведомой народам Запада, слишком связанным своей историей, органической традицией» [4, с. 6]. Другой русский философ, Л. И. Шестов, в своей замечательной работе «Апофеоз беспочвенности» высказал не менее парадоксальную мысль: «Беспочвенность – основная, самая завидная и наиболее для нас непостижимая привилегия божественного... Пред лицом Бога падают все наши устои и рассыпаются все наши почвы» [115, с. 226]. Так и беспочвенность плоха для земного пути культуры, но благодатна для небесного пути.

Если одни деятели отечественной мысли специфику формы в русской художественной традиции (ее незавершенность, безмерность, беспочвенность) связывали с онтологическими и метафизическими основаниями русского космоса, то другие (В. Иванов, А. Белый) пытались разгадать своеобразие национальной формы через возврат к корням, истокам. А истоками они считали эллинскую культуру как образец предельной гармонии.

Форма в русской и европейской культуре рассматривается Вячеславом Ивановым сквозь призму аполлинийского и дионисийского начал. В статье «Эллинизм и варварство» он называет русскую культуру варварской и противопоставляет ее эллинской: «Оба мира относятся один к другому, как царство формы и царство содержания, как формальный строй и рождающий хаос, как Аполлон и Дионис, который самую стихией своей – наш, варварский, наш, славянский, бог» [43, с. 313].

Аполлон, эллинский «бог счастья и силы», и Дионис, «бог страдания», олицетворяют в мировой истории человеческой мысли два взгляда на мир, два основных мироощущения людей, два различных понимания формы. Дионисийское состояние человеческой души, по мнению Иванова, «...может быть таковым только при условии выхода, исступления из граней эмпирического “я”, при условии приобщения к единству “я” вселенского в его волеии и страдании, полноте и разрыве, дыхании и въздыхании» [43, с. 315]. В этом «священном хмеле» и «оргийном самозабвении» он различает «...состояние блаженного до муки переполнения, ощущение чудесного могущества и преизбытка силы, сознание безличной и безвольной стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге» [43, с. 316]. В отличие

от Ницше, который дионисийское начало понимает как эстетическое, а жизнь – как «эстетический феномен», Иванов дионисийское начало воспринимает как религиозное, более того, как некое «упреждение» или предвестие христианства. «Ведь если дионисийский хмель жизни только эстетический феномен, тогда человечество – сонм “ремесленников Диониса”, как древность называла актеров», – пишет он в своей книге, опровергая тезисы Ницше [43, с. 318]. Однако первоначально «ремесленники Диониса» были его священнослужителями и жрецами, более того, его ипостасями и «вакхами»; и истинно дионисийское миропонимание требует, чтобы «...наша личина была в сознании нашем ликом самого многоликого бога и чтобы наше лицедейство у его космического алтаря было священным действием и жертвенным служением» [43, с. 316].

В лоне европейской культуры, выросшей из могучей и древнейшей эллинской, «все кажется непрерывным возрождением древности, ибо органически живет там сама древность» [43, с. 315]. Удел, доля, судьба такой культуры – хранить преемственность и предание «старших». «Гениальные творческие силы там, в латинстве, редко поражают ослепительностью своего необычайного явления. Значительная часть новизны у них отнята закономерностью и внутренней логикой их возникновения, исключая то иррациональное и безмерное, что мы знаем и любим» [43, с. 319]. Поэтому форма в европейской культуре представляет собой нечто завершенное, гармоничное, выверенное, традиционное. Иное восприятие формы в варварской культуре, «чужой по крови и языку». «Никогда европейская культура не могла овладеть славянством до полного себе уподобления, до перерождения органических тканей души народной, – хотя и наложила на варваров все свои формы» [43, с. 319–320]. Судьба варварской культуры еще не откристаллизована, не оформлена, здесь повсюду гуляет еще ветер свободы. Зато

В нас заложена алчба  
Вам неведомой свободы.  
Ваши веки – только годы,  
Где заносят непогоды  
Безымянные гроба...

(«Кормчие Звезды») [43, с. 320]

Исследуя характер соприкосновений русской души с духовной жизнью Запада в статье «Эллинизм и мы», Вячеслав Иванов пишет: «Варвары по преимуществу, мы учимся из всего, что возникает там существенно-нового, не столько этому новому, сколько через его призму всей культуре... какому-то отвлеченному и никогда не существовавшему в действительности греко-римскому классицизму... отсюда внутренне неизбежные промахи вкуса...». Поэтому «классицизм, как тип школы и как норма эстетическая, не прививается у нас; но никогда мы не прислушивались с такой жадностью к отголоскам эллинского миропостижения и мировосприятия» [43, с. 320]. С роковой неизбежностью, подобно своим предшественникам Чаадаеву, Гоголю, Соловьеву, Вячеслав Иванов приходит к выводу, что судьба варварской, т. е. русской, культуры принципиально иная. Свобода, растворенная в ее крови, есть в том числе и свобода от традиций, норм и законов, скрепивших аполлинийскую культуру Европы. Поэтому «talанты варваров не будут знать сами, кто они, откуда и зачем пришли» [43, с. 321] (говоря словами Брюсова, «не знаю сам какая, но все ж я миру весть»), тогда как в «латинстве» каждый деятель умственной жизни знает свое историческое место и готовый носит свою «формулу». Беспочвенность и незавершенность – родовые черты варварской культуры.

В 1927 г. увидела свет одна из главных работ А. Ф. Лосева, посвященная искусству, – «Диалектика художественной формы». Интерес Лосева-философа к искусству закономерен прежде всего потому, что он принадлежал к наиболее яркому движению в русской философии начала XX в., которое имело своими истоками философию В. С. Соловьева, уделявшего большое внимание эстетике. В частности, П. А. Флоренский осознавал «эстетичность» как «самый глубокий» признак бытия, а красоту – как силу, пронизывающую все слои бытия «поперек» [99, с. 585–586]. Близок к нему в этом плане был и А. Ф. Лосев. Однако если для о. Павла как для сугубо религиозного мыслителя красота более всего выражается в религии, то Лосев видел ее наиболее адекватное выражение и искусстве. Поэтому если философствование и эстетика Флоренского имеют ярко выраженную богословскую окраску [23], то философия Лосева практически вся построена в эстетическом модуле.

О глубинном эстетизме философствования Лосева свидетельствует, например, образное объяснение им своего понимания платонов-

ской идеи. «Кратко свое расхождение с Флоренским в понимании античного платонизма я формулировал бы так. У Флоренского – иконографическое понимание платоновской идеи, у меня же – скульптурное понимание. Его идея слишком духовно-выразительна для античности. Моя платоновская идея – холоднее, безличнее и безразличнее; в ней больше красоты, чем интимности, больше окаменелости, чем объективности, больше голого тела, чем лица и лика, больше холодного любования, чем умиления, больше риторики и искусства, чем молитвы» [65, с. 48]. И далее Лосев признается, что «как философ» он всегда ценил «главным образом выразительные лики бытия».

Лосев ясно и точно излагает в предисловии цель работы – обнажение «логического скелета искусства». Для него диалектика, понимаемая как бесконечный процесс становления на основе синтеза противоположностей, есть не «какая-нибудь вымученная абстракция», а сама жизнь во всей ее полноте и изначальной данности; в частности, применительно к искусству – жизнь художественной формы в произведениях искусства.

Главным принципом лосевской эстетики является выражение. «Выражение, или форма, есть смысл, предполагающий иное вне себя, соотношенный с иным, которое его окружает» [64, с. 14], т. е. выражение (форма) означает, что данная вещь наделена смыслом чего-то иного, имеющего бытие вне и независимо от нее. «Выражение, или форма, – пишет философ, – есть сделанность, отработанность, данность логического средствами алогического. В выражении нет ничего, кроме смысла, но этот смысл дан алогически. И нет тут ничего, кроме алогически-материального, но это последнее имеет здесь природу чистого смысла. Отсюда – символическая природа всякого выражения» [64, с. 21].

Во второй части «Диалектики художественной формы» Лосев дает «феноменолого-диалектическое раскрытие художественной формы»: «Художественное выражение, или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адекватности, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом» [64, с. 47].

Для А. Ф. Лосева художественная форма есть такая форма, которая дана как миф, цельно и адекватно понимаемый. «Это – вне-смысловая инаковость, адекватно воспроизводящая ту или иную смысло-



вую предметность. Это – инаковость, родившая целостный миф. Это – такая алогическая инаковость смысла, для понимания которой не надо сводить ее на первоначально данный отвлеченный смысл. И это такой смысл, который понимается сам по себе, без сведения его на его внешнюю алогическую данность. Художественное в форме есть принципиальное равновесие логической и алогической стихии» [64, с. 45].

В определении Лосева выделяются как минимум три основные характеристики (или формы) художественного выражения: целостность, самодостаточность и адекватность. Смысловая предметность выражается здесь не частично (не условно, не схематически, не какой-то своей частью и т. п.), а именно целиком, во всей ее полноте и глубине. Художественная форма фактически не отсылает (как условный знак) созерцающего к этой предметности, но содержит ее в себе всю целиком и полностью. И в этом смысле она самодостаточна, более того, адекватна выражаемой смысловой предметности, т. е. алогическая (внесмысловая, материальная) стихия оказывается в равновесии с этой смысловой предметностью. В этом, а точнее в так называемой «антиномии адекватации», усматривал Лосев «спецификум художественности». Во всякой смысловой предметности, считал Алексей Федорович, в потенции содержится уже ее «адекватная выраженность», которую он называл «первообразом» [64, с. 79]. В процессе создания или восприятия произведения искусства происходит постоянное сравнение конкретной художественной формы с этим «первообразом», который, однако, не существует нигде, кроме как в самой художественной форме, и который, собственно, и является целью произведения искусства.

Здесь Лосев подходит фактически к раскрытию глубинной диалектики художественного творчества – диалектики образа и первообраза. «Художник творит форму, но форма сама творит свой первообраз. Художник творит что-то одно определенное, а выходит – две сферы бытия сразу, ибо творимое им нечто есть как раз тождество двух сфер бытия, образа и первообраза одновременно» [64, с. 82].

Вводя свое определение художественной формы, Лосев считал, что оно должно заменить традиционное «абстрактно-метафизическое» учение о «воплощении идеального в реальном» [64, с. 45], т. е. он категорически возражал против метафизической теории, утверждавшей, что сначала-де в голове художника возникает первообраз (содержание) будущего произведения, а затем он (оно) получает ху-

дожественное оформление (воплощение). В своей «антиномии адекватности» Лосев убедительно показал, что «спецификум художественности» состоит как раз в том, что никакого первообраза до произведения искусства (как и после него) не существует. «Искусство сразу – и образ, и первообраз. Оно такой первообраз, которому не предстает никакого иного образа, где бы он отражался, но этот образ есть он сам, этот первообраз. И оно – такой образ, такое отображение, за которым не стоит решительно никакого первообраза, отображением которого он бы являлся, но это отображение имеет самого себя своим первообразом, являясь сразу и отображаемым первообразом, и отображающим отображением. В этой самоадекватности, самодостоверности – основа художественной формы» [64, с. 82].

Здесь Лосеву удалось вскрыть важнейший и наиболее общий закон искусства, который затем надолго был забыт отечественной эстетикой, абсолютизовавшей частный и исторически локальный принцип отражения. Произведение искусства, по Лосеву, ничего не отражает, кроме самого себя; оно и ничего не обозначает, кроме самого себя, т. е. не отсылает субъекта восприятия ни к чему, кроме себя самого. Оно самоценно и самодостаточно.

Весь пафос работы Лосева состоит в том, что он видит искусство как некое сложное, многоуровневое, целостное, динамически развивающееся образование, имеющее бытие в постоянном становлении художественной формы, в акте снятия антитетичности между смысловой предметностью и художественным фактом. Осмысливая опыт многовековых исследований в области теории искусства и эстетики от раннего неоплатонизма до начала XX в., Лосев приходит к выводу, что феномен искусства настолько сложен, что не поддается простому формально-логическому описанию.

Здесь он фактически проделывает тот же путь и приходит к тем же выводам, что и в свое время восточнохристианская патристика относительно понятия Бога. Он «описуемо неописуем», ипостаси Троицы, как и два естества Христа, «неслитно соединены» и «нераздельно разделены» и т. п., т. е. Бог в своей сущности принципиально не поддается постижению одномерным человеческим разумом. В XX в. человеческий разум обнаружил сложные и умонепостижимые объекты и явления и в сферах, достаточно далеких от Бога, – в «тварном мире» и в области человеческого творчества. К таким явлениям относится прежде всего

духовное творчество, и в частности искусство. Лосев хорошо осознавал это и пришел к убеждению, что продвинуть человеческий разум на путях понимания столь сложного феномена можно только с помощью многоуровневой системы антиномического описания.

Начав с «антиномии факта», Лосев не останавливается на произведении искусства, а переходит к сфере смысловой предметности, расчлняя ее на пять антиномических уровней, каждый из которых он подвергает тщательному анализу. Системой «антиномий понимания» автор «Диалектики художественной формы» стремится определить отношение художественной формы как к смысловой предметности, которую она выражает, так и к художественному факту (т. е. произведению искусства), в котором она реализуется. При этом выясняется, что художественная форма одновременно тождественна и различна как со смысловой предметностью, так и с артефактом; она есть одновременно и становящаяся «инаковость смысловой предметности», и осмысленно становящаяся «качественность факта», т. е. она диалектически «неслитно соединяет» в себе смысл и плоть искусства. Окончательно эта глубокая идея формулируется Лосевым в «синтезе» третьей антиномии так: «Художественная форма есть становящееся (а стало быть, ставшее), т. е. энергично-подвижное, тождество смысловой предметности и качественной фактичности, или символическая структура» [64, с. 56]. Таким образом, художественная форма предстает здесь своеобразным динамическим и антиномическим посредником между смысловой предметностью и воспроизводящей ее инаковостью. Это ее свойство Лосев обозначает как метаксюдность. Художественная форма, согласно «антиномиям понимания», одновременно принадлежит и не принадлежит и уровню чистого смысла, который она призвана воплотить, и уровню произведения искусства, в котором реализуется воплощение. Тем самым она как бы держит в постоянном динамическом напряжении и равновесном балансировании систему «смысл – факт», не давая ей ни полностью материализоваться, ни улечься в чистой абстракции.

Следующий диалектический срез, образованный системой из пяти «антиномий смысла», ориентирован на раскрытие сложных взаимоотношений формы и внесмысловой инаковости, в которой осуществляется ее становление. Здесь утверждается тождество и различие художественной формы с самой собой и с внесмысловым окружением, т. е. ее

«неделимая целостность», с одной стороны, и «координированная раздельность» – с другой; одновременные покой и подвижность формы относительно себя самой и внесмысловой инаковости. В результате делается окончательный антиномический вывод: «Художественная форма есть единичность, данная как алогическое становление подвижного покоя самотождественного различия» [64, с. 70]. В этой формуле фактически зафиксирована сама глубинная диалектика бытия художественной формы в конкретном произведении искусства. Показано, что форма есть нечто целостное, самодовлеющее и самотождественное; нечто неподвижное и вечное – «устойчивое сияние умного света» [64, с. 72]. И одновременно она динамична, находится в постоянном становлении смысла относительно внесмыслового окружения, т. е. реально живет только в конкретном художественном произведении и, более того, детерминирована конкретными условиями социального бытия и восприятия. Благодаря этому одна и та же смысловая предметность приобретает на уровне реальных художественных фактов «бесконечно разнообразные формы» [64, с. 68].

Следующий антиномический срез художественной формы сделан Лосевым на уровне мифа. Здесь он приходит к утверждению тождества в художественной форме сознания и бессознательного, свободы и необходимости, т. е. «тождества субъекта и объекта» [64, с. 74], что позволяет ему усмотреть бытийственное и смысловое равенство мифа и формы. «Художественная форма есть законченный миф, т. е. живое существо, самосоотносящееся и самодурствующее. В этом диалектическая разгадка той таинственной, загадочной одухотворенности, которой полно всякое произведение искусства» [64, с. 75]. В процессе своего становления художественная форма таким образом преобразует, одухотворяет предметы обыденной действительности, из которых строится факт искусства, что они «становятся живыми, превращаются в миф» [64, с. 75]. Таким образом, любой перенесенный в поле художественной формы предмет утрачивает свое эмпирическое значение и наполняется новым выразительным смыслом, художественным значением. До своего логического и гипертрофированного выражения эта идея доведена в поп-арте и боди-арте.

Следующий уровень феноменолого-диалектического анализа – «антиномии адекватации». Здесь, отмечает Лосев, «мы вплотную подходим к диалектической тайне художественной формы» [64, с. 78], которая

заключается в антиномической адекватности художественной формы и первообраза; последний фактически является ее содержанием. Лосев определяет его как смысловую предметность, «...целиком выраженную, которая и является как бы целью произведения» [64, с. 79]. Продолжая и развивая неоплатонически-патристические идеи, русский эстетик утверждает, что «во всякой смысловой предметности уже содержится в потенции ее адекватная выраженность» [64, с. 79]. А это означает, по Лосеву, что художественное творчество в общем случае – акт сверхчеловеческой деятельности. Смысловая предметность сама стремится быть выраженной в инаковости и обрести заложенную в ней форму. Поэтому художник в определенном смысле выступает лишь посредником, орудием самовыражения смысла. «Художник – медиум сил, идущих через него и чуждых ему» [64, с. 86]. При восприятии настоящего искусства утрачивается ощущение авторства; мы не просто забываем, но понимаем, что «Тристана» писал не Вагнер, а «Прометея» не Скрябин.

Идеи, близкие к этим, высказывал и Павел Флоренский, размышляя, правда, об иконе, т. е. о сакральном искусстве, которое представлялось ему реальным «окном» в ноуменальный мир. Иконописец, полагал Флоренский, не творил образ, а только своей кистью «расчищал запись», открывал окно, снимал покров с духовной истины. Однако если у Флоренского здесь явно доминирует религиозно-онтологический срез, то у Лосева речь идет, скорее всего, об уровне художественного восприятия. «Я утверждаю, – пишет он, – что реальное художественное восприятие требует, чтобы для художественной формы не было никакого автора, чтобы художественная форма переживалась как нечто творящее себя саму, чтобы не было никакого еще нового творца, который бы стоял над ней и ею управлял. Художественная форма самочинна, самообусловленна, ни от чего и ни от кого не зависит» [64, с. 87].

Отсюда следует, что первообраз потенциально всегда существует в смысловой предметности, чем определяется жесткая необходимость художественного творчества и становления его именно в той форме, в какой он выступает перед нами в конкретном художественном произведении. Это Лосев утверждает и доказывает в тезисе третьей «антиномии адекватации». В антитезисе он соответственно обосновывает обратное. Художественная форма не предполагает существования до нее никакого первообраза; она свободна от чего бы то ни было до ее ре-

ального создания. Художественная форма, а следовательно, и первообраз – это результат напряженной свободной творческой деятельности художника, и он единственный «...ответчик за малейший штрих, допущенный им в художественном произведении» [64, с. 89]. Лосев констатирует антиномию свободы и необходимости в художественной форме, относит это к ее закономерностям и показывает, что данные противоположности диалектически связаны, т. е. порождают одна другую и снимают друг друга в синтезе. Именно этой «синтетической слитностью» художественное произведение, считал Лосев, и чарует нас, погружает в тот необычный мир, «...где мы сами свободно полагаем свою ограниченность и обусловленность и где мы сами по необходимости – свободны» [64, с. 92].

Подобным образом Лосев разрабатывает все антиномии художественной формы. Во второй «антиномии адекватации» речь идет о диалектике сознательного и бессознательного. Суть этой антиномии сводится к тому, что художественная форма есть синтез «иррациональной стихии бессознательной первообразности», клокочущей где-то в глубинах внутреннего мира художника или вне его, и «ясного и даже ослепительного света сознания», участвующего в творческом акте и находящего воплощение в кристальной ясности и разумности созданных художественных форм. «И, созерцая этот художественный космос, нет возможности отвлечься ни от темных бессознательных глубин хаоса, творящего всю эту блестящую, солнечную образность, ни от сознательной мерности, упорядоченности и гармонии, без которой самый хаос остался бы или совсем непознанным, или неплодотворным» [64, с. 85]. На диалектике сознательного и бессознательного, считает Лосев, и основывается всякое искусство, всякая художественная форма. «Если кто-нибудь действительно удивится, – резюмирует он, – как это реально возможно бессознательное сознание или сознательная бессознательность, тот пусть прочитает или прослушает любое художественное произведение слова или звука» [64, с. 85].

Думается, что именно эта антиномия наиболее адекватно отражает суть художественного творчества. Автор «Диалектики художественной формы» имеет в виду под «сознательным» ту точнейшую соразмерность, органичность, уместность и самодостаточность всех форм, элементов, штрихов возникающего произведения, когда, как говорится, уже нельзя ничего ни прибавить, ни убавить; ту удивительную внутреннюю гармоничность и упорядоченность произведе-

ния, которая предполагает наличие некоего высшего сознания как диалектической противоположности хаосу (небытию).

В пятой «антиномии адекватности» речь идет о проблеме «выразимости-невыразимости». Суть ее сводится к тому, что первообраз, самовыражаясь в образе, постоянно остается невыразимым; искусство – это «невыразимая выразимость» и «выразимая невыразимость», и в этом, утверждает Лосев, его особая «сладость» [64, с. 97–98]. В этом же, с другой стороны, заключается и специфика символа, т. е. художественная форма – это и символическая форма. «Символ, – определяет Лосев, – есть тождество выраженности и невыраженности адекватно воспроизведенного первообраза, данное как энергийно-смысловое излучение его самоутвержденности. Еще короче можно сказать, что символ есть просто выражение, но с ударением на адекватности выражения, на интенсивности выражающего и на невыразимости выражаемого» [64, с. 99]. Восточно-христианский антиномизм уже с периода иконоборчества в Византии (VIII–IX вв.) пришел к осознанию идей «выразимости-невыразимости», «изобразимости-неизобразимости», тождества и различия образа и первообраза как в первообразе, так и в образе, но там эти идеи были связаны только с религиозными образами и в дальнейшем не получили развития и более широкого распространения на искусство. Лосев здесь сделал новый шаг в развитии эстетической традиции.

Последняя группа – «антиномии изоляции» – посвящена обоснованию автаркии художественной формы – ее внутренней независимости, самостоятельности и самоценности. Автаркия, по Лосеву, есть результат диалектического становления смысловой предметности в чувственной инаковости, когда они настолько пронизывают друг друга, сохраняя при этом всю свою чистоту, что возникает некое новое качество – первообраз – как полное неслитное тождество «чувственности смысла» и «смысла чувственности». В сфере первообраза осуществляется «круговращение» смысла в чувственности и чувственности в смысле; отвлеченный смысл размывается и растворяется в чувственности, а чувственность возводится в состояние осмысленного становления. Все это трактуется Лосевым как игра первообраза с самим собой: «...художественная форма представляет собою изолированную и от смысла, и от чувственности автаркию первообраза, пребывающего в энергийной игре с самим собою благодаря оформлению собою и смысла, и чувственности» [64, с. 105].

Подводя итог этой части своего исследования, Лосев резюмирует, что «диалектическая разгадка художественной формы заключается в ее первообразе» [64, с. 111], сущность, внутреннее богатство, многомерность и многообразие которого он и попытался описать в системе антиномий.

«Диалектика художественной формы» в целом до сих пор сохраняет свое научное значение благодаря методологической глубине и ясности подхода к предмету, четкости дефиниций и логических ходов и, главное, убедительному проникновению в сущность изучаемого предмета – искусства.

Уже давно (более двух столетий) в европейской культуре идет активное обсуждение русского бесформия, безмотивности, иррациональности и т. д. Западные критики оставили драгоценные свидетельства о своих первых общих впечатлениях, вынесенных из русских книг, о том, чем поразила их русская эстетика: она показалась им на первый взгляд даже не эстетикой вовсе, в ней они почувствовали элемент, привычной им эстетикой недопускаемый, и перевес этого элемента – совершенно для них неожиданный. Э. Эннекен писал об И. С. Тургеневе, который тогда представлял для него всю русскую литературу: «При первом чтении какого-либо из романов Тургенева... возникает соблазн отрицать, что здесь содержится искусство, то искусство, понятие о котором у нас погранично с идеями умелости и изощренности. У русского автора мы не находим ни четкого авторского слова, ни оживленных, законченных и оформленных диалогов, ни явственно расчлененных незэтических описаний, ни персонажей, обычных для наших книг. У Тургенева не слишком много внешних качеств, которые присущи лучшим книгам у нас. Ему недостает... расцветченного слога, нервозности современной французской речи, у него нет мании создавать новые слова и эффектные словосочетания, он не выискивает, как мы, звучностей и каденций, у него нет точного ощущения формы...» [10, с. 62].

На Западе долго велась дискуссия о том, что такое русский характер, чем отличается русский герой от европейца. «Романская воля к форме» и «русский хаос» – вот что было в центре внимания западных критиков. Э. Лукка писал, что «русский хаос – это безобразность, мерцание, у которого нет ни контуров, ни направления» [10, с. 58]. Как бы ни оценивали западные критики «русский хаос», принимая его



или ужасаясь ему, в их суждениях видна чрезвычайная социальная ограниченность. Они пишут о русском нежелании формы и не спрашивают, какой именно формы – общественной, политической – не приемлет для себя русский герой. Они пишут о русской «бездне», о русской иррациональности, о сплошной будто бы безмотивности героев Толстого и Достоевского и не спрашивают, от каких именно мотивов убегают эти герои. Критерий рационального и иррационального не так безусловен, как они думают. Если приглядеться к их рассуждениям, то нетрудно понять, что именно для них рационально. Разумным они называют характер, наиболее приспособленный к современной буржуазной среде, соответствующий ее духу и смыслу. Разумная душа – точный оттиск обстоятельств, в которые она помещена исторической судьбой и воспитанием. Если же этого нет, то западные критики восклицают о «русском хаосе» и о русской безмотивности.

Пушкина рассматривают на Западе отдельно, вычлняя его из русской литературы. Пушкинская классика, эллинизм и «латинство» Пушкина кажутся на Западе чем-то обособленным, от чего последующая русская литература оторвалась. Так, уже Э. Вогюэ, у которого можно найти много тонких замечаний о Пушкине (страницы, посвященные поэту, – одни из лучших в его книге), ставит Пушкина особняком и трактует его как странную и чудесную редкость среди явлений русской словесности. Пушкин – «афинянин», весь проникнутый сознанием меры, он ясен, точен, сжат, и все это, по Вогюэ, свойства, которые более никогда в русской литературе не повторялись [10, с. 62].

Дж. Мур говорил о Достоевском: «Чтобы нам восхищаться им, для этого современная жизнь должна выкрутить из нас весь эллинизм» [10, с. 69]. О том же пишет Э. Лукка: «Достоевский – величайшая противоположность античности, какую только можно помыслить» [10, с. 73]. «Достоевский был только поводом, чтобы отграничить русскую культуру от эллинизма», – так писали немецкие критики XIX в., заявляя, что «нет никаких мостов от России к духовному царству Гете, к греческим традициям» [10, с. 75].

Именно то, что действие произведений русской культуры разыгрывается в среде народно-национальной жизни, в среде целого, дает им меру и гармонию: нужно знать и видеть целое, чтобы найти верный строй и порядок для частных частей жизни. Эпическая природа нашего искусства располагала его и к внутренней классичности. Но

у самих античных поэтов их «классичность» имела ту же основу – общее созерцание народной жизни, из которого всегда исходил художник. У нас хранился эллинизм не по форме, а по своему народному существу, и это объясняет увлечение греческой культурой и такого художника, как Л. Н. Толстой, глубоко чуждого всякому формальному классицизму. Как известно из письма к Голохвастову, в «Повестях Белкина» Пушкина Толстой особенно ценил «гармоническую правильность распределения предметов» [92, с. 22]. Эта правильность присуща и произведениям Толстого, где все творится и совершается в кругозоре целой народной жизни и где поэтому мера для индивидуальных явлений не может быть утеряна.

Наконец, о Достоевском, по утверждению Запада, наименее «греческом» из всех новейших гениев. «Хаос» Достоевского не есть воля к беспорядку, как думают западные критики. Именно порядок современного общества, построенного на искусственной иерархии, на случайном выдвигании людей, на случайности их положений, именно этот порядок и представлялся Достоевскому величайшим беспорядком, и против него и бунтуют его герои: в искусственной иерархии имуществ и должностей, в традиционной неподвижности этой иерархии нет места для живых избыточных сил, которые носят в себе эти герои. Над Достоевским реяла гармония произведений Пушкина, античных стихов Фета, картин Клода Лоррена. Эллинизм Достоевского следует из идей утопических социалистов, из той гармонии народной жизни, о которой они писали. Тот золотой век, эллиноподобный нескончаемый век всеобщего счастья, о котором по картине Клода Лоррена грезит Версильев, несомненно имеет своим прообразом утопические учения сен-симонистов и фурьеристов. Главная забота Достоевского сводилась к нахождению гармонии, способной обнять все богатство современной жизни, ему нужны были закон и мера, способные включить в себя также незаконное и чрезмерное. Но к этому стремились и античные трагики. На Западе сравнение произведений Достоевского с греческой трагедией, – общее место, однако из этого сравнения нужно бы сделать совсем иные выводы о преемственности в России классических античных начал.

Явление русского эллинизма еще очень мало изучено. Однако эллинизм – одно из постоянных слагаемых нашей художественной культуры. Разумеется, его нужно вывести за пределы одного лишь «антологического рода», нужно понять и объяснить, почему «антоло-

гический род» мог вызывать жаркое сочувствие и Белинского, и Достоевского, хотя ни тот, ни другой не были узкими любителями классики. В русском искусстве в конце XIX – начале XX в. могла появиться такая простая и правдивая античность, как «Похищение Европы» и «Ифигения Таврическая» Серова, – после Толстого, после Чехова. Следовательно, и до Серова, и вокруг Серова, и в Толстом, и в Чехове эта античность не столь видимым образом, но продолжала свое существование.

Как наш национальный художественный стиль, являющийся слиянием многих стилей, не укладывается в категории, обычные для новой литературы Запада, так и остальные явления нашей поэтики требуют индивидуального истолкования. Использование западных понятий применительно к русским явлениям искажает их. Наш роман, наша драматургия, наша лирика имеют свои ценные отличия. Западная критика слишком мало знает русскую литературу за пределами романа, чтобы можно было найти у иностранцев суждения, интересные для нас.

В качестве исключения можно назвать немецкого исследователя В. Шубарта, написавшего в начале XX столетия удивительно смелое исследование «Европа и душа Востока», особенно в плане восприятия художественной формы. «Западному пристрастию к формам и нормам у русского противостоит поразительная формо- и нормобоязнь. Русские не умеют организовываться, поскольку они этого не хотят – из благоговения перед бесконечностью. Европа есть форма без жизни. Россия есть жизнь без формы», – весьма точно подметил В. Шубарт [116, с. 95].

Своеобразное понимание формы и содержания, характерное для русского сознания, попытался выявить известный американский ученый, директор библиотеки конгресса США Дж. Биллингтон. Уже давно ставшие хрестоматийными его книги «Икона и топор. Опыт истолкования истории русской культуры» (1966) и «Пожар в умах. Корни революционного фанатизма» (1980), а также последний труд «Лики России. Страдание, надежда и созидание в русской культуре» (2001) предоставляют уникальную возможность взглянуть на русское искусство сквозь призму иноземного мировосприятия. Историю русского искусства автор рассматривает не как историю постепенных эволюционных преобразований, а как «...историю непредсказуемых взрывов – всполохов пламени над безграничной снежной пустыней, поразительных всплесков творческого гения на фоне бессмысленных на-

родных страданий» [11, с. 13]. Биллингтон считает, что русские создали взрывную культуру, которая периодически с почти вулканической энергией порождала великих художников, возвышавшихся, точно горные пики, посреди бескрайней степи в самом сердце гигантского материка. Русские художники настойчиво и упорно пытались преодолеть монотонность реального существования (то, что русскими обозначается глаголом «быть»), предлагая свои провидческие варианты воображаемого существования (по-русски «может быть»). Но их устремления, как правило, превосходили их возможности. История России, как и многие ее величайшие художественные проекты, еще далеко не завершена, и финал ее остается неизвестным.

В каждую эпоху в русской культуре возникала принципиально новая форма искусства, которая была обращена к центральной проблеме своего времени и порождала гениального художника-новатора.

В течение каждого исторического периода русские развивали новую художественную форму в ходе длительного процесса, который имел три уникальные фазы, причем каждая следующая, казалось, противоречила предыдущей. Сначала этот гордый и самонадеянный народ внезапно заимствовал некую новую художественную форму и художественный инструментарий у иноземной, более развитой цивилизации, которую он некогда презирал. Потом, вполне освоив чужой художественный эталон новой формы искусства, русские неожиданно создавали оригинальные творения, подчас превосходящие по эстетическому качеству заимствованный образец. Причем это происходило практически всегда именно в тот момент, когда публика утверждалась во мнении, что новая художественная форма исчерпала свой творческий потенциал. И наконец, доведя новую форму искусства до совершенства, русские вдруг склонялись к тому, чтобы отвергнуть и разрушить ее, оставив потомкам лишь обломки своих лучших творений.

Непредсказуемость и внезапность как созидания, так и разрушения характерны для истории русской культуры. Русские ищут в своем искусстве скорее религиозное спасение, нежели удовольствие, поэтому люди творчества ломались под тяжким бременем своих устремлений. Русские художники зачастую оставляли после себя обломки грандиозных творений, которые они либо разрушили, либо не сумели завершить [11, с. 16].

Культура, созданная в России, была возвращена тяготами жизни и религией. Чрезвычайно тяжелые условия повседневного существо-

вания в России породили удивительно мощную духовность. Бескрайние степи, холод компенсировался теплотой человеческих общинных взаимоотношений. А бескрайняя плоская равнина обостряла устремление человека к небу – к обретению единения с Богом и неким более высоким строем реальности.

Биллингтон вскрывает три пласта русской культуры: монахи, аристократы и массы. В фундаменте покоился пласт православной культуры восточных славян. С самого начала возникновения новой культуры в ней соединились духовность и искусство. Искусство было импортировано на Русь как готовый продукт из Византийской империи и изначально служило высокому религиозному призванию.

Высокая духовность и острое ощущение своей особой судьбы, ставшие основными составляющими русской культуры, с самого начала закалялись в горниле страданий.

Христианская духовность, близость к природе, равно как и заимствование западных культурных образцов, стали тремя фундаментальными импульсами развития русской культуры.

Благодаря монахам средневековое мировоззрение проникло в русскую культуру глубже, нежели в какую-либо другую европейскую культуру. Монахи сформулировали и утвердили прочное представление о том, что искусство есть способ спасения души, а вовсе не самоценное занятие, искусство должно было готовить человека к страшному суду, а не быть всего лишь светским развлечением [11, с. 235].

Совершенствуя художественную форму и распространяя веру, русские монахи участвовали в творческом процессе, который повторялся по мере того, как Россия укрепляла свое величие. В живописи, театре, литературе и других видах искусства русские художники сначала заимствовали цельную и завершенную форму искусства у враждебной им цивилизации. Затем совершенно удивительным образом перерабатывали заимствованный образец. Потом они настолько перегрузили художественную форму новыми функциями и новым содержанием, а также упованиями на свои творческие возможности, что она разрушилась под столь тяжким бременем, утратив духовную роль в обществе. И от этой формы искусства остались лишь осколки былого величия, впрочем она продолжала жить в коллективном бессознательном народа, всплывая в памяти, а порой и служа источником вдохновения новых поколений творцов.

В начале XVIII в. возникла новая культурная элита – русская аристократия и была выстроена новая столица империи – Петербург. Стало создаваться новое лицо России. Готовился переход от религии к революции. Массовая культура России XX в. впитала уцелевшие останки и старой аристократической России, и древней монастырской Руси. Новые светские эстетические формы в послепетровской литературе и театре отразили, а отчасти даже упрочили прежнюю монашескую веру в то, что смысл искусства состоит в спасительном искуплении, а не в развлечении и что предназначение художника – коренным образом трансформировать условия человеческого существования, а не просто способствовать их улучшению [11, с. 73]. Исковерканные судьбы многих русских художников ясно дают понять, что сами они редко были удовлетворены своими свершениями. Даже в их лучших творениях угадываются невыносимые страдания и нереализуемые надежды. С особенным упорством русские художники взваливали на себя бремя метафизических чаяний. Потомственный аристократ Толстой отрекся от своего ремесла, гениальный Гоголь сжег вторую часть «Мертвых душ».

Как это ни печально признавать, но американскому ученому удалось выявить специфическое отношение к форме, которое было характерно для отечественной культуры. Формальное в русской культуре становится символом механического, мертвого, нетворческого. Оно противопоставляется содержанию. «Художник должен иметь что сказать, так как его задача – не владение формой, а приспособление этой формы к содержанию, – считает В. В. Кандинский. – Если жива душа художника, ей не нужны костыли головных рассуждений и теорий. Ему подскажет внутренний голос души, какова нужна ему форма и где ее почерпнуть» [47, с. 168].

Более определенно высказывается о назначении формы в искусстве русский философ И. А. Ильин. Он выступает против самодовлеющей «формы», самодовлеющего «способа выражения», самодовлеющих «звучаний», «модуляций», «гармоний», «контрапунктов», «ритмов» и т. д., к которым приучаются в школах, где проходят азбуку искусства. Там, где начинается творчество, по мнению философа, азбука преодолена и «...отвлеченные элементы становятся органическими частями художественного организма» [44, с. 56]. Ильин, как и Кандинский, считает, что произведение искусства есть «...прежде всего выношенное художником Главное, сказуемое им содержание,

почерпнутое им из таинственного существа мира и человека... Все остальное в искусстве есть или профессиональная техника, необходимая для служения и приготовляющая к нему (техника – в смысле изучения и в смысле умения), или же риза главного предметно-таинственного содержания» [44, с. 58]. Как главное относится к второстепенному, внутреннее к внешнему, так содержание относится к форме. Художник не фокусник форм, он не выдумывает и не играет выдумками. Он служитель и прорицатель, и лишь ради этого он технический знаток и технический мастер своего искусства. Он призван быть до конца ответственным перед Богом артистом.

Отстаивая божественное предназначение искусства и отрицая самостоятельную и самодовлеющую форму, русские мыслители и художники, однако, не отвергали ее совсем, ибо «форма вращена в содержание, и вращена она именно потому, что первоначально, в душе самого художника, она выросла из главного, таинственного, предметного содержания» [44, с. 58]. В русской культуре подвергалась критике самоценная внешняя форма как мираж, пустота, личина, за которой не чувствовалось содержания. Напротив, внутренняя (или органическая) форма, в которой заложен «элемент Божественного языка», считалась неотъемлемой частью произведения искусства. В. В. Кандинский назвал внутреннюю форму «принципом внутренней необходимости», которая возникает по трем мистическим причинам: каждый художник должен выразить то, что ему свойственно (индивидуальная форма); каждый художник должен выразить то, что присуще эпохе и национальности (национальная форма); каждый художник должен выразить то, что свойственно искусству вообще, вне времени и пространства (вечнохудожественная форма). Все три формы тесно связаны между собой, что во все времена является выражением целостности произведения. Тем не менее первые две формы, по мнению Кандинского, «...имеют в себе свойства времени и пространства, что для чисто и вечно художественного, общечеловеческого, Божественного теряет свою актуальность» [47, с. 202–203]. Кандинский считал, что задача художника не овладение формой, но приношение этой формы к содержанию, «...поскольку живопись есть язык, которым говорят в только ему одному доступной и свойственной форме душе о вещах, которые для души – хлеб насущный и который она только и может получить в этом виде. Если оно “плохо” или слабо по форме, то это значит, что эта форма

плоха или слишком слаба, чтобы вызвать чисто звучащую душевную вибрацию какого бы то ни было рода» [47, с. 167].

Органическое восприятие формы в русской художественной традиции допускает ее незавершенность, недосказанность. П. А. Флоренский, к примеру, рассматривает форму не в ее «...готовом и завершеннотчетливом отложении, а как испарение, подымающееся из областей весьма различных...» [97, с. 30]. В. В. Кандинский отмечает, что форма иной раз выявляет нужное наиболее выразительно именно тогда, когда не доходит до последней грани, а является только намеком, всего лишь указывая путь к внешнему выражению.

Стало уже общим местом говорить о преобладании в художественном мышлении XX столетия установки на поливариантность, недосказанность, незавершенность. Писатели, живописцы, музыканты ищут способы моделирования в образной ткани произведения нарочитой шероховатости, «непричесанности», неумелости – всего того, что способно сбить накатанную инерцию восприятия, помочь человеку освободиться от автоматизма «культурно-дрессированного ума», от клишированного восприятия медиума.

В какой момент мастер должен положить последний мазок и объявить неуспокоенность творческой рефлексии исчерпанной? Этот вопрос – один из самых болезненных в истории живописи. Есть немало примеров, когда художник пытался продолжать работу над завершенной картиной уже на выставке, приходя в часы отсутствия посетителей (М. Врубель), или выкупал проданные полотна, чтобы иметь возможность «усовершенствовать» их (Э. Дега). Опасность, подстерегающая здесь многих художников, состоит в намерении доводить все части произведения до «лжезавершенности» (термин, применяемый для обозначения вещей, сделанных наспех, по лекалу художественного опыта, на основе скорее мастерства, чем вдохновения). С этой точки зрения завершенное произведение вовсе не обязательно является совершенным. В любом случае, завершая очередную картину, художник оказывается в ситуации, которая может быть интерпретирована двояко: перед нами либо пауза в серийном процессе, либо эту паузу нужно рассматривать как переход к резкому изменению привычного фарватера творчества.

Специфическое восприятие формы позволило творцам русского театра, к примеру, сосредоточиться на самых тонких, воздушных, едва



уловимых элементах сценического творчества, какими являются атмосфера, подтекст, настроение, пауза, в которых форма становится содержанием, а содержание – формой. Впервые понятие сценической атмосферы возникло на спектаклях МХТ. К. С. Станиславский настаивал на том, чтобы актер влюбился в роль с начала работы над ней. Речь идет о любви к атмосфере, окружающей персонажа. Если Станиславский считал, что атмосфера, похожая на живую жизнь, является результатом работы воображения автора, актера, режиссера, художника, электротехника и других творцов спектакля, то Михаил Чехов расширил понятие атмосферы до целой системы – от жизненной сферы до методологии актера, он создал целую теорию атмосферы. По Чехову, атмосфера и есть «...тот невидимый источник, из которого вытекают все произведения искусства» [114, с. 355], это есть жизненное явление, которое не имеет ничего общего с техникой. Чехов советовал развивать, «утончить» тело, чтобы сделать его восприимчивым для духовных атмосфер. Он касался и вопросов о некоем духовном соединении художников и о духовном наследии человечества. «У нас есть общее прошлое – наследство. Нас всегда окружает наше прошлое и будущее. Мы окружены известной атмосферой прошлого и будущего» [114, с. 58]. Опасность полного слияния с образом и, шире, этика актерского искусства рассматривались Чеховым в связи с атмосферой: «Еще важно то, из какой области вытекает то, что делает актер. Мы различаем эти две области: 1. Темная область и 2. Светлая область» [114, с. 58]. При исполнении роли злого персонажа актер должен все время видеть перед собой тип человека, которого он играет, но не становиться таким. Чехов говорил: «Важно то, из какой области берем мы то, что стоит за текстом. Надо изучать зло и показать зло так, чтобы наша индивидуальность была над этим образом» [114, с. 58]. Для создания атмосферы актер должен: 1) иметь видение образа в атмосфере; 2) уметь различить жизнь и смерть, отличить живое от мертвого; 3) иметь чувство правды. Чехов отмечал: «Правда на сцене всегда создает атмосферу. Что значит “правда” на сцене? Она связана с правдой в жизни. Чем правдивее мы в жизни, тем лучше будем играть, тем правдивее мы будем на сцене. Если в жизни мы лжем, на сцене не играется» [114, с. 363]. Атмосфера для творцов русского театра выступает очень важным средством, способствующим созданию целостного образа спектакля и роли; по выражению Г. А. Товстоногова, она является «высшей математикой театра».

Если к форме отношение в русской художественной традиции было двойственным, то к содержанию, напротив, однозначным. Содержание в русской литературе явственно доминирует, по утверждению Д. С. Лихачева, над формой. «Всякая устоявшаяся форма, – отмечает исследователь, – как бы стесняет русских авторов. Они постоянно сбрасывают с себя одежды формы, предпочитая им наготу правды» [61, с. 61]. Поскольку творцы русского искусства искали в своем творчестве скорее религиозное спасение, нежели развлечение, удовольствие, постольку значимым для них становилось прежде всего содержание, которое они нагружали нравственными поисками, метафизическими устремлениями, под тяжким бременем которых форма становилась второстепенной, не отражающей божественную сущность искусства.

Таким образом, художественное, осмысленное на основании концепции органической целостности, есть живой процесс культуротворчества, активный, содержательный, незавершенный, для которого важен не столько результат, сколько сам путь постоянного приближения к Истине. В нем скрытое и явное, видимое и невидимое, внутреннее и внешнее, взаимодополняясь, образуют противоречивое целое, части которого существуют через постоянное «прехождение» своей частичности. С одной стороны, искусство немислимо без таких категорий, как мера, предел, закон, форма, канон, дисциплина, профессионализм, совершенство. С другой стороны, в поиске единого целого оно постоянно преодолевает общепринятые законы и пределы, характерные для искусства, разрушая или расширяя границы между жизнью и творчеством, выходя в иные измерения, открывая новые культурные смыслы. Недосказанность и незавершенность в одной системе координат оборачивались сверхсказанностью и сверхзавершенностью в другой реальности. Беспочвенность осмыслялась как укорененность человека в своих внутренних структурах, неизменно соединяемых с Богом, т. е. как связь с почвой, но в других, новых ее измерениях. Отмеренность и дозированность чувств и эмоций в европейской традиции преодолевалась безмерностью, беспредельностью и всеохватностью эмоциональной жизни русского творца. Без дисциплины школы, закона и порядка русское искусство во все времена имело опыт края и вкус к нему, было готово неготовым встретиться с предельным и сотворить чудо.

## Глава 3

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ КАК НЕПОСТИЖИМОЕ

В предыдущих главах нами рассмотрены творческая и органическая характеристики художественного, которые по существу являются универсальными, но не специфическими характеристиками этого понятия. Действительно, зачатки творчества существуют у всех людей, просто в разных степенях и в разных областях. В каждодневной окружающей нас жизни творчество есть необходимое условие существования, и все, что выходит за пределы рутины и в чем заключена хоть йота нового, обязано своим происхождением творческому процессу человека. Одним словом, творчество – тотальное свойство человеческой жизни.

Органическая концепция уподобляет художественное произведение живому организму с присущим ему свойством естественного роста, саморазвития из некоего «биогенного ядра». Характерно, что это представление – наиболее древнее и устойчивое в теоретической мысли. Оно прошло красной нитью сквозь философию искусства от Плотина до современного искусствознания.

Ни творческое, ни органическое не являются, как мы убедились, специфическими характеристиками художественного. Они также подходят к целому классу других явлений. Тогда в чем состоит спецификум художественного?

Выявляя то особенное, присущее художественному, что отличает его от других видов творчества, русские философы утверждали, что художественная реальность «непознаваема», «невыразима», «неизъяснима», «непостижима»; ее познание сводится к «умудренному неведению» и «умному непониманию». В этом случае можно говорить о том, что русские философы претендуют на обладание собственной гносеологией, как общей, так и частной, которая распространяется на художественное бытие. Главный принцип гносеологии, отстаиваемой русскими мыслителями, можно выразить таким образом: познание не может быть самодовлеющей, обособленной сферой человеческой жизни. Природа познания должна раскрывать все грани онтологии человеческого пребывания в этом мире. Гносеология полнится бытием: оно ее содержание. Поэтому русские мыслители называли гносеологию «онтологической» (П. А. Флоренский), «сверх-

рациональной» (С. Л. Франк), «научной теософией» (В. С. Соловьев) или «мистическим реализмом» (Н. А. Бердяев).

Задача данной главы состоит в том, чтобы ответить на вопрос, как русские философы трактовали процесс познания художественного.

### **3.1. Познание художественного в русской философии**

Если рассуждать об общих принципах русской гносеологии, то необходимо отметить следующее.

Во-первых, русские мыслители отрицали возможность чистого познания и отождествляли, по сути, познание и жизнь. Н. А. Бердяев прямо утверждал: «Познание есть жизнь» [9, с. 69]. Такой же смысл в познание вкладывал и С. Л. Франк. Он подводил читателя к мысли, что живая суть реальности недоступна ни созерцанию, ни пониманию, ее можно лишь пережить, т. е. впустить в сокровенный мир собственного «я». А коль скоро познание трактуется как жизненное познание, как процесс переживания, оно не может претендовать на объективность. Это не объективное, а экзистенциально-духовное познание. У П. А. Флоренского, к примеру, познавательный процесс вообще погружен в круг интимных человеческих состояний: «Познание делается любовью» [99, с. 102–103].

Во-вторых, гносеология, выстроенная на теологической онтологии, не признает бездушных универсальных связей всего со всем. В ней все построено на сопричастности. Если субъект неотделим от объекта, если во всем присутствует живая деятельность человека, плод его творчества, то бессмысленным становится объективное отношение к миру (на чем держится вся европейская наука).

В-третьих, гносеология, отстаиваемая русскими мыслителями, – это гносеология творчества. Именно неразрывность субъекта и объекта побуждает относиться ко всему сущему как к лицу, а не как к безжизненному и мертвому объекту. Конструирование мира «под себя» с претензией на объективность, по Флоренскому, – выражение пассивной установки, поскольку в этом обманчивом процессе не происходит «живого соприкосновения с миром». А только оно одно и способно разбудить творческие силы личности. Вне живой связи с миром, какой бы хитростью ни обладал человеческий разум, он не может творить, он способен лишь на более или менее успешное механи-

чески-бездушное, рассчитанное и рационализированное существование в мире. Достижение неразрывной связи субъекта и объекта уже само по себе есть творческий акт, он не поддается оценке через призму оппозиции «активность – созерцательность».

В-четвертых, неразрывная связь субъекта и объекта влечет за собой признание еще одного принципа новой гносеологии: ведущий, первичный и основополагающий путь познания – мистический, все остальные либо являются вспомогательными и производными от него, либо дополняют мистический процесс, придавая ему какую-то целостность, позволяющую учитывать многообразие способов пребывания человека в мире. Чувственному и умственному опыту доступен мир материальных ценностей, необходимый для жизни мир сущего, но ему не дано даже соприкоснуться с неведомым и непостижимым, а потому он находится в плену благодушного заблуждения, что рано или поздно все можно постичь. Человек, приобщенный к духовным сферам, всегда подозревает о существовании неведомого и непостижимого.

В-пятых, познание в русском понимании есть открытие мира, которое пробуждает все человеческие силы – и духовно-нравственные, и чувственно-эмоциональные, и интеллектуально-волевые. И тогда стоит уже говорить не об эмпирическом и интеллектуальном опыте, а об их единстве – живом опыте, пронизанном и нравственными сомнениями, и эстетическими чувствами, и представлениями о совершенном и несовершенном.

Разные способы постижения мира влекут за собой и различные виды знания. Традиционная европейская гносеология выделяет знание предметное, рациональное и самосознание. В текстах же русских философов встречаются и такие разновидности знания, как мистическое, живое, знание-жизнь, знание-вера, знание непостижимого, или «ведающее неведение», сверхчувственное, трансцендентное знание. Причем эти виды знания оцениваются русскими мыслителями как высшие, наиболее полные и безграничные.

Если художественное творчество укоренено в области духа, как мы смогли убедиться в предыдущих главах, то постичь его понятийно-вещными средствами вряд ли возможно. Для этого требуется особый путь постижения, который нам и предстоит обстоятельно исследовать.

В отечественной философии гносеологические аспекты художественного были исследованы в работе С. Л. Франка «Непостижимое». Согласно Франку, мы имеем два вида знания: отвлеченное знание о предме-

те, выраженное в суждениях и понятиях, – знание второго порядка и непосредственную интуицию, постигающую предмет в его металоогической цельности, – первичное знание, на котором основано и из которого вытекает абстрактное знание. И реальность является нам либо как предметный мир, либо как непостижимая тайна. Предметный мир открывается нам через научное познание. Наука стремится воспринять мир как систему возможно меньшего числа тождественных, т. е. повторяющихся, элементов. Эта реальность не имеет никакого иного, ей самой присущего, смысла, не захватывает своей собственной внутренней значительностью.

Философское осмысление помогает нам увидеть, что наше знание в любом его состоянии и в любой области не только сопровождается незнанием, но и внутренне с ним сплетено. Бытие всегда и во всяком своем отрезке познаваемо и одновременно непостижимо. Все познанное, знакомое все равно не перестает оставаться для нас непостижимой тайной, причем тем большей, чем больше предмет укоренен в последних глубинах бытия. Поэтому всякая реальность в ее конкретности металоогична и сверхрациональна, т. е. непостижима по существу. Она превосходит все выразимое в понятиях и есть в отношении содержания знания нечто безусловно инородное.

Непостижимое в художественной реальности – это не только непостижимое для нас, «темное», «скрытое», «недостижимое» в силу несовершенства нашего ума; в интуитивном металоогическом знании мы улавливаем, по мнению Франка, и «непостижимое в себе» – как бы явную, светло-озаренную, видимую тайну, которая все же остается тайной, хотя и открыто стоит перед нами и нами созерцается.

Таким образом, художественное бытие в его безусловности и тайна есть одно и то же, полагает Франк. При этом тайна означает не загадку, которая требует разрешения, а «таинственное» по самой своей природе, т. е. трансрациональное, то, что по своему существу противоположно всему постижимому. «Мы только потому и не замечаем этого, что бытие есть безусловно всеобъемлющий фон и всепронизывающая среда всего нашего опыта, и именно потому, подобно всему неизменно-постоянному, безусловно привычному, вездесущему, естественно ускользает от нашего внимания. Но стоит нам воспринять его как таковое, как бы раскрыть глаза и увидеть его, как мы ощутим вечное и вездесущее присутствие в нашем опыте, во всей нашей жизни безусловно непостижимой тайны» [104, с. 280].

С точки зрения Франка, бытие художественного может быть только пережито, его невозможно уяснить с помощью умственного анализа. Однако «умудренное неведение» – более глубокое ведение, чем научное познание. Бытие для нас, как считает мыслитель, самое далекое и таинственное в смысле непостижимости и одновременно самое близкое, самое родное. Но эту близость больше чувствуют дети, первобытные люди или поэты, для которых все окружающее пронизано «духами», всегда одушевлено, всегда имеет характер живого «ты», а не мертвого, безжизненного «оно». Они глубже проникают в подлинное, глубинное, скрытое существо реальности, чем наше трезвое прозаическое и научное сознание [104, с. 236].

Мир кажется современному научному мировоззрению сплошным хаосом, но рационально без остатка постижимым. По Франку, мир не таков, напротив, он «...одновременно и внутренне осмыслен, и непостижимо-чудесен и непонятен – в этом и состоит его имманентная значимость» [104, с. 238].

Именно в созерцании с очевидностью открывается непостижимое. Через это смирение, «ведающее неведение», через преодоление предметно-направленного, ищущего, беспокойно-допытывающегося познания нам впервые раскрывается полнота реальности. Созерцательное знание, приводит Франк слова Гете, называется «тихим, лучшим знанием». Оно есть знание непостижимого – реальности в ее природе.

То же можно увидеть и в искусстве. Поэтому везде и всюду, рассуждает Франк, где нам удастся сосредоточиться на простом созерцании реальности, везде и всегда, когда нам удастся, наподобие детей, без размышления жадно воспринимающих образы бытия, иметь «чистый опыт» реальности вне всякого умственного ее анализа, мы воспринимаем реальность как прекрасное. Настоящий художник, например, может помочь нам увидеть реальность, поскольку через свое искусство дает возможность ощутить новизну, значительность, красоту даже самого будничного, прозаического, привычного и знакомого.

То, что выражает прекрасное, есть сама реальность в ее отвлеченно-невыразимой конкретности и в ее сущностной непостижимости. Прекрасное, полагает Франк, потому прекрасно, что «выражает» что-то, говорит нам о чем-то за пределами определяемых чувственных данных, оно означает нечто особо значительное, что отсутствует в содержании обычного опыта объективной действительности. Прекрас-

ное внутренне пленяет нас тем, что свидетельствует о наличии некой последней, внутренне осмысленной, близкой нашему собственному существу глубины [104, с. 289]. В составе объективной действительности есть такие, как правило, очень редкие «места», в которых грубая кора чистой фактичности настолько утончена и прозрачна, что сквозь нее просвечивает и становится осязаемой сама реальность. Прекрасное, принадлежа к объективной действительности, – прекрасное лицо, ландшафт, здание, статуя и т. п. – в эстетическом опыте изымается из ее состава, обретает самодовлеющее значение. В земном становится видимым и осязаемым неземное, «небесное», родственное потаенным, скрытым глубинам нашей души.

Но, подобно эстетическому опыту, существует культивируемое любой подлинной философией метафизическое сознание, которое так воспринимает мир, что позади всякой вещи и всякого явления видит с полной очевидностью бесконечные, недоступные нам дали и глубины. «В непосредственном видении этого, – отмечает Франк, – и состоит метафизическое сознание, по сравнению с которым всякое эмпирически-рациональное знание, всякое интеллектуальное обладание чем-либо, как определенным и ограниченным бытием, есть лишь производный, фрагментарный, частный отрезок. Это соотношение именно и совпадает с тем, что бытие в своей основе и во всеобъемлющей полноте своего состава всегда и всюду совпадает с непостижимым» [104, с. 434].

Когда мы созаем это непостижимое, говорит Франк, когда погружаемся в это изменение бытия, мы вдруг начинаем видеть другими глазами и привычный нам предметный мир, и нас самих: все знакомое, будничное как бы исчезает и возрождается в новом, преображенном облике, кажется наполненным новым, таинственным, внутренне значительным содержанием. Кому это не ведомо, кто не испытал это гетевское «умри и восстань», это духовное воскресение к жизни после смерти, после жуткого ухода в таинственную глубь земного мира, тот, по словам Гете, «только смутный гость на этой темной земле».

Подобное восприятие мира, более значимое, чем рациональное познание, Франк называет «мистическим знанием». Художественное познание – это всегда мистическое познание, т. е. непосредственное откровение реальности в ее истине. Причем, разъясняет Франк, речь идет не о богословски понимаемом откровении как откровении в уз-



ком смысле слова, а о своеобразном «самообнаружении», которое под именем откровения отличается от всякого познания. Ибо всякое откровение есть в конечном счете свечение, освещенность, явление себя в свете, который как бы озаряет сам себя и тем самым – все остальное. Художественное, значит, и есть откровение.

Откровение, мистическое, т. е. единственно истинное, по Франку, познание совершается через живое сосредоточие и самоуглубление, через живую обращенность к первооснове мира. А поскольку эта первооснова – глубочайшая тайна, которая при всей своей недостижимости, непонятности, неразрешимости все же с полной очевидностью может открыться и открывается нашему духу, то мы должны найти какие-то слова или имена, чтобы выразить в них то, что нам открылось. Но какое бы слово или имя мы ни употребляли, оно все равно будет неадекватно реальности, будет подменять ее неизреченную сущность.

Таким образом, учение Франка соответствует учению о бытии, как оно развивалось в серьезной метафизической традиции от Парменида до М. Хайдеггера: бытие является условием существования и смыслом всего сущего, бытие – тот свет (или просветленность), на фоне которого выступает и становится понятным любое существующее.

Понимание художественного бытия, наконец, доступно только человеку глубоко самобытному, развившему в себе возможность иного, необъективирующего взгляда на мир, которому мир является не как застывший, а как откровение тайны, человеку, владеющему либо мудрым словом, либо мастерством художника, что позволяет ему выразить и донести до нас то, что открывается ему в глубинах собственной души. То, что видит самобытный мыслитель или художник, – это не субъективное человеческое представление, но попытка «нечеловеческого» открытия мира; это само бытие познает себя, используя для этого человека. Познающий и познаваемое слиты воедино в такого рода постижении.

Однако позицию Франка в отношении познания художественного бытия (реальности) отличает радикальная апофатичность, которая разрушает малейшие иллюзии «овладения» бытием, «подчинения» его человеку: художественная реальность непознаваема, невыразима, неизяснима, не сводима ни к каким проектам и гипотезам человека, это тайна, которая не становится явной оттого, что мы видим ее перед собой, что мы можем ее описывать, выражать и осмысливать. Быть живым, по Франку, – значит иметь «открытую душу», видеть мир

и человека в нем как прекрасную неисчерпаемую тайну, быть свободным, постоянно прояснять духовные основы своей жизни и возвращать в себе силы добра.

Непосредственная реальность, согласно Франку, не является внешним для нас предметным бытием, она есть «целостное единство сознания и сознаваемого». Реальность в этом смысле совпадает просто с жизнью. «Здесь бытие не есть определенное, готовое, завершенное бытие, а есть живое делание-жизнь – в самом глубоком смысле этого слова» [104, с. 502].

Если мы имеем дело с художественной реальностью, нам нужно отрешиться, считает философ, от привычной установки предметного истолкования. Достижимое здесь знание – это не логические ухищрения разума, а созерцание. Именно в созерцании с очевидностью открывается непостижимое. Через интеллектуальное смирение, «ведающее неведение» нам раскрывается полнота реальности. Созерцательное знание Франк называет «тихим, лучшим знанием», благодаря которому мы воспринимаем художественную реальность как прекрасное.

Если мы обратимся к русской художественной культуре, то увидим, что русский творец иначе воспринимает процесс познания, чем его западные учителя, а потом коллеги. Для него процесс познания не может осуществляться в рамках рациональной передачи знаний, строгих систем. Ему непременно надо все со всем связать, все со всем соединить, ему гораздо ближе синтез, а не анализ. Опыт передачи профессионального мастерства русский художник, актер, музыкант воспринимает как переживание, которое противостоит одностороннему рационализму, обращает «...знание в сферу жизни, окунает гносеологию в онтологию». В нем внешний объект и состояние субъекта не разрываются, здесь обнаруживается «...присутствие объекта в самом процессе знания» [72, с. 18]. Телесное и душевное, физиологическое и психическое, внешнее и внутреннее в переживании слиты, нераздельны. Переживание непосредственно представляет жизнь как целое. Знание, обретаемое переживанием, непосредственно представляет целое.

Именно такое знание, как откровение, переживание, способны воспринимать русские творцы в процессе обучения. «Здесь знание есть не суждение, а чистое созерцание; и само созерцание есть здесь не созерцание чего-то, что стояло бы перед нами и могло бы быть наблюдаемо нами, а созерцание через переживание; мы имеем здесь

реальность в силу того, что она в нас есть или что мы есть в ней – в силу имманентного самооткровения реальности именно в ее непостижимости» [104, с. 307–308].

Способность воспринимать-переживать мир целостно дает возможность русскому творцу использовать весьма оригинальный метод обучения – «учиться не учась», метод, который обнаруживает удивительное сходство с восточным принципом недеяния. Из воспоминаний М. Чехова: «Один мощный импульс помогал мне на протяжении моей карьеры как студента театральной школы, актера МХТ и директора Первой студии. Это было “предварительное чувство целого”, восприятие, предохранявшее меня от какого-либо сомнения в том, будет ли удачной роль, за которую я принимался. Под влиянием этого чувства целого я без колебаний доводил до конца все, что занимало мое внимание, вполне доверяясь ему. Детали возникали самопроизвольно – я никогда их не выдумывал. Могу сравнить это с ощущением зерна, в котором удивительным образом вмещается будущее растение, как много страданий выпадает на долю тех актеров, которые пренебрегают этим чувством целого, составляющим неотъемлемую часть любого творческого процесса! Они мучительно вынашивают свои роли, изобретая характерные черты. Они вплетают их в текст роли и выдумывают искусственные жесты. И называют это работой! Разумеется, это тяжкий, мучительный труд, но ненужный. Ибо истинная работа актера в большой степени заключается в ожидании, в хранении молчания без работы до тех пор, пока чувство целого не придет к нему. Это тот цемент, который связывает детали роли вместе и удерживает их от разрушения и превращения в хаос. Я не помню теоретических принципов, которым меня учили в театральной школе, но помню самих учителей. Я изучал их, но не учился у них. Чувство целого дало мне как бы единый образ этих людей» [114, с. 149].

Метод познания, описанный М. Чеховым, характерный, пожалуй, в целом для русского художественного творчества, принято называть чувственным в отличие от рационального, характерного для европейской традиции. На наш взгляд, здесь речь идет не о том и не о другом, а о третьем, исходном способе познания бытия, выявленном русскими религиозными философами. Этот способ постижения В. С. Соловьев называл интуицией, Г. С. Сковорода – созерцанием, Н. О. Лосский – интеллектуальной интуицией, Н. А. Бердяев – мисти-

ческим познанием, С. Л. Франк – переживанием. Это есть благодатный способ познания, который открывается человеку в момент внутреннего соединения с тем, что «по существу есть все», т. е. с Богом.

С. Н. Булгаков подчеркивает, что для настоящего художника «творчество есть одновременно мышление и искание художника, хотя и не разумом, а художественной интуицией, которая, однако, сильнее и острее рассудочного мышления» [19, с. 458]. Именно с помощью художественной интуиции внутренне свободное искусство достигает своей цели – открывает неведомые страны, углубляется в миры, недоступные никаким иным способам и методам постижения [19, с. 459].

Другой русский мыслитель, И. И. Лапшин, мало известный современному читателю, уверен в том, что полнота познания художником реального мира целиком зависит от его способности «вжиться», «вчувствоваться» в «чужое я». Лапшин убежден, что проблема «чужого я» может быть разрешима на основе строго научного, теоретического метода критической философии, не уклоняющейся в сторону ни скептицизма, ни мистицизма, ни догматической метафизики. Противопоставляя всем другим гносеологическим учениям свою «имманентную точку зрения на мир», философ полагает, что она одинаково чужда и рациональной, и иррациональной, т. е. мистической, метафизике, и выдвигает тезис не о трансцендентной, а об имманентной реальности «чужого я». Он предлагает «...заменить понятие “трансцендентного чужого я” “имманентным представлением о плюрализме сознаний”, которые координируются под одним гносеологическим субъектом» [54, с. 87]. Эту концепцию В. В. Зеньковский называет «абсолютным имманентизмом» и так оценивает ее: «Лапшину явно не удалось разрешить проблему чужого “я” в пределах абсолютного имманентизма, и это означает, по его собственному признанию, шаткость всей его системы. За Лапшиным остается, таким образом, та заслуга, что своим *reductio ad absurdum* он вскрыл с полной убедительностью невозможность принять систему абсолютного имманентизма» [42, с. 235].

Но данная оценка весьма неадекватна. «Абсолютный имманентизм» постулирует, что объект, объективный мир являются внутренним содержанием сознания, субъекта, что объекты не существуют вне сознания, что бытие имманентно сознанию, при этом знание об объектах отождествляется с самими объектами, а сознание превращается в единственную реальность. Лапшин же одним из условий «рационального познания» считал

тезис о противоположности объекта и субъекта и всячески открещивался от солипсизма [55, с. 2, 29] гносеологического субъекта, под которым координируется «множество сознаний». Просматривается вполне рациональная мысль о том, что познающий субъект – это не «чистое», одинокое «я», а «я», представляющее все другие «я», «множественность сознаний». «Имманентная точка зрения на мир» И. И. Лапшина, таким образом, является протестом против отрыва субъекта от объекта и фактически отражает стремление мыслителя представить гносеологический субъект активным по отношению к объекту.

Согласно концепции «чужого я», или «вчувствования», «я» активизирует, или проектирует, в предмет себя, переносит свою психику на изображаемые объекты. «Вчувствование» философ связывает со способностью поэта, музыканта, живописца, скульптора, певца или актера перевоплощаться в не сходную с ним индивидуальность. При этом речь идет не о перевоплощении в театральном смысле этого слова, а о перевоплощаемости, этой изумительной способности поэта схватывать человеческую индивидуальность во всей ее многогранности, улавливать и вскрывать затаенные в ней противоположности. Художник способен целиком воссоздавать человеческую душу, многогранную, полную противоположностей, причуд, и заставлять ее жить психологически детерминированной, как бы независимой от него жизнью. Художники, гениально одаренные перевоплощаемостью, обнаруживают поразительную проницательность в распознавании характера и профессии наблюдаемого лица. И. И. Лапшин считает, что, познавая произведения искусства, мы обогащаемся подлинным жизненным опытом. Это обнаруживается: 1) в отдельных переживаниях: художник знакомит нас с думами и чувствами изображаемых им людей, и притом таких, которые не похожи на него; 2) в характерах: мы чувствуем правдивость изображения известного героя, и чувство жизненности изображаемого лица нередко отнюдь не является субъективной иллюзией; 3) наконец, в детерминированности поведения героев: она точно так же иногда безошибочно бывает схвачена художником, который изображает судьбу своих созданий с «беззаботностью жизни», как выражался Пушкин о Шекспире [56, с. 96].

На вопрос, каким же путем совершается это загадочное проникновение в «чужое я» и его воссоздание, И. И. Лапшин не дает однозначного ответа, но указывает две точки зрения на данную пробле-

му – интеллектуалистическую и мистическую. Согласно первой, художественное воссоздание живого типа есть чисто интеллектуальная обработка данных опыта. Художник наблюдает чужую жизнь, восполняя пробелы догадками, и систематически конструирует ее, так сказать, научным методом. Творчество сводится здесь к умственной работе. Другой взгляд – мистический – исходит из предположения о врожденности знания о «чужих я». Художник в процессе творчества интуитивно постигает чужие души, их сокровенная сущность врождена ему: духовный макрокосмос от века включен в неопознанной форме в душу художника и процесс творчества сводится лишь к опознанию и объективации мистических откровений чувства. Таковы два исключаящих друг друга взгляда. «Чужое я» или конструируется художником рационально, научным методом, или постигается сверхразумным мистическим путем – вот антиномия, которую пытается решить И. И. Лапшин.

В конце своего исследования «О перевоплощаемости в художественном творчестве» на вопрос о том, каким путем художник познает «чужое я», философ отвечает: ни интеллектуалистическим, ни мистическим. Это постижение, с его точки зрения, непонятно с позиции логики и в то же время не «мистически сверхразумно», ибо понятно нам в смысле психологическом. Никакой непосредственной интуиции «чужого я» у художников, как и у простых смертных, нет. Значит ли это, что тайну творчества можно научно объяснить до конца? Процесс художественной перевоплощаемости – для науки такая же бесконечная проблема, как живой организм: мы можем находить все новые и новые объяснения развития организмов, но мы знаем, что бесконечно сложная машина лишь в бесконечности может быть разложена на составные элементы. Точно так же мы можем все глубже и тоньше постигать психологический секрет перевоплощения, и все же перед нами остается «неисчерпаемость явления» [56, с. 134].

Поскольку художественное бытие может быть только пережито, его невозможно познать каким-либо умственным способом, а все, что художник знает о мире, он знает, исходя из собственного жизненного опыта, постольку опыт становится актуальнейшей темой для исследования в русской гносеологии.

Понятие «опыт» – одно из традиционных в философии. Оно восходит своими истоками к античной философии. По Сократу, знание,

истина рождается в процессе опыта переживания – нравственного и познавательного очищения души. Мудрость, высшее знание истины, по мнению Сократа, дается откровением. Метод не рождает истину, ее рождает душа. Душа изначально беременна истиной, метод же – не более чем повивальная бабка. Чтобы вспомнить истину, душа должна очиститься, подготовиться. Платон показывает, что человек способен с помощью майевтики добыть истину из своей души. Таким образом, опыт, начиная с эпохи Античности, становится понятием, связанным не столько с наукой, сколько с постижением прекрасного. Причем познание прекрасного идет через сердце, суждения составляются по зову сердца, сердце заставляет поверить в их истинность. Истины голоса сердца воспринимаются без сомнения, без доказательства.

Близкое к древнегреческому понимание опыта высказывали и русские философы: В. С. Соловьев, Н. О. Лосский, Н. А. Бердяев и др. Прежде всего они отмечали, что опыт есть переживание, взятое онтологически, т. е. как способ жить (или быть – в значении человеческого бытия).

Опыт переживания – это опыт непосредственного самобытия, т. е. опыт душевный. Душевная жизнь не открыта внешнему наблюдателю, «она непосредственно изнутри открывается в самом ее переживании» [104, с. 485]. Внутренний характер непосредственного самобытия выражается в качестве «я». Причем душа, наше «я» не сводится к сознанию. «Здесь подходило бы слово “жизнь” в самом первичном его смысле бытия как непосредственного опыта о себе, как единства “переживания” с “переживаемым”», – подчеркивает С. Л. Франк [104, с. 486].

Понятие переживания чрезвычайно важно для осознания целостности мира, целостности бытия человека и единства знания. Переживание противостоит одностороннему рационализму, обращает знание в сферу жизни, окунает гносеологию в онтологию. В нем внешний объект и состояния субъекта не разрываются, здесь обнаруживается присутствие объекта в самом процессе знания (Н. О. Лосский), или, наоборот, сам процесс знания принадлежит бытию (Н. А. Бердяев, Н. О. Лосский и др.). Знание есть бытийная категория (М. Шеллер).

Кроме того, переживание указывает на связь индивидуальных жизненных актов и жизни вообще. Причем «соотношение жизни и переживания не таково, как соотношение общего и особенного... единство переживания скорее непосредственно соотносится с целым, с то-

тальностью жизни» [104, с. 489], индивидуальное переживание выражает момент «бесконечности жизни». На эти аспекты переживания указывают представители философии жизни (А. Бергсон, Д. Дильтей, Г. Зиммель), а также русские философы (С. Л. Франк, Л. И. Шестов, Ф. А. Степун).

В переживании выявляется жизнедеятельность вместе с осознанием ее, процесс жизни и рефлексивное отношение к ней соединяются воедино. Телесное и душевное, физиологическое и психическое, внешнее и внутреннее в переживании слиты, нераздельны. Переживание предполагает и ценностный смысл: переживается то, что значимо для человека. Наконец, «все пережитое пережито самостоятельно, оно принадлежит единству, составляющему и индивида, и вместе с тем содержит в себе самом ни с чем не смешивающееся и невосполнимое указание на жизнь этого индивида, взятую как целое» [104, с. 491].

Переживание непосредственно представляет жизнь как целое (мир как целое, универсум, бытие): оно отражает значимость и единство индивидуального жизненного процесса. Знание, обретаемое переживанием, непосредственно представляет целое.

Тотальность жизни нельзя объять и выразить понятием, как и усмотреть внешним способом, отмечал С. Л. Франк. В переживании жизнь сама себя открывает: «Мы совершенно имманентно через переживание и самооткровение убеждаемся в ее присутствии, и лишь в этой форме она становится нам очевидной». В таком случае появляется новый смысл знания. «Знание есть здесь не суждение, а чистое созерцание; и само созерцание есть здесь не созерцание чего-то, что стояло бы перед нами и могло бы быть наблюдаемо нами, а созерцание через переживание; мы имеем здесь реальность в силу того, что она в нас есть или что мы есть в ней – в силу имманентного самооткровения реальности именно в ее непостижимости» [104, с. 307]. Это «умудренное неведение», достигаемое в результате «интеллектуального смирения». Место мышления, бессильного постичь непостижимое – тотальность бытия, жизни, занимает «живое знание», «знание-жизнь».

Таким образом, в русской религиозной философии были предприняты попытки выявить обретение истинного знания о художественном бытии не путем противопоставления рационального чувственному, а путем их сведения к третьему (исходному) способу постижения бы-



тия, называемому интуицией (В. С. Соловьев, С. Н. Булгаков), созерцанием (П. А. Флоренский), мистическим познанием (Н. А. Бердяев), переживанием (С. Л. Франк).

### **3.2. Понимание художественного как умудренное неведение**

Русская философия в поиске ответов на вопрос о специфике художественного настаивала на принципиальном непонимании, умудренном неведении, невыразимости художественного. Такие выражения, как «умный дурак», «умное непонимание», «умные чувства», давно укоренились в недрах национального сознания. Так, известно, что скоморохов на Руси называли «умными дураками», «Божьими шутами». Почему? Да потому, что под видом шуток и всевозможного балагурства они учили народ любить волюшку, не принимать чужого важничанья и спеси, не копить много добра, легко отрываться от своего, нажитого, легко жить и легко странствовать, принимать у себя и кормить странников, не принимать всяческой кривды. «Для древнерусского мировосприятия, – пишет Д. С. Лихачев, – характерна следующая схема построения вселенной. Вселенная делится на мир настоящий, организованный – мир культуры, и мир не настоящий, не организованный, отрицательный мир “антикультуры”. В первом мире господствует благополучие и упорядоченность знаковой системы. Во втором – нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений... Все знаки означают нечто противоположное тому, что они значат в “нормальном” мире. Это мир кромешный – мир недействительный. Он подчеркнута выдуманный» [62, с. 16]. Мир един и двуедин одновременно, в нем есть «чистый» центр и «нечистая» периферия. Един и двуедин человек. «Его душой ведает поп, первенствующий в храме. У брэнного тела есть другой руководитель – скоморох, “иерей” маргинального культурного пространства, который может спускаться в преисподнюю, где переигрывает чертей... Это была цельная, основанная на терпимости и здравом смысле концепция» [62, с. 17], которая характеризует особенность национального религиозного сознания с присущим ему двоеверием (язычество и христианство).

Царь и Церковь преследовали скоморохов как рассадников язычества в православной Руси. А народ русский любил дураков не за то, что они глупые, а за то, что умные – умные высшим умом, который не

в хитрости и обмане других заключен, не в плутовстве и удачном преследовании своей узкой выгоды, а в мудрости, знающей истинную цену всякой фальши, видящей цену в свершении добра другим, обличении всяческой неправды. Скомороха на Руси подчас было трудно отличить от юродивого. Юродивый наедине с собой не юродствует, напротив, он очень серьезен и возвышен. Из «Жития Св. Блаженной Ксении Петербургской» известно, что юродивая по ночам уходила далеко за город в поле и коленопреклоненная часами общалась в молитве с Богом. Личину безумия надевает юродивый для зрителей, когда на своеобразной сценической площадке – где-нибудь на людях, в толпе, на улице – начинает «глумиться», как скоморох, «ругаясь миру»... Добровольное подвижничество, бездомность, нищета и нагота дают юродивому право обличать «горделивый и суетный мир». По словам Д. С. Лихачева, «и скоморохи, и юродивые совершали подвиг – тот подвиг, который делал их почти что святыми, а часто и святыми» [62, с. 15]: они отрицали земные блага ради небесных. Скоморох, или умный дурак, как его называли на Руси, был лишь посредником между Небом и землей, Богом и миром.

Размышления русских философов конца XIX – начала XX в. перестраиваются словами «ум», «умный», «умопостигаемый», «разум», «разумный», «мысль», «идея» и т. п., причем они используются самым неожиданным образом. Ум, по Флоренскому, – средоточие всего человеческого существа, как у Декарта, Канта, Гегеля и других истых рационалистов. Но у Флоренского ум как средоточие человеческого существа рядоположен с феноменами явно не логико-понятийного характера. Ум человека образует гармонию с «духовной теплотой» и «благоуханием», с красотой и сердечностью. Если же человек свою единственную цель видит в совершенствовании ума, то он утрачивает жизненную целостность, лишается духовности, доброты и сердечности. Жизненный ориентир, задаваемый европейской культурой, превыше всего ставит интеллект, ум и прогресс (понятый на этой основе как разумное движение вперед), поэтому западный человек чаще всего и страдает от «переразвития ума». Этот порок философ называет «горделивостью ума». Суть рационального отношения к миру, по Флоренскому, состоит в «уразумении сердцем». Он поясняет: «Уразуметь “сердцем” значит... познать “всем сердцем” – понять всецело» [99, с. 536]. Сердечное уразумение красоты и доброты мира, целостное его постижение, а не

по отдельным аспектам и частям – вот характеристики особого разума православной культуры. Замысел Флоренского заключается в том, чтобы показать ограниченность рассудочной формы мышления, которая не способна соединить противоречащие друг другу стороны антиномий. Рассудок должен отречься от претензии познать все. Только в религиозном и художественном опыте происходит фактическое преодоление антиномий. Истоки мысли, способной усмотреть антиномии и достичь их синтеза, надо искать, считает Флоренский, не в немецком диалектическом интеллектуализме конца XVIII – начала XIX в., а в греческом мышлении, поставившем и заострившем проблему сочетания противоположностей.

Так в русской философии возникла категория умного непонимания, умудренного неведения. «Именно в актах умного непонимания, – считает современный философ В. Лехциер, – художественное переживание живет как событие смысловой актуализации. Разные виды и уровни понимания конституируют и разные феномены, уровень умного непонимания конституирует феномен художественного. Непонимание фиксирует опыт отсутствия фиксированных смысловых границ у понимаемого смысла, отсутствия всякой завершающей актуализации» [60, с. 134].

По мнению В. В. Кандинского, «нет большего зла, чем понимание искусства... Объяснение само по себе не в силах приблизить человека к произведению. Произведение есть не что иное, как при посредстве формы говорящий, нашедший форму для откровения и оплодотворяющий дух. А следовательно, возможно лишь уяснение формы, объяснение, какого свойства формы и по каким причинам эти, а не иные формы вошли в произведение. Итак, не следует подходить к искусству разумом и рассуждением, но душою и переживанием» [46, с. 277]. Художник настойчиво повторяет, что «искусство есть живой лик области не ума, а только и исключительно *чувства*. Кто не умеет чувствовать, тому темно и безгласно искусство... Ибо искусство истинное так или иначе непременно действует на душу. Душа вибрирует и “растет”. Вот единственная цель художника, сознает ли он ее или нет сам явно. И глядя и с этой стороны на картины, опять-таки надо не понимать и не знать, а только и исключительно отверстой душою чувствовать. “Ох! Ради Бога, только не понимайте!” – вот вопль, к которому охотно присоединит свой голос каждый истинный художник, писатель, композитор...» [46, с. 102–103].

О непонимании искусства писала и М. И. Цветаева: «Кто-то мне о стихах Пастернака: – Прекрасные стихи, когда вы все так объясните, но к ним бы нужно приложить ключ. Не к стихам (снам) приложить ключ, а сами стихи ключ к пониманию всего. Но от понимания до принятия не один шаг, а никакого: *понять* и есть *принять*, никакого другого понимания нет, всякое иное *понимание* – *непонимание*» [111, с. 39].

Понимание связано прежде всего с выявлением смысла. Понимание научного трактата и художественного произведения выявляет принципиально разные по способу своего бытия смыслы. Так, если мы вычленим какой-либо смысл художественного произведения, то в самый этот момент он перестает быть художественным. Вычлененный смысл, отвлеченный от своего непосредственного бытия в являющейся реальности, – не художественный смысл. Научный смысл именно как научный рассчитан на отвлеченный способ бытия, тогда как художественный – наоборот. Дело не в том, что у художественного произведения может быть и даже должно быть много смыслов, а у научного – один. Но принципиально то, что только художественный смысл не может быть вне процесса собственного становления. Поэтому любой другой смысл – научный, философский, религиозный – можно пересказать своими словами, можно так или иначе сообщить в отвлеченном виде, не нарушив при этом его статуса. И только художественный смысл пересказать нельзя.

Смысл произведения искусства скорее в самом его существовании. Таким образом, мы подходим к пониманию того, что «дело искусства – заключить смысл в твердь, чтобы он не растекался и не ускользал, а был закреплен и сохранен в жесткой структуре» [107, с. 87]. Возможностью освободиться от идеалистического понимания смысла и увидеть полноту бытия или истину, которую несет с собой искусство в «двойственности открытия и обнажения, обнаружения и сокрытия» [107, с. 89], мы обязаны в конечном счете М. Хайдеггеру, который решил в нашем веке на этот шаг. Он показал, что греческое понятие снятия покровов, *aletheia*, – лишь одна сторона основополагающего опыта человека в мире. Наряду со снятием покровов и в неразрывной связи с ним существует и облачение в покровы, сокрытость, составляющие часть конечности человеческого существа. Этот философский тезис, полагающий предел идеализму чисто смы-

словой интеграции искусства, включает в себя понимание того, что в произведении искусства заключено нечто большее, чем то или иное значение, постигаемое неопределенным образом как смысл.

Понимание художественного открыто и доступно не только уму, но и всему «целостному» человеку. Понимающим может быть тело, смыслы также чувства и ощущения. Всем известно, что такое «пальцы пианиста», заменить которые не сможет никакое, даже самое глубокое знание возможностей клавиатуры. Пианист – тот, у кого это знание располагается на кончиках пальцев. Натренированный глаз живописца сам усматривает то, что нельзя получить никакими иными специальными усилиями. Один из феноменов, раскрывающих, как возможно понимающее тело, – это феномен навыка, коренящийся, как показал К. Мерло-Понти, не в мышлении и не в объективном теле, а в теле как посреднике мира. Позволим себе длинную цитату по этому поводу. «Известно, что опытный органист способен воспользоваться незнакомым ему органом с достаточно большим числом клавиатур и иным, нежели на его привычном инструменте, расположением регистров. Ему достаточно часа работы, чтобы быть готовым исполнить свою программу. Столь короткое время работы не позволяет предположить, что новые условные рефлексy становятся на место сложившихся комбинаций, если только те и другие не образуют некую систему и не происходит полной смены ориентиров. Если же это так, то мы вынуждены оставить механицистскую теорию, поскольку реакции в таком случае будут опосредованы всецелым владением инструментом. Так может быть, музыкант анализирует орган, то есть вырабатывает для себя и сохраняет представление о регистрах, педалях, клавиатуре и их пространственном соотношении? Но его поведение во время короткой репетиции не выдает желания составить какой-то план. Он садится на скамейку, выдвигает регистры, примеряет инструмент к своему телу, наполняет его масштабами и векторами, обосновывается в органе так же, как обосновываются в доме. Он находит не какие-то объективные позиции в объективном пространстве, соответствующие каждому регистру и каждой педали, и вверяет найденное вовсе не “памяти”. В ходе репетиции, как и в ходе исполнения, регистры, педали и клавиши даются ему лишь как потенции той или иной эмоциональной или музыкальной ценности, а из позиции – как места, с которых эта ценность выходит в мир. Между музыкальной сущностью пьесы, что намечена в партитуре, и музыкой, льющейся вокруг органа, устанавливается столь непосредствен-

ная связь, что тело органиста и его инструмент оказываются лишь местом ее прохождения» [70, с. 194–195].

В практической повседневной жизни мы нацелены на понимание, мы хотим быть адекватно поняты. Непонимание здесь – источник постоянных трагедий, и потому должно быть преодолено. И в науке опыт непонимания имеет относительную ценность, существует ради окончательного понимания. В художественном опыте наоборот: непонимание – понимание – непонимание. Только в сфере художественного опыта непонимание абсолютно позитивно.

Итак, с одной стороны, художник умно не понимает то, что создается под его руками. У Б. Пастернака есть такие строчки: «Но поражение от победы ты сам не должен отличать» (в смысле «понимать»). Оставлять непонятное, не выходить из его зоны – один их эффективнейших инструментов художественной работы, обеспечивающий бесконечно увеличивающуюся глубину текста.

С другой стороны, умное непонимание со стороны читателя, зрителя, слушателя является инструментом оживления искусства уже ставшего, классического. Нужно не понимать продуктивно, так, чтобы на волне этого непонимания художественное впервые рождалось, чтобы статичная музейная ценность предстала художественным событием.

И. И. Лапшин, исследующий проблемы понимания «чужого я» художником и ученым, приходит к заключению, что поэт более способен «вчувствоваться» в чужую душу, нежели ученый. «Сочетание таких “противочувствий” (выражение Пушкина), как любовь и злобная зависть к тому же лицу, благородство души и зверская жестокость, художник делает для нас “понятым без объяснений” только благодаря тому, что он: 1) идет в процессе перевоплощения от целого к частям: он сживается с комплексом наклонностей героя, проникаясь целостным впечатлением; 2) благодаря глубокому (хотя и “фиктивному”) “схватыванию вещей живыми” в их полноте, он в процессе творчества невольно подчиняет ход своих мыслей и представлений влиянию чувствований, которые овладели им. Отсюда его “высказывания” оказываются подобными ходу переживания подлинного лица – того типа, с которым сжилась его душа. Здесь действует эстетическое самовнушение. Когда поэт глубоко проник в тайники души путем эстетического перевоплощения, он, заражая нас своим “фиктивным” переживанием, делает *действительно понятой не в логическом, а в психологическом смысле слова природу “противочувствий”*. Ме-

жду тем, ученый, если он лишен способности перевоплощения, не “поймет” таких переживаний. Характеролог анализирует тип Сальери в действительности и отмечает у него основные наклонности (любовь к искусству, трудолюбие, жажду славы, темный темперамент и глубоко затаенную мстительность), указывает, как последняя наклонность, более слабая, чем другие, разгорается, усиливается и превращается во всепобеждающую страсть; он обращает внимание на сложение стимулов, усиливающих и разжигающих ее (в виде ряда “высказываний” Моцарта, которые обрисовывают его гений во всем блеске, – беспечность, легкость творчества, истинную доброту, сознание своей мощи и в то же время способность забавляться карикатурным исполнением своей вещи) и больно задевающих Сальери (замечание о гении и злодействе). Но ученый бессилён убедить не только нас, но и самого себя в реальности подобных явлений, если он лишен способности перевоплощения» [56, с. 113].

Лапшин в доказательство своей мысли приводит интересное сопоставление Канта и Пушкина. «Продумавший миры» Кант, творец гносеологической логики, глубокий психолог-аналитик, не понимал таких психологических явлений, которые постигал путем перевоплощения весьма слабый по части философии и особенно логики Пушкин. Потому что понимание художественного доступно, по Франку, только человеку глубоко самобытному, развившему в себе возможность иного, необъективирующего взгляда на мир, которому мир является не как застывший, а как откровение тайны, владеющему либо мудрым словом, либо мастерством художника. Это позволяет ему выразить и донести до нас то, что открывается ему в глубинах собственной души. То, что видит самобытный мыслитель или художник, – это не субъективное человеческое представление, но попытка «нечеловеческого» открытия мира, это само бытие познает себя, используя для этого человека. Познающий и познаваемое, понимающий и понимаемое слиты воедино в такого рода постижении. Речь в этом случае идет о бесконечном понимании, бесконечном не количественно, а качественно. Бесконечное понимание возможно как «умное непонимание».

О принципиальном непонимании художественного пишет в своей книге «Жизнь и творчество» и Ф. А. Степун. Поскольку художественное может быть только пережито, а основной характеристикой переживания является, как считает философ, непонимаемость, постольку и художественное есть непонимаемое. Переживанием мы называем ту наличность

нашего сознания, которая никогда не может стать предметом нашего знания. Называем им, значит, нечто, в положительном смысле абсолютно неподвластное нашему пониманию, т. е. нечто абсолютно непонятное. Творчеством и жизнью мы именуем два предельно удаленных друг от друга момента переживания, т. е. два его предела или полюса. Но раз переживание в целом абсолютно непонятно, то ясно, что оно в одной своей части не может быть более понятным, чем в другой, ибо абсолютная непонятность есть по всему своему существу такая непонятность, которая не имеет никаких ступеней непонятности. Ибо ступени большей или меньшей непонятности не могут быть мыслимы иначе как ступенями большей или меньшей понятности. Но если бы переживание было в одной своей части более понятным, чем в другой, т. е. если бы оно имело ступени понятности, то оно не было бы тем, чем мы его пытаемся мыслить, т. е. началом абсолютно непонятным [88, с. 204].

Итак, если художественное творчество укоренено в области духа, как мы смогли убедиться в предыдущих главах, то постичь его понятийно-вещными средствами вряд ли возможно. Для этого требуется особый путь постижения. С точки зрения С. Л. Франка, художественная реальность непознаваема, невыразима, неизъяснима, не сводима ни к каким проектам и гипотезам человека, это тайна, которая не становится явной оттого, что мы видим ее перед собой, что мы можем ее описывать, выражать и осмысливать. Бытие художественного может быть только пережито, но его невозможно уяснить посредством какого-либо умственного анализа.

В русской философии, таким образом, были предприняты попытки выявить обретение истинного знания о художественном бытии не путем противопоставления рационального чувственному, а путем их сведения к третьему (исходному) способу постижения бытия.



## Заключение

В русской философии осмысление художественного как творческого в целом коррелировало со святоотеческими учениями о творении. Владимир Соловьев считал, что творение мира Богом – художественный акт, и делает его таковым София – «художница», принцип красоты в Боге; способность творить есть божественный дар или откровение, благодаря которому человек способен увидеть абсолютную красоту мира, «правду всего существующего». Определяя предназначение художественного творчества, русские мыслители пытались на метафизическом уровне «сгладить», «снять» присущее ему противоречие между духовным и светским. Признавая, что искусство может быть светским, они в то же время усматривали в нем религиозные корни, верили, что путь творчества не может осуществляться без пути спасения, которым ведет Церковь. В синтезе этих путей они видели предназначение русского искусства.

Русская религиозная философия, будучи «философией всеединства», построила целостное учение о Бытии, в котором «я» и мир, «я» и Бог, истина и красота, искусство и природа не противопоставляются, а сливаются в нерасторжимое Единое. Идея целостности является корневой, фундаментальной идеей всей отечественной культуры. Искусство, осмысленное на основании концепции органической целостности, есть живой процесс культуротворчества, активный, содержательный, незавершенный, для которого важен не столько результат, сколько сам путь постоянного приближения к Истине: В нем скрытое и явное, видимое и невидимое, внутреннее и внешнее, взаимодополняясь, образуют противоречивое целое, части которого существуют через постоянное «прехождение» своей частичности.

Дар органической целостности состоит прежде всего в специфическом восприятии искусства. Русскими философами художественное творчество наделялось огромной очистительной, жизнепреобразующей силой, воспринималось «духовным наследником современности», «метафизическим оправданием эпохи», провозвестником трагического мирозерцания, «всеискусством», преображающим мир. Если для европейской традиции художественное творчество – явление сугубо эстетического порядка, здесь искусство служит человеку, то в русской традиции искусство не столько самоценное эстетическое

явление, сколько религиозно-эстетическое, здесь человек через искусство, на путях искусства служит божественному мирозданию.

Для отечественного философствования характерно специфическое отношение к форме и содержанию. С одной стороны, искусство не мыслилось без таких категорий, как мера, предел, закон, форма, канон, дисциплина, профессионализм, совершенство. С другой стороны, отечественные творцы в поиске единого целого постоянно преодолевали общепринятые законы и пределы, характерные для искусства, разрушая или расширяя границы между жизнью и творчеством, выходя в иные измерения, открывая новые культурные смыслы. Недосказанность и незавершенность в одной системе координат оборачивались сверхсказанностью и сверхзавершенностью в другой реальности. В связи с особым восприятием формы возникла теория «русского неприятия формы», продуцированного «русским хаосом», «русской иррациональностью», «болезнью бесформия». В русском самосознании не признавалась самоценная внешняя форма как миф, пустота, личина, за которой не чувствовалось содержания. Напротив, внутренняя, или органическая, форма, в которой заложен «элемент Божественного языка», считалась неотъемлемой частью произведения искусства. Причем органическое восприятие формы в русской художественной традиции допускает ее незавершенность, недосказанность.

Концепция органической целостности обнаруживает себя в самом процессе художественного творчества. Западная традиция, коренясь в ином видении человека, принципиально отлична от православной, ибо она опирается на дуалистическую антропологию, которая утверждает диаметрально противоположность души и тела. Если в православии целостный «человек обожается», то на Западе «ум божественен». Это два разных подхода к творчеству: холистический, целостный, и дуалистический, интеллектуалистский. Если в православной традиции утверждается равноценность ума и сердца, сведение ума в сердце, формирование «умных чувств», то и для русского художника, актера, музыканта это утверждение является основополагающим. Художественное творение сродни творению природы, оно так же целостно и органично – в этом его глубинная суть.

Концепция органической целостности обнаруживает себя и в методе воспитания русского творца. Европейский опыт передачи художе-

ственного мастерства сводится к передаче знаний рациональным путем. Этот опыт основывается на многовековых традициях, идущих от Античности. Европейский художник, музыкант, актер не владеет как раз тем, что в избытке даровано русскому творцу. Это чувство целого, ощущение целостности, которое заложено в основе национального Психологоса. В соответствии с «чувством целого» русский творец иначе воспринимает процесс воспитания. Для него он не может осуществляться в рамках рациональной передачи знаний, строгих систем. Опыт передачи профессионального мастерства отечественный творец воспринимает как «переживание», которое противостоит одностороннему рационализму, обращает «знание в сферу жизни, окунает гносеологию в онтологию» [72, с. 18]. Способность воспринимать-переживать мир целостно дает возможность для весьма оригинального метода обучения – «учиться не учась», метода, который обнаруживает удивительное сходство с восточным принципом недеяния.

Если художественное творчество укоренено в области духа, то постичь его понятийно-вещными средствами вряд ли возможно. В русской философии, таким образом, были предприняты попытки выявить обретение истинного знания о художественном бытии не путем противопоставления рационального чувственному, а путем их сведения к третьему (исходному) способу постижения бытия. Этот способ постижения называли интуицией (В. С. Соловьев, С. Н. Булгаков), созерцанием (П. А. Флоренский), мистическим познанием (Н. А. Бердяев), переживанием (С. Л. Франк).

Сегодня мы наблюдаем стремительное падение интереса к русским религиозным философам, вызванное негативной критикой как со стороны фундаменталистов, воспринимающих их как литературных эстетов, мастеров секулярного философствования, так и со стороны секулярных интеллигентов, не желающих ничего слышать о вере.

Мы не хотим отворачиваться от богатства отечественной философии, но и противопоставлять ее европейской и мировой мысли тоже было бы чрезвычайно глупо. Отечественная ментальность, безусловно, имеет свои особенности, но она сохраняет единство и с иными философскими традициями. Русская феноменология, в том числе и в ее эстетической ветви, крайне редкими, но зато выдающимися явлениями заявила о себе в советской и эмигрантской культуре философствования. И, несмотря на многолетние попытки авторитаризма

запретить, уничтожить, нейтрализовать ее, она вместе с непрерывавшейся традицией русского философского свободомыслия, вместе с религиозной, экзистенциалистской, аксиологической, структуралистской традициями в значительной мере обогатила классическую философию XX в. К числу исследований этого направления следует отнести и работы А. Ф. Лосева, С. Н. Булгакова, П. А. Флоренского, И. И. Лапшина, Ф. А. Степуна и других отечественных мыслителей. В гносеологию искусства русские религиозные философы (С. Л. Франк, И. А. Ильин, С. Н. Булгаков и др.) тоже внесли довольно значительный вклад своими трудами и рукописями, которые, как известно, не горят.

## Библиографический список

1. *Артемяева Т. В.* Категории российской метафизики [Текст] / Т. В. Артемяева // Вече: альманах рус. философии и культуры. СПб., 1995. Вып. 2. С. 4–24.
2. *Батракова С. П.* Искусство и миф [Текст]: из истории живописи XX века / С. П. Батракова. М.: Наука, 2002. 215 с.
3. *Беньяш Р.* Пелагея Стрепетова [Текст] / Р. Беньяш. Л.: Искусство, 1967. 215 с.
4. *Бердяев Н. А.* О характере русской религиозной мысли XIX века [Текст] / Н. А. Бердяев // О русской философии: в 2 ч. Свердловск, 1991. Ч. 2. С. 3–31.
5. *Бердяев Н. А.* Самопознание [Текст]: (опыт философской биографии) / Н. А. Бердяев. М.: Книга, 1991. 446 с.
6. *Бердяев Н. А.* Смысл истории [Текст] / Н. А. Бердяев. М.: Мысль, 1990. 174 с.
7. *Бердяев Н. А.* Спасение и творчество [Текст]: (два понимания христианства) / Н. А. Бердяев // Путь. 1926. № 2. С. 19–34.
8. *Бердяев Н. А.* Судьба России [Текст] / Н. А. Бердяев. М.: Сов. писатель, 1990. 346 с.
9. *Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества [Текст] / Н. А. Бердяев М.: Правда, 1989. 608 с.
10. *Берковский Н. Я.* О мировом значении русской литературы [Текст] / Н. Я. Берковский. Л.: Наука, 1975. 184 с.
11. *Биллингтон Дж.* Лики России [Текст]: страдание, надежда и созидание в русской культуре / Дж. Биллингтон. М.: Логос, 2001. 604 с.
12. *Бодрийар Ж.* Злой демон образов [Текст] / Ж. Бодрийар // Искусство кино. 1992. № 10. С. 64–70.
13. *Брук П.* Преимущества маски [Текст] / П. Брук // Моск. наблюдатель. 1994. № 5–6. С. 3–10.
14. *Булгаков С.* Агнец Божий [Текст] / С. Булгаков. Париж, 1933. 183 с.
15. *Булгаков С.* Икона и иконопочитание [Текст] / С. Булгаков. М.: Рус. путь, 1996. 159 с.
16. *Булгаков С.* Лестница Иаковлева [Текст] / С. Булгаков. Париж, 1929. 231 с.

17. *Булгаков С.* Невеста Агнца [Текст] / С. Булгаков. Париж, 1945. 621 с.
18. *Булгаков С. Н.* Свет невечерний [Текст] / С. Н. Булгаков. М.: Республика, 1990. 415 с.
19. *Булгаков С. Н.* Сочинения [Текст]: в 2 т. Т. 2: Избр. ст. / С. Н. Булгаков. М.: Наука, 1993. 751 с.
20. *Булгаков С. Н.* Тихие думы [Текст] / С. Н. Булгаков. М.: Республика, 1996. 509 с.
21. *Булгаков С. Н.* Церковь и культура [Текст] / С. Н. Булгаков // Искусство кино. 1991. № 8. С. 18–26.
22. *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики [Текст] / В. В. Бычков. Киев: Путь к истине, 1991. 406 с.
23. *Бычков В. В.* Эстетический лик бытия [Текст]: умозрения Павла Флоренского / В. В. Бычков. М.: Знание, 1990. 64 с.
24. *Валери П.* Об искусстве [Текст]: ст. / П. Валери. М.: Искусство, 1993. 507 с.
25. *Васильев А.* Хроника 14-го числа [Текст] / А. Васильев // Искусство кино. 1999. № 6. С. 64–78.
26. *Вейдле В. В.* Умирание искусства [Текст] / В. В. Вейдле. М.: Республика, 1996. 447 с.
27. *Волошин М.* Лики творчества [Текст] / М. Волошин. Л.: Наука, 1989. 848 с.
28. *Вышеславцев Б. П.* Значение сердца в религии [Текст] / Б. П. Вышеславцев // Путь. 1925. № 1. С. 17–48.
29. *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного [Текст] / Г. Г. Гадамер. М.: Искусство, 1991. 367 с.
30. *Гадамер Г. Г.* Введение к истоку художественного творения [Текст] / Г. Г. Гадамер // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. С. 120–132.
31. *Гачев Г.* Образы Индии [Текст] / Г. Гачев. М.: Наука, 1993. 389 с.
32. *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира [Текст]: курс лекций / Г. Д. Гачев. М.: Academia, 1998. 431 с.
33. *Гессе Г.* Игра в бисер [Текст] / Г. Гессе. М.: Правда, 1969. 495 с.
34. *Гете И. В.* Годы странствия Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся [Текст] / И. В. Гете // Собр. соч.: в 10 т. М., 1979. Т. 8. С. 283–349.

35. *Гоголь Н. В.* Сочинения [Текст]: в 5 т. / Н. В. Гоголь. СПб.: А. Ф. Маркс, 1893. Т. 5. 419 с.
36. *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция [Текст] / Т. П. Григорьева. М.: Наука, 1979. 368 с.
37. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка [Текст]: в 4 т. / В. И. Даль. М.: ОЛМА-Медиа, 2007. Т. 2. 672 с.
38. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка [Текст]: в 4 т. / В. И. Даль. М.: ОЛМА-Медиа, 2007. Т. 4. 637 с.
39. *Дзэами М.* Предание о цветке стиля, или Предание о цветке [Текст] / М. Дзэами. М.: Наука, 1989. 198 с.
40. *Дионисий Археопagit.* Мистическое богословие [Текст] / Дионисий Археопagit. М.: Тетра, 1993. 95 с.
41. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений [Текст]: в 30 т. / Ф. М. Достоевский. Л.: Худож. лит., 1980. Т. 20. 516 с.
42. *Зеньковский В. В.* История русской философии [Текст]: в 4 т. / В. В. Зеньковский. Л.: Эго, 1991. Т. 2. 255 с.
43. *Иванов В.* Дионис и прадионисийство [Текст] / В. Иванов. СПб.: Алетейя, 1994. 341 с.
44. *Ильин И. А.* Основы искусства. О совершенном в искусстве [Текст] / И. А. Ильин // Собр. соч.: в 10 т. М., 1996. Т. 6, кн. 1. 560 с.
45. *Иоанн (Мейендорф; протопресвитер).* Жизнь и труды святителя Григория Паламы [Текст]: введение в изучение / Иоанн (Мейендорф). СПб.: Византороссика, 1997. 479 с.
46. *Кандинский В. В.* Куда идет «новое» искусство [Текст] / В. В. Кандинский // Избр. тр. по теории искусства, 1901–1914: в 2 т. М., 2008. Т. 1. С. 95–103.
47. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве [Текст] / В. В. Кандинский // Избр. тр. по теории искусства, 1901–1914: в 2 т. М., 2008. Т. 1. С. 104–219.
48. *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости [Текст] / В. В. Кандинский. СПб.: Азбука, 2001. 560 с.
49. *Кант И.* Собрание сочинений [Текст]: в 6 т. / И. Кант. М., 1966. Т. 5. 568 с.
50. *Киприан (Керн; архим.).* Антропология св. Григория Паламы [Текст] / Киприан (Керн). М.: Паломник, 1996. 449 с.

51. *Киприан (Керн; архим.)*. Православное пастырское служение [Текст] / Киприан (Керн). Париж, 1957. 253 с.
52. *Козловски П.* Современность постмодерна [Текст] / П. Козловски // *Вопр. философии*. 1995. № 10. С. 85–94.
53. *Коллингвуд В. Дж.* Принципы искусства [Текст] / В. Дж. Коллингвуд. М.: Яз. рус. культуры, 1999. 328 с.
54. *Лапшин И. И.* Законы мышления и формы познания [Текст] / И. И. Лапшин. СПб., 1906. 325 с.
55. *Лапшин И. И.* Мистическое познание и «вселенское чувство» [Текст] / И. И. Лапшин. СПб., 1905. 250 с.
56. *Лапшин И. И.* О перевоплощаемости в художественном творчестве [Текст] / И. И. Лапшин // *Художественное творчество*. Пг., 1922. С. 5–140.
57. *Лапшин И. И.* Философия изобретения и изобретение в философии [Текст]: введение в историю философии / И. И. Лапшин. М.: Республика, 1999. 399 с.
58. *Лапшин И. И.* Художественное творчество [Текст] / И. И. Лапшин. Пг.: Мысль, 1922. 318 с.
59. *Левинас Э.* Время и другой [Текст]: гуманизм другого человека / Э. Левинас. СПб.: Изд-во Высш. религ.-филос. шк., 1998. 265 с.
60. *Лехциер В.* Введение в феноменологию художественного опыта [Текст] / В. Лехциер. Самара: Изд-во Самар. гос. ун-та, 2000. 236 с.
61. *Лихачев Д. С.* Раздумья о России [Текст] / Д. С. Лихачев. СПб.: Logos, 1999. 627 с.
62. *Лихачев Д. С.* «Смеховой мир» Древней Руси [Текст] / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко. Л.: Наука, 1976. 356 с.
63. *Лола Г. Н.* Дизайн [Текст]: опыт метафизической транскрипции / Г. Н. Лола. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1998. 264 с.
64. *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы [Текст] / А. Ф. Лосев // *Форма – Стиль – Выражение*. М., 1995. С. 5–296.
65. *Лосев А. Ф.* Страсть к диалектике [Текст] / А. Ф. Лосев. М.: Сов. писатель, 1990. 320 с.
66. *Лосский В. Н.* Очерки мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие [Текст] / В. Н. Лосский. М., 1991. 288 с.
67. *Лосский Н. О.* Мир как органическое целое [Текст] / Н. О. Лосский // *Избранное*. М., 1991. С. 338–483.



68. *Мамардашвили М.* Эстетика мышления [Текст] / М. Мамардашвили. М.: Моск. шк. полит. исслед., 2000. 416 с.
69. *Марков П. А.* О театре [Текст]: в 4 т. / П. А. Марков. М.: Искусство, 1974. Т. 1: Из истории русского и советского театра. 607 с.
70. *Мерло-Понти К.* Феноменология восприятия [Текст] / К. Мерло-Понти. СПб.: Наука, 1999. 608 с.
71. *Молявин В.* Мифология и традиции постмодернизма [Текст] / В. Молявин // Логос. 1991. Кн. 1. С. 46–57.
72. *Мясникова Л. А.* Опыт обретения открытости и откровения [Текст] / Л. А. Мясникова, В. Я. Нагевичене. Екатеринбург: Изд-во Урал. акад. гос. службы, 1997. 96 с.
73. *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 218–260.
74. *Платон.* Собрание сочинений [Текст]: в 4 т. / Платон. М.: Мысль, 1994. Т. 1. 860 с.
75. *Плотин.* Эннеады [Текст] / Плотин. Киев: УЦИММ – Пресс, 1995. 367 с.
76. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений: в 10 т. [Текст] / А. С. Пушкин. 3-изд. М.: Наука, 1965. Т. 10. 520 с.
77. *Радищева О. А.* Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений, 1909–1917 [Текст] / О. А. Радищева. М., 1999. 387 с.
78. *Рыклин М.* Искусство как препятствие [Текст] / М. Рыклин. М.: Ad Marginem, 1997. 150 с.
79. *Соловьев В. С.* Избранные произведения [Текст] / В. С. Соловьев. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 544 с.
80. *Соловьев В. С.* Сочинения [Текст] / В. С. Соловьев. М.: Раритет, 1994. 44 с.
81. *Соловьев В. С.* Философия искусства и литературная критика [Текст] / В. С. Соловьев. М.: Искусство, 1991. 699 с.
82. *Соловьев В. С.* Философские начала цельного знания [Текст] / В. С. Соловьев // Избр. произведения. Ростов н/Д, 1998. С. 68–121.
83. *Соловьев В. С.* Чтения о Богочеловечестве [Текст]: ст. / В. С. Соловьев // Соч. М., 1994. С. 13–168.
84. *Станиславский К. С.* Мое гражданское служение России [Текст] / К. С. Станиславский. М.: Искусство, 1990. 690 с.

85. *Станиславский К. С.* Собрание сочинений [Текст]: в 8 т. / К. С. Станиславский. М.: Искусство, 1955. Т. 4: Работа актера над ролью. 551 с.
86. *Старикова Л. М.* Театральная жизнь старинной Москвы [Текст] / Л. М. Старикова. М.: Искусство, 1988. 334 с.
87. *Степун Ф.* Природа актерской души [Текст] / Ф. Степун // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: сб. тр. М., 1988. С. 53–89.
88. *Степун Ф. А.* Жизнь и творчество [Текст] / Ф. А. Степун. Берлин, 1923. 298 с.
89. *Судзуки Д. Т.* Основы дзэн-буддизма [Текст] / Д. Т. Судзуки // Дзэн-буддизм. Бишкек, 1993. С. 300–350.
90. *Творения иже во Св. отца нашего Иоанна Златоуста архиепископа* [Текст]. М., 1853. Т. 1. 502 с.
91. *Творения преподобного Максима Исповедника* [Текст]. М.: Матрис, 1993. Кн. 1. 354 с.
92. *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений [Текст]: в 14 т. / Л. Н. Толстой. М.: Гослитиздат, 1953. Т. 2. 640 с.
93. *Федоров Н. Ф.* Сочинения [Текст]: ст. / Н. Ф. Федоров. М.: Мысль, 1982. 633 с.
94. *Федченков Вениамин (митрополит).* О вере, неверии и сомнении [Текст]. М., 1977. 230 с.
95. *Феофан Затворник (еп.).* Путь к Спасению [Текст]: краткий очерк аскетике / Феофан Затворник. М., 1894. 332 с.
96. *Флоренский П.* Храмовое действо как синтез искусств [Текст] / П. Флоренский // Из истории советской науки о театре. 20-е годы: сб. тр. М., 1988. С. 21–31.
97. *Флоренский П.* Христианство и культура [Текст] / П. Флоренский. М.: АСТ: Фолио, 2001. 665 с.
98. *Флоренский П. А.* Иконостас [Текст] / П. А. Флоренский // Соч.: в 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 427–519.
99. *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины [Текст] / П. А. Флоренский. М.: Правда, 1990. Т. 1 (I, II). 809 с.
100. *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли [Текст]: в 2 т. / П. А. Флоренский. М.: Правда, 1990. Т. 2. 446 с.
101. *Фомина Е.* Правила отторжения «я» [Текст] / Е. Фомина // Петерб. театр. журн. 2000. № 20. С. 53–60.

102. *Франк С.* О невозможности философии [Текст] / С. Франк // Вестн. рус. христиан. студ. движения. 1978. № 125. С. 112–173.
103. *Франк С.* С нами Бог [Текст] / С. Франк. Париж, 1964. 302 с.
104. *Франк С. Л.* Непостижимое [Текст] / С. Л. Франк // Соч. М., Минск, 2000. С. 247–796.
105. *Фридлиндер М.* Об искусстве и знаточестве [Текст] / М. Фридлиндер; пер. с нем. М. Ю. Кореновой. СПб.: А. Наследников, 2001. 205 с.
106. *Фуко М.* Расстояние, Сторона, Исток [Текст] / М. Фуко. М.: Эстет. логос, 1990. 106 с.
107. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения [Текст] / М. Хайдеггер // Работы и размышления разных лет М., 1993. С. 47–119.
108. *Хоружий С. С.* Диптих безмолвия [Текст]: аскетическое учение о человеке в богословском и философском освещении / С. С. Хоружий. М.: Центр психологии и психотерапии, 1991. 294 с.
109. *Хоружий С. С.* Заметки к энергийной антропологии. «Духовная практика» и «отверзание чувств»: два концепта в сравнительной перспективе [Текст] / С. С. Хоружий // Вопр. философии. 1999. № 3. С. 84–132.
110. *Хоружий С. С.* Подвиг как органон. Организация и герменевтика опыта в исихастской традиции [Текст] / С. С. Хоружий // Вопр. философии. 1998. № 3. С. 31–72.
111. *Цветаева М. И.* Искусство при свете Совести [Текст] / М. И. Цветаева // Собр. соч.: в 7 т. М., 1997. Т. 5, ч. 2. С. 24–52.
112. *Чаадаев П. Я.* Статьи и письма [Текст] / П. Я. Чаадаев. М.: Современник, 1989. 623 с.
113. *Чернавский Д. С.* Синергетика и информация [Текст] / Д. С. Чернавский. М.: Знание. 1990. 117 с.
114. *Чехов М.* Воспоминания. Письма [Текст] / М.: Локид-Пресс, 2001. 608 с.
115. *Шестов Л.* На весах Иова [Текст] / Л. Шестов // Соч.: в 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 17–147.
116. *Шубарт В.* Европа и душа Востока [Текст] / В. Шубарт. М.: Рус. идея, 1997. 405 с.
117. *Экономцев Иоанн (изумен).* Православие. Византия. Россия [Текст] / Экономцев Иоанн. М.: Христиан. лит., 1992. 233 с.

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Художественное как творческое.....	8
1.1. Творение и творчество в русской философии.....	9
1.2. Путь спасения и путь творчества.....	39
1.3. Ремесло и художественное творчество.....	57
1.4. Дизайн и художественное творчество.....	65
Глава 2. Художественное как органическое.....	71
2.1. Концепция всеединства в русской философии.....	73
2.2. Органика творческого процесса.....	86
2.3. Форма художественного в русской традиции.....	102
Глава 3. Художественное как непостижимое.....	127
3.1. Познание художественного в русской философии.....	128
3.2. Понимание художественного как умудренное неведение.....	141
Заключение.....	149
Библиографический список.....	153



Научное издание

*Костерина Алла Борисовна*

**МЕТАФИЗИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО**

Редактор Е. А. Ушакова  
Компьютерная верстка Е. С. Зилёвой

**Отпечатано ИП Горонков А.В.  
Свердловская обл.,  
г. Верхняя Пышма, ул. Феофанова, 4**

Подписано в печать 09.06.09. Формат 60×84/16. Бумага для множ. аппаратов. Усл. печ. л. 10,1. Уч.-изд. л. 10,4. Тираж 300 экз. Заказ № 305.

Издательство ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет». Екатеринбург, ул. Машиностроителей, 11.

---