

Siergiej Isajew

Мистические аспекты художественного произведения в рефлексиях В.С. Соловьева: в контексте немецкой классической эстетики

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 2, 95-106

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Siergiej Isajew

Nowogrodzki Uniwersytet Państwowy im. Jarosława Mądrego
Nowogród Wielki, Rosja

МИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ В РЕФЛЕКСИЯХ В.С. СОЛОВЬЕВА: В КОНТЕКСТЕ НЕМЕЦКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

Ключевые слова: *мистицизм, автор, произведение, выразительность, маска*

Мистические аспекты эстетики и теоретической поэтики под сомнение были поставлены в позитивистских штудиях конца XIX – начала XX столетия. Напомним, что один из виднейших теоретиков той эпохи Д.Н. Овсяннико-Куликовский такие понятия как «святое искусство», «поэт-пророк, вдохновленный свыше», характерные для идеалистически настроенных деятелей предшествующей эпохи, относил к «архаическим», «выветрившимся» и якобы «опошленным» (!) уже к середине XIX века¹. Несмотря на то, что торжество здравого смысла не было абсолютным, идеализм, заявляя о своем праве на существование, не мог далее развиваться без внутренних преобразований.

На переломе эпох научное мышление, в том числе и литературоведение, вплотную подошло к пониманию структурности, моделирования и функциональности как новых методов исследования. Жажда проникнуть в секреты работы мозга, в «устройство» продуктов творческой работы – произведение, просматривается не только у Д.Н. Овсяннико-Куликовского, но и у его последователей – А.Г. Горнфельда, Б.А. Лезина (они избрали в качестве объекта изучения «голову» гения и его интеллект), а также у А.А. Богданова и А.В. Луначарского (их объект в литературоведении – организационные аспекты творчества в их социальном преломлении²), у В.Б. Шкловского и тех, кто вдохновился его идеями (здесь предметом явилось именно произведение и его морфология)³. Аналогичные перемены охватывают и творчество тех, кто смотрел на литературоведческие проблемы под углом зрения метафизики. Так, П. Флоренский «поверяет» мистические аспекты художественного пространства и времени теорией относительности, еще отчетливее классическое понимание «эстетического модуса бытия» со-

¹ Д. Овсяннико-Куликовский, *Вопросы психологии творчества*, Санкт-Петербург 1902, с. 299; Д. Овсяннико-Куликовский, *Гоголь в его произведениях*, Москва 1909, с. 60.

² А. Богданов, *Краткий курс экономической науки*, Москва 1906, с. 282.

³ Б. Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*, Москва 1996, с. 189.

единяется с архисовременным видением в работах выдающегося философа XX столетия А.Ф. Лосева. Не менее глубокие преобразования мистика претерпевает в работах Г.Г. Шпета, Н.О. Лосского, Б.М. Энгельгардта. Но если последние из упомянутых ученых в своих трудах ориентировались на неокантианскую эстетику, то П. Флоренского и А.Ф. Лосева можно считать последователями В.С. Соловьева, который уже в конце XIX столетия, оспаривая позитивистскую критику идеализма, придает классической метафизике второе дыхание. «Я надеюсь, напротив, доказать, – заявлял молодой философ в 1874 г., – что окончившееся философское развитие завещало ближайшему будущему полное, универсальное разрешение тех вопросов, которые самим этим развитием разрешались односторонне и потому неудовлетворительно»⁴. Согласно взглядам Соловьева, «...всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение»⁵.

В чем же подобный взгляд опирается на идеи классической эстетики, и как он их преодолевает? Уже И. Кант в *Критике способности суждения* обратил внимание на глубинное различие между «действованием вообще» и искусством. Первое есть просто деятельность или действие, приводящие к каким-то последствиям, результату, тогда как второе – делание, завершающееся появлением произведения: «Искусство отличается от природы как делание (facere) от деятельности или действования вообще (agere), а продукт или результат искусства отличается от продукта природы как произведение (opus) от действия (effectus)»⁶. Внимание к формирующей стороне творчества (facere) потенциально сближает эстетику Канта с поэтикой. Подчеркивая «сделанность» искусства, Кант вплотную подходит к проблеме строения художественного произведения.

Природный «продукт» и художественное произведение отличаются у Канта и с точки зрения их целесообразности. При восприятии природного продукта «одна лишь форма сама по себе без познания цели нравится при суждении»⁷. Восприятие произведения искусства опирается в своем суждении на идею творчества, произведенности и, таким образом, получает основание для определения степени мастерства и внутреннего качества самой вещи: «Ввиду того, что искусство всегда предполагает цель в причине (и ее каузальности), следует прежде всего положить в основу понятие о том, чем должна быть эта вещь; и так как соответствие многообразия в вещи внутреннему назначению ее как цели есть совершенство вещи, то в суждении о красоте [произведения] искусства всегда должно приниматься во внимание и совершенство вещи, о чем при суждении о красоте природы (как таковой) не спрашивается»⁸. Однако поскольку в творческом процессе создается нечто новое, постольку должное и возможное в искус-

⁴ В. Соловьев, *Кризис западной философии. (Против позитивистов)*, [в]: В. Соловьев, *Сочинения: в 2 томах*, 2 изд. Т. 2, Москва 1990, с. 5.

⁵ В. Соловьев, *Общий смысл искусства*, [в]: В. Соловьев, *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*, Москва 1990, с. 134.

⁶ И. Кант, *Критика способности суждения*, [в]: И. Кант, *Сочинения: в 6 томах*. Т. 5, Москва 1966, с. 318.

⁷ Там же, с. 327.

⁸ Там же.

стве не совпадают. Кант убежден, что «искусством по праву следовало бы называть только созидание через свободу, то есть через произвол, который полагает в основу своей деятельности разум»⁹.

Поддерживая кантианский тезис о высшей целесообразности искусства, Соловьев, не примет, что на первый взгляд, может показаться неожиданным и парадоксальным, другое важное положение кантианской эстетики – идею свободы творчества. То, что Канту представлялось свободной «игрой воображения», Соловьевым было понято лишь как «отступление» от высших *надсознательных* целей творчества. Художник, по Соловьеву, не соперничает с Богом и не состязается с провиденциальными силами. «Дело поэзии, как и искусства вообще, – не в том, чтобы “украшать действительность приятными вымыслами живого воображения”, как говорилось в старинных эстетиках, а в том, чтобы воплощать в *ощутительных* образах тот самый высший *смысл* жизни, которому философ дает определение в разумных понятиях, который проповедуется моралистом и осуществляется историческим деятелем как идея добра»¹⁰.

В полемике Соловьева с Кантом обнажаются мотивы одного из центральных сюжетов теоретической поэтики XX столетия. Самым спорным его звеном окажутся ответы, дававшиеся теоретиками XX века на вопрос о том, является ли произведение продуктом спора художника с небесами? Другое, не менее, полемичное измерение творчества связано с решением проблемы условности: можно ли художественное произведение рассматривать как прекрасный «обман», если изображенный в нем *идеальный* предмет абсолютно не соответствует реальности? Классическая эстетика выделила в кажимости два аспекта: масковый и идеальный. Занимаясь масками, Соловьев не только апеллирует к теоретической литературе, но и сам создает ярчайший масковый образ Антихриста. Иллюстрируя другой аспект кажимости откровенными пушкинскими высказываниями об А.П. Керн в письмах и его же стихотворением *Я помню чудное мгновенье*, Соловьев, наконец, затрагивает и третий принципиальный мотив современной поэтики. Он связан у Соловьева с пониманием произведения как *продукта вдохновения*. Весь комплекс затронутых вопросов в трудах Соловьева самобытно соприкасается с идеями Ф.В. Шеллинга, Г.В.Ф. Гегеля и А. Шопенгауэра.

В работах Шеллинга русского философа захватывает идея синтеза христианского религиозного откровения и научного знания¹¹. В глазах Соловьева Шеллинг, сумевший нарисовать метафизическую картину мира, не прибегая к языческой мифологии (аду и чертям) и, следовательно, нашедший новый мистический язык – подлинный предтеча новой философии¹². Указанный ориентир сохраняется и в сфере эстетики. Мысль Соловьева о том, что «эстетика должна связать художе-

⁹ Там же, с. 318.

¹⁰ В. Соловьев, *Ф.И. Тютчев*, [в]: В. Соловьев, *Стихотворения...*, 1990, с. 287.

¹¹ См.: А. Кожев, *Религиозная мистика Владимира Соловьева*, „Вопросы философии” 2000, № 3, с. 111; С. Корнилов, *Философия самосознания и творчества*, Санкт-Петербург 1998; В. Кравченко, *Владимир Соловьев и София*, Москва 2006.

¹² В. Соловьев, *Философские начала цельного знания*, [в]: В. Соловьев, *Сочинения...* Т. 2, с. 177.

ственное творчество с высшими целями человеческой жизни¹³, соотносима со словами Шеллинга о том, что «философия искусства, вообще говоря, есть изображение абсолютного мира в форме искусства»¹⁴; в свою очередь приведенные выше слова Шеллинга парафрастически воспроизведены в размышлении Соловьева о том, что «...совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства»¹⁵.

Однако, поставив свое имя рядом с Шеллингом, чья «положительная философия» названа пусть «слабым и несовершенным» и все же «первым зародышем» «нового христианства или вселенской религии – вечного завета»¹⁶, Соловьев, тем не менее, в понимании теоретической поэтики намечает иные пути. Шеллинг, подвергая произведение искусства «чисто научному» анализу, исходит из положения о целостном знании, для которого «искусство есть необходимая и неотъемлемая часть государственного строя, соотносенного с идеями»¹⁷. Подобный подход предполагает рассмотрение произведения в его глубинных связях не только в системе искусства, но в системе культуры. Пример такой целостности видится Шеллингу в жизни «древнего мира», где «всенародные празднества, памятные монументы, зрелища, как и все акты общественной жизни, были только различными ветвями единого, всеобщего, объективного и живого художественного произведения (выделено нами – С.И.)»¹⁸. Шеллинг видит в «конструировании» способ построения системы через «снятие противоположностей». Именно в этом смысле эстетический анализ «художественной выразительности», или изображения внутреннего во внешнем («Выразительность вообще есть изображение внутреннего через внешнее»¹⁹), у Шеллинга оказывается высшей инстанцией философского познания. «Если для нас представляет интерес проследить возможно основательнее строение, внутренний строй, соотношения и ткань растения или вообще какого-нибудь органического существа, насколько больше должно было бы нас занимать обнаружение этой же самой ткани и соотношений у тех гораздо более высокоразвитых и замкнутых в себе организмов (*Gewachse*), которые именуются произведениями искусства».²⁰ Органичность произведения искусства – излюбленная мысль и В. Соловьева. Однако шеллингианский принцип «конструирования» и «реконструирования» произведения все же не содержал в себе открыто и последовательно утверждаемой Соловьевым установки на самостроительство и самосозидание личности.

Связь истинного (абсолютного) с целостностью ревностно утверждают и Шеллинг, и Гегель. Однако у последнего акцентирован момент развития и самодви-

¹³ В. Соловьев, [в]: В. Соловьев, *Философия искусства и литературная критика*, Москва 1991, с. 98.

¹⁴ Ф. Шеллинг, *Философия искусства*, Москва 1966, с. 53.

¹⁵ [Соловьев – 1991, 83]

¹⁶ В. Соловьев, *Философские начала цельного...*, с. 177.

¹⁷ Ф. Шеллинг, *Философия искусства...*, с. 55.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же, с. 233.

²⁰ Там же, с. 56.

жения истины, и, что особенно важно для Соловьева, «действования», благодаря которым свой смысл получает и *произведение*. Так же как и Кант, Гегель отграничивает простые действия природы и природные воздействия на человека от творческой деятельности и художественного делания: «...Произведение искусства является таковым лишь постольку, поскольку оно прошло через дух и возникло в результате его продуктивной деятельности»²¹. Вместе с тем, Гегель высказывает и сегодня актуальное положение о том, что «художественное произведение находится *посредине* между непосредственной чувственностью и принадлежащей области идеального мыслью»²². И далее: «Оно *еще не* является чистой мыслью, но, вопреки своему чувственному характеру, *уже не* представляет собой голого материального существования, подобного камням, растениям и живым организмам»²³.

Произведение как «нечто *определенное*» являет собой в снятом виде единство таланта и телесной природности, которая проступает в интересе. В свете рассмотренного единства, пронизывающего произведение, Гегель дает и философское определение таланта как *средства*, понимаемого в *Феноменологии духа* как «единство внешнего и внутреннего»: «Талант представляет в средстве сторону действия, интерес – сторону содержания, оба суть сама индивидуальность как взаимопроникновение бытия и действия»²⁴.

Заметим, в сфере эстетики, где самостановящийся «дух искусства» из самого себя развивает «собственное содержание во внутренне расчлененную систему художественных мирозерцаний божественного и человеческого»²⁵, именно *произведение* берется в качестве залога *истинного* представления о красоте: «Понятие прекрасного подразумевает, что оно в качестве произведения искусства делает себя внешне объективным для непосредственного созерцания, для чувств и чувственного представления, так что прекрасное лишь в этом ему самому принадлежащем реальном бытии впервые становится для себя самого истинно прекрасным и идеалом»²⁶.

Определяя действительность абсолюта через *развитие* сущности («Истинное есть целое, – читаем в *Феноменологии духа*. – Но целое есть только сущность, завершающаяся через свое развитие. Об абсолютном нужно сказать, что оно по существу есть результат, что оно лишь в конце есть то, что есть оно поистине; и в том-то и состоит его природа, что оно есть действительное, субъект или становление самим собою для себя»²⁷), Гегель обострил проблему взаимосвязи абсолюта и «мира», тем самым определив и место произведения как явления *реальности* и *индивидуального творчества*, связанного со всеобщим. «Произведение есть реальность, которую сознание сообщает себе; оно есть то, в чем индивид оказывается для сознания тем, что он есть *в себе* и [при том] так, что сознание, для которого индивид открывается в произведении, есть не особенное, а всеоб-

²¹ Г. Гегель, *Эстетика: в 4 томах*. Т.1, Москва 1968, с. 45.

²² Там же, с. 44.

²³ Там же, с. 44-45.

²⁴ Г. Гегель, *Феноменология духа*, [в]: Г. Гегель, *Сочинения*. Т. IV, Москва 1959, с. 213.

²⁵ Г. Гегель, *Эстетика...*, с. 7.

²⁶ Там же, с. 7.

²⁷ Г. Гегель, *Феноменология духа...*, с. 10.

щее сознание; в произведении вообще индивид вынес себя в стихию всеобщности, в лишенное определенности пространство бытия»²⁸.

Осмысляя духовно-содержательную природу произведения, Гегель говорит о последнем как о форме, в которой дух как бы милостиво жертвует собой, претворяясь в сфере реальности. В мир как «всеобщее *произведение*» вливаются «произведения» всех и каждого. «В качестве *субстанции* дух есть непоколебимое справедливое *равенство самому себе*; но в качестве *для-себя-бытия* эта субстанция есть растворенная, приносящая себя в жертву милостивая сущность, в которой каждый осуществляет свое собственное произведение, разрывает всеобщее бытие и берет от него свою долю себе»²⁹.

Однако в этом и состоит основное противоречие (!) произведения. Оно, если его рассматривать с точки зрения всеобщего – преходяще. Следовательно, именно философское понимание произведения как такового сообщает действительности процессуальность, поскольку явленность производимого становится моментом определения для другого. «Произведение *есть*, это значит, оно есть для других индивидуальностей, и для них оно есть чуждая действительность, вместо которой *они* должны выявить свою действительность, чтобы *своим* действием сообщить себе сознание *своего* единства с действительностью; или: *их* интерес к названному произведению, выявленный *их* первоначальной натурой, иной, нежели *специфический* интерес этого произведения, которое таким образом сделалось чем-то другим. Произведение, следовательно, вообще есть нечто преходящее, что угасает благодаря противодействию других сил и интересов и воспроизводит реальность индивидуальности скорее исчезающей, чем завершенной»³⁰. Вместе с тем «в произведении сознание открывается себе так, как оно поистине есть». Поэтому значение произведения уже на этом этапе раскрывается в том, что благодаря ему «пустое понятие о себе самом исчезает»³¹. Внутренняя связь истины с целостностью (абсолютом) определяет и понимание *истинного* произведения.

На первый взгляд, диалектично развиваемая немецким мыслителем концепция произведения, в действительности оказывается внутренне противоречивой. Гегелю не удалось примирить понятие Абсолюта и свободы в мире. Подлинное развитие мира Гегель связывает с самопознанием Духа или Абсолюта. Абсолют или божественное нисходит в мир, одаривая его. Мир и человек в мире как его высшее выражение – свободно возвращаются к Богу, если они в Боге. Но в чем тогда свобода художника? У Гегеля в третьей части *Энциклопедии философских наук, Философии духа*, красота именно как *непосредственное* проникновение в сферу духа – признается односторонней и в силу этого формализуется: «Форма этого знания, – заключает Гегель, – в качестве *непосредственной*, – (момент конечности в искусстве), – с одной стороны, распадается на произведение, имеющее характер внешнего, обыденного наличного бытия – на субъект, его порождающий, и на субъект, созерцающий его и перед ним преклоняющийся»³². Но далее находим: «Односторонность непосредственности в идеале содержит проти-

²⁸ Там же, с. 215.

²⁹ Там же, с. 234.

³⁰ Там же, с. 216.

³¹ Там же, с. 217.

³² Г. Гегель, *Философия духа*, [в]: Г. Гегель, *Сочинения*. Т. III, Москва 1956, с. 344.

воположную односторонность, состоящую в том, что идеал есть нечто созданное художником»³³. Как это ни парадоксально, но творчество и вдохновение, по Гегелю, именно из-за своей органической связи с божественным началом оказываются несвободными и формальными. «Субъект есть *формальная сторона* деятельности, а *произведение искусства* только в том случае является выражением бога, если в этом выражении не заключается никакого признака субъективной особенности [...]. Но поскольку свобода простирается только на мышление, постольку преисполненная этим присущим ей внутренним содержанием деятельность – *вдохновение* художника – проявляется как некоторая чуждая ему сила, как *несвободный пафос*»³⁴. В таком контексте мысль о субъективности художественного творчества и субъективном начале произведения как его результате («*Творчество* в самом себе имеет здесь форму *природной* непосредственности, оказывается присущим *гению* как данному *особенному субъекту*, – и в то же время представляет собой работу, связанную с техникой (mit technischem Verstande) и внешними механическими приемами. Поэтому и произведение искусства точно так же является делом свободного выбора (der freien Willkur), а художник – мастером бога»³⁵) приобретает негативный оттенок, а слова о божественности мастерства художника – двусмысленный характер.

В рассмотренном аспекте диалектика произведения у Соловьева ближе к замыслу А. Шопенгауэра. Соловьев признается, что находился под некоторым влиянием этики «модного философа», когда писал докторскую диссертацию³⁶. Шопенгауэр, подыскивая условное название для своей этики, поименует этот раздел своей знаменитой работы так же, как впоследствии Соловьев – все свое учение. «В указанном смысле можно было бы, употребляя обычное выражение, назвать следующую теперь часть нашего рассуждения *практической философией*... (выделено нами – И.С.)»³⁷. Осознавая важность данной интенции, Шопенгауэр называет стремление к практическим выводам из любой теории «свойственным самой природе человека», и поэтому наличие, отсутствие или невозможность оных – выдвигает в качестве критерия непротиворечивого, всестороннего знания: «...При каждом цельном исследовании мы всегда смотрим на ту его часть, которая относится к деятельности, как вывод из всего содержания...»³⁸. Нас это положение интересует постольку, поскольку, осознавая его, Шопенгауэр пользуется понятием *произведения*, прибегая к формуле, которая через ряд десятилетий, изменяясь, всплывет в теоретических исканиях русского символизма. Положение, о котором мы говорим, дано в «дополнениях» к «главной» работе Шопенгауэра, появившихся на русском языке в 1901 г. Оценивая

³³ Там же, с. 346.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ В. Соловьев, *Оправдание добра. Нравственная философия*, [в]: В. Соловьев, *Сочинения...* Т. 1, с. 163; С. Хоружий, *Наследие Владимира Соловьева сто лет спустя*, [в]: *Соловьевский сборник*, Москва, с. 12; П. Гайденко, *Владимир Соловьев и философия Серебряного века*, Москва 2001, с. 43–45; Г. Тиме, *О «метафизике любви»: А. Шопенгауэр и Вл. Соловьев*, „Русская литература” 2002, № 2, с. 58–69.

³⁷ А. Шопенгауэр, *Мир как воля и представление*, [в]: А. Шопенгауэр, *Собрание сочинений: в 6 томах*. Т. 1, Москва 1999, с. 233.

³⁸ Там же.

свою «главную» книгу, Шопенгауэр увидел ее пафос в целостном подходе к этике: «Моя философия, между тем, – единственная, которая воздает морали все сполна, что ей по праву причитается: ибо только в том случае, если признать, что сущность человека составляет его собственная *воля* и что он, следовательно, в самом строгом смысле слова, является своим собственным произведением, только в этом случае его поступки действительно суть всецело его поступки и могут быть ему вменяемы»³⁹. Заметим, аналогичное положение детально излагается молодым Вл. Соловьевым в его работе *Критика западной философии*⁴⁰.

Значительность сюжета, возникающего вокруг художественного произведения, заключена в том, что оно как носитель особой информации становится одной из опор надежного знания, противостоящего *кажимости*. Необходимость подобной опоры обусловлена самой работой сознания, обреченного на колебания между безусловно признаваемой реальностью и столь же безусловно доказанным положением о его функциональном, идеальном происхождении. Мир, воссоздаваемый художественным произведением, не может не подчиняться общим условиям познания. Следовательно, и он двойственен – одновременно принадлежит яви и сну. Приведенное трезвое констатирующее положение характерно и для теоретической поэтики Соловьева. «Именно от Шопенгауэра, – замечает П.П. Гайденко, – воспринял Соловьев одну из главных своих интуиций – об иллюзорности, неподлинности эмпирически-предметного мира, “мира представления”, который являет собой грубую, земную кору вещества, мешающую прозревать подлинную, духовную основу мира. Впоследствии, отойдя от Шопенгауэра и обретя христианскую веру, В.С. Соловьев, тем не менее, сохранил это свое ощущение иллюзорности физического мира»⁴¹. Оно обладает структурирующей мощью и органически переходит в область художественного формирования, становясь базовым условием поэтики европейской и отечественной литературы.

Истинное знание и внешне и изнутри обречено на борьбу с видимостью. Призрачность как обман чувственных показателей, устранима логически. Но сфера рефлексии сама подобна «сну», ибо и она отделена от реального мира исходным условием познания как такового – его тотальной идеальностью. Чем же в таком случае является то без-сознания получаемое знание, о котором сказано выше как знании действительно не обманном? Шопенгауэр называет его волей – неразложимым и непостижимым желанием жить. Действуя изнутри, воля реализуется во вне, создавая инструменты познания и образуя театр жизни, на сцене которого она разыгрывает пьесу, состоящую из бесконечной вереницы видимых актов человеческой истории. Игровое восприятие жизни, унаследованное Шопенгауэром у Платона вместе с теорией идей, органически согласовано с его собственным пониманием мира как особого представления и воли. «Кто пережил два или три поколения рода людского, у того происходит на душе то же самое, что у зрителя представлений, которые дают всякого рода паяцы в ярмарочных балаганах...»⁴².

³⁹ Там же, т. 2, Москва, 2001, с. 495.

⁴⁰ В. Соловьев, *Оправдание добра...*, с. 88.

⁴¹ П. Гайденко, *Владимир Соловьев...*, с. 44.

⁴² А. Шопенгауэр, *Parerga i Paralipomena*, [в]: А. Шопенгауэр, *Собрание сочинений...* Т. 5, Москва 2001, с. 233.

Необходимым инструментом этой игровой концепции являются *маски*. В жизни, говорит Шопенгауэр, как и в игре на сцене мировой истории, «мы рассматриваем друг друга и общаемся друг с другом, как маски с масками, мы не знаем, кто мы, как маски, которые никогда не познают самих себя»⁴³. Категория видимости и понятие маски вписаны автором *Мира как воли и представления* в структуру познавательной деятельности. И в процессе описания этой структуры как модели произведения оказываются важными элементами, подчеркивающими ее игровую природу: «...Вещи не могут не являться нам в совершенно отличном от их собственного подлинного существа виде и проходят перед нами как бы в маске, которая позволяет лишь догадываться о том, что под нею скрыто, но никогда не позволяет показать это скрытое...»⁴⁴.

Отдавая дань открытиям Шопенгауэра и одновременно полемизируя с ним, Соловьев в одной из своих зрелых работ отметит: «Если в настоящее время точки зрения субъективного идеализма, солипсизма, иллюзионизма едва ли представляются соблазнительными и опасными для какого-нибудь философа, то, с другой стороны, не найдется, конечно, и такого мыслителя, который бы придавал элементам и формам физического мира, веществу, пространству, времени ту безотносительную реальность, какую они имеют для умов, непочатых критическим сомнением»⁴⁵.

Истинность искусства основана на сопричастности идее. Но «преодоление» случайного в искусстве «осложнено» тем, что художественная картина мира не может исключать случайного и повседневного. Снятие покровов, срывание масок и составляет, по Шопенгауэру, цель художественного познания. Всякий раз, указывая на предназначение художественного произведения, он не устает рисовать одну и ту же схему преодоления видимости: в ней обязательны три момента – истина, то есть ее вечное идейное начало, случайное и повседневное, «завешивающие» истину от заинтересованных взоров, и непосредственное «взятие» истинного. «...Каждое произведение искусства стремится, собственно говоря, к тому, чтобы показать нам жизнь и вещи такими, каковы они в действительности, но какими не всякий может видеть их непосредственно, потому что они окутаны туманом объективных и субъективных случайностей. Этот туман искусство и рассеивает»⁴⁶.

Данный вывод становится вторым фундаментальным положением поэтики в литературе XIX века. Не менее важен он и для литературы XX столетия, в которой мысль Шопенгауэра о масковой природе человеческого знания, особенно ее завершающая часть, развита и углублена с учетом опыта З. Фрейда, К.Г. Юнга и теоретических исканий русских символистов.

Метафизика Шопенгауэра отвергает то, к чему устремлены искания Соловьева – объединение усилий религиозной веры и научного знания. Шопенгауэр смотрит на синтез религии и философии резко отрицательно. Художественное произведение, как и красота в целом, в пессимистической философии Шопенгауэра

⁴³ Там же, с. 45.

⁴⁴ А. Шопенгауэр, *Мир как воля...*, с. 160.

⁴⁵ В. Соловьев, *Теоретическая философия*, [в]: В. Соловьев, *Сочинения...* Т. 1, с. 788-789.

⁴⁶ А. Шопенгауэр, *Мир как воля...*, с. 340.

эра *спасают от мира*. У В. Соловьева и его последователей иной, чрезвычайно важный нюанс – *спасительности красоты для мира*. Главная проблема философии, по Шопенгауэру – мир, «и только с ним она имеет дело, а богов оставляет в покое...»⁴⁷. У Соловьева идея, «должное», красота – это вехи приобщения человека к божественному началу.

Согласно Соловьеву, художественное произведение, являясь материальным свидетельством о другом более высоком замысле – том, в котором проступает смысл вселенной, – осуществляется не как чистое бытие, а с появлением конкретного содержания, но преобразованного *модальностью*. В чем же ее смысл? В акте вдохновения Божественное начало нисходит в реальный мир. Заметим, в таком ракурсе сразу же задействовано новое понимание системных отношений, поскольку акт *выражения* Божественного начала оказывался связан с человеческой активностью согласно принципу *обратной связи*. Не случайно, А.А. Никольский, рассматривавший понятие всеединства Соловьева преимущественно с гносеологической стороны, тем не менее, замечает, что согласно требованиям Соловьева «Божественный Логос» не может влиять на душу «только извне», а должен «родиться» «в самой душе, не ограничивая и не просвещая, а перерождая ее». Вот почему «действительное соединение Божественного начала с душою необходимо имеет индивидуальную личную форму, и потому-то Божественный Логос рождается как действительный индивидуальный человек»⁴⁸. Соловьев видит диалог как событие, в котором автор (как человек), входя в экстатическое состояние, *проникает* в иной мир и переходит *границу*. Последнее, по Соловьеву, возможно лишь в том случае, если взаимодействующие начала обладают некоей безусловной общностью, «ибо в противном случае ни предмет не мог бы перейти в наше сознание, ни наше сознание не могло проникнуть в предмет; мы могли бы только граничить с предметом и, следовательно, знать только эту границу или предел, а не самый предмет»⁴⁹. Произведение как таковое – в результате этого события удваивается. Констатируя присутствие Божественного в реальности, Соловьев сравнивал это явление с эффектом зеркала, где реальное – «невещественно» и, тем не менее, «налично». Однако любопытно, что при переходе к обсуждению вопросов выразительности, к той сфере, где в творчество вступает человеческая активность – вопрос о зеркале Соловьевым снимается. Расхождение между эстетической и поэтической моделями в работах Соловьева – парадокс функциональности, к которому ниже мы вернемся.

Сначала производящая сила Абсолюта возбуждает другую, тоже производящую силу – способность человека к *умственному созерцанию* или – *интуицию идей*. Произведение, о котором мы в данном случае говорим, с одной стороны, есть достояние сознания. Его действительность подтверждается *явлением сущего*, но не подкреплена реальностью. Это уровень зеркала. Очевидно, что в та-

⁴⁷ Там же, с.156.

⁴⁸ А. Никольский, *Русский Ориген XIX века* Вл. С. Соловьев, Санкт-Петербург 2000, с. 121-122; а также см.: К. Мочульский, *Владимир Соловьев: Жизнь и учение*, [в]: *Вл.С. Соловьев: pro et contra*, Санкт-Петербург 2000, с. 645; Э. Петер, *Идея Богочеловечества в философии Владимира Соловьева*, [в]: *Соловьёвский сборник*, Москва 2001, с. 272-294; В. Кравченко, *Владимир Соловьев и София*, Москва 2006.

⁴⁹ В. Соловьев, *Критика отвлеченных начал*, [в]: В. Соловьев, *Сочинения...* Т. 1, с. 724.

кой постановке вопроса сам процесс формирования превращается в простое *приложение* к абсолютным творческим силам, как это происходило в эстетике Гегеля, где момент воплощения по-существу лишен подлинной свободы. И у Соловьева индивидуальное сознание художника создается не через внешнее отношение, оно есть вечное – *положенное как таковое*, и поэтому *внутреннее* в искусстве – есть *пробуждение, возбуждение* через воплощение. И тогда *совершенство* в искусстве *есть отказ от своей воли, при сохранении своего характера (святость)*.

Казалось, противоречие в сфере поэтики завязано той же логикой зеркала, что и в эстетике. Для истинного творчества, по Соловьеву, «необходимо, чтобы художник не оставался при своем ясном и раздельном сознании, а выходил бы из него в экстатическом вдохновении, так что, чем менее личной рефлексии в произведении, тем выше его художественное достоинство»⁵⁰. Однако проблема выражения у Соловьева разрешена иначе. Безусловно, инициатива земного художественного процесса в руках Бога. Однако конкретизируя «образ» Создателя и сам процесс творения, Соловьев (на наш взгляд, не сознательно) использует лишь три обозначения. В одном случае, он называет Создателя «животворным деятелем мирового процесса», приписывая ему владение «космическим умом», не уточняя специфики «материальных носителей» творчества, в другом – Создатель назван «мировым художником» (или «космическим художником»), в третьем – «космическим зодчим». Два варианта образа Творца указывают только на *пластическую* деятельность Всевышнего. И там, где можно было бы сказать – «космический музыкант», «космический писатель», «космический поэт», «космический драматург» или «космический прозаик», Соловьев уходит от такой возможности, заменяя их понятиями более обобщенными, тяготеющими к пластическому центру искусства. Приведем типичные определения из работы *Красота в природе*: «...свет есть [...] сверхматериальный, идеальный деятель», «Зиждительное начало вселенной (Логос)», «всемирный художник», «животворный деятель мирового процесса», «мировой художник», «космический художник», «космический ум»⁵¹.

Вместе с тем, нисходя к тому уровню, где автором оказывается не только Всевышний, но и человек, соловьевская концепция творчества обретает новые ключевые качества. («...Человек уже не только участвует в действии космических начал, но способен знать цель этого действия и, следовательно, трудиться над ее достижением осмысленно и свободно»⁵²). Соловьев интерпретирует их, используя понятие *дискурсивности*, которое здесь служит для обозначения средства, связывающего «реальность» и Абсолют. О «связывании» можно говорить и как о процессе формирования, если учитывать, что оно осуществляется благодаря функционированию Логоса, «овеществляющего», или ословливающего Идею, поскольку «искусство вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста»⁵³. Здесь же русский философ от-

⁵⁰ В. Соловьев, *Кризис западной философии...*, с. 6.

⁵¹ В. Соловьев, *Стихотворения...*, с. 97, 109, 110, 111, 118, 120, 125.

⁵² Там же, с. 125.

⁵³ Там же, с. 39.

мечает: «Логос и идея вообще соотносительны (как активное и пассивное, как форма и материя и т.д.), и все основные определения абсолютного суть выражения их непосредственного взаимодействия или непосредственные проявления Логоса в идее»⁵⁴. В работах Соловьева есть очень важные указания на темпоральный «разрыв» между Идеей и Логосом. Этот разрыв появляется в связи с необходимостью *изложения*, разворачивающегося линейно, то есть во времени, что также, в первую очередь, может быть связано с человеком, его активностью и свободой.

Положения, развитые Соловьевым, вдохновили целую плеяду отечественных мыслителей на созидание новой по своему содержанию теоретической поэтики. При этом одни из них связывали свои теории художественности с идеями символистского искусства – Д. Мережковский, З. Гиппиус, А. Белый, А. Блок, В. Иванов; другие осмысливали выразительность в рамках своих религиозно-философских, философских и культурологических работ – П. Флоренский, А.Ф. Лосев и И. Ильин; третьи соединяли задачи религии, философии с задачами социального строительства – Н. Бердяев, С. Булгаков.

Summary

Mysticism aspects of art work by Russian philosopher V. Solovjev: in context of classical German aesthetics

The main subject of the article is to show the main director of remaking the sense of idea of art work and art expressiveness by Russian philosopher V. Solovjev. The V. Solovjev's general aim is to integrate the achievements of aesthetic and theoretical poetry took places in Kant's, Schelling's, Hegel's and Schopenhauer's works to the new demands of positivistic theory. There are the questions under discussion in the dialog of Russian philosopher with West European science such as: the real work of art can not be a result of controversial question by the author to God. The Solovjev thesis about art work as a "beautiful lie" has the polemical sense.

Solovjev understands the Kant's idea of art creation freedom not traditional. Russian philosopher had a discussion according to Schelling's thesis of creation by the author himself. The Solovjev point of view is such: Schelling did not assess at its true value this problem. The aesthetic of Hegel has the great value for Solovjev. But he did not accept the idea of formalization the process of art work creation. The Russian philosopher consolidates to thesis Schopenhauer about the art as a theater. He accepted also his mask poetry.

The work of art is "sensible image of some subject to last condition according" (V. Solovjev). At the first time the work of art creates in the continence of writer who refuses from his will. Later on the discursively level the work of art depends more from human activity and from understanding of its freedom.

Key words: *mysticism, author, art work, art expressiveness, mask*

⁵⁴ В. Соловьев, *Философские начала цельного...*, с. 257.