

Е. Б. Соболевская
(г. Одесса, Украина)

**РЕАЛЬНОСТЬ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ УТОПИИ
ВЛ. СОЛОВЬЁВА И ПУТИ ЕЁ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ**

Красота спасет мир.

Ф. Достоевский

В философско-эстетических трудах Вл. Соловьёва многократно повторяется мысль о великой роли искусства в преобразовании *нашей действительной жизни*, которая не только созвучна широко известному высказыванию Достоевского о спасительной силе красоты, но и сходна с ним по сути. Соловьёв возлагает на искусство задачу вселенского масштаба и видит в нем незаменимого посредника в воплощении духовной полноты и осуществлении абсолютной красоты в нашей действительности. Причем в своих рассуждениях об искусстве и его назначении Соловьёв крайне категоричен. В его словах не проскальзывает и тени сомнения в действенности мессианской силы искусства. Так, подводя итог своим размышлениям в работе «Общий смысл искусства», Соловьёв говорит: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – *должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь*» (курсив мой – Е. С.) [10, с. 404].

Ставя перед искусством задачу такого вселенского масштаба, Соловьёв прекрасно сознает, что осуществление этой задачи совпадает с концом мирового процесса. Но, тем не менее, в своих требованиях к искусству он остается непоколебимым и полагается исключительно на задачу-максимум. Причем Соловьёв считает необходимым оговорить тот факт, что сформулированная им задача может трактоваться как задача, по существу своему за пределы искусства выходящая. Но и это, однако, не служит для него убедительным аргументом, чтобы снять свой тезис и отвести искусству роль меньшего масштаба. Он настойчиво исходит из принципа: *что достойно бытия в свете окончательного состояния будущего мира и как должно быть*, а не из того: *что является в исчезающем сейчас и как может быть когда-то*, пока исторический процесс продолжается.

Сейчас мы стоим только на пороге великого искусства и соприкасаемся лишь с его предзнаменованиями, высшие из которых –

музыка и чистая лирика, прямым образом связывающие нас с «подлинной сущностью вещей», или – «с бытием *an sich* всего существующего». Но, имея малое, мы имеем вместе с тем точное определение истинного искусства, которое и должно служить для нас надежным ориентиром: «Всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета или явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение» [10, с. 399].

Разрешенный таким образом вопрос о смысле искусства, его возможностях, его действительном и конечном назначении – плод длительных размышлений философа. Эту же роль под именем «свободной теургии» Соловьёв отводил искусству еще в ранних произведениях – «Философские начала цельного знания» и «Критика отвлеченных начал». Более того, в финале второго из них он пришел к выводу, на первый взгляд, парадоксальному, но логически неизбежному: вопрос о возможности истинного знания как адекватно отражающего истину существующего имеет непосредственное отношение к сфере эстетической, и к ней – прежде всего. Ход размышлений Соловьёва следующий: истинная организация самого процесса познания и его результата (знания) должна основываться на истинной организации всей нашей действительности. Истинная же организация действительности есть пресуществление, преобразование внешних связей между божественным, человеческим и природным началами во внутренние, органические связи. А это и является задачей великого искусства, или *свободной теургической деятельности*. И до тех пор, пока вся наша действительная жизнь не будет переорганизована в соответствии с божественным замыслом всеединства, процесс нашего познания будет базироваться на ложных основаниях; следовательно, и сам он, и его результат будут ложными. Сначала – организация действительности в истине, затем – организация истинного познания, соответственно, знания.

Ключевые положения Соловьёва о смысле искусства и его конечном назначении со всей очевидностью вписываются в систему его философского учения и, в общем, не противоречат специфике классической философской установке мышления, как она понимается в наши дни. Так, рассмотрение вопроса о смысле любви Соловьёв завершает следующим образом: «Связавши в идее всемирной сизигии (индивидуальную половую) любовь с истинною сущностью всеобщей жизни, я исполнил свою прямую задачу – определить смысл любви, так как *под смыслом какого-нибудь предмета разумеется именно его внутренняя связь со всеобщей истиной*» (курсив мой – Е. С.) [11, с. 547]. Для сравнения воспользуемся небольшой цитатой из выступления М. Мамардашвили. «<...> Философия, – говорит он, – есть такое занятие, такое мышление о предметах, любых (это могут быть предметы физической науки, проблемы нравственности, эстетики, социальные проблемы и т. п.), когда они рассматриваются *под углом зрения*

конечной цели истории и мироздания. <...> Конечный смысл мироздания или конечный смысл истории является частью человеческого предназначения. А человеческое предназначение есть следующее: исполниться в качестве Человека. Стать Человеком. <...> *Предназначение человека состоит в том, чтобы исполниться по образу и подобию Божьему*» (курсив мой – Е. С.) [6, с. 58].

Таким образом, определяя искусство как осязательное изображение предмета или явления с точки зрения его окончательного состояния и возлагая на него задачу воплощения абсолютного идеала и пресуществления нашей действительной жизни, Соловьёв вроде бы ничего аномального не предлагает. Однако и в начале XX века, и в наши дни этот пункт учения Соловьёва подвергался критике. Причем в начале XX века в качестве одного из оппонентов философа выступал его же духовный собрат и преемник С. Булгаков. Обосновывая неправомерность применения понятия «теургии» по отношению к искусству, Булгаков, в частности, утверждал: «„Красота спасет мир“, но этим отнюдь ещё не сказано, что это делает искусство, – ибо само оно только причастно Красоте, а не обладает её силой. <...> Перед лицом вселенской Красоты даже и само искусство до известной степени становится эстетическим мещанством, дорожащим красотью более, чем Красотой, привязанным к своему месту и имеющим определенное положение в „культуре“» [3, с. 322].

Но если суть возражений Булгакова сводится главным образом к терминологической вольности Соловьёва и недостаточной дифференцированности используемых им понятий, то некоторые современные исследователи навязывают положениям Соловьёва явно негативный смысл и, дабы сделать свою позицию убедительной, упоминают утопические идеи Н. Федорова и заодно – известные попытки «жизнестроительства» русских символистов, в непродуктивности которых они якобы сами и сознавались.

Вот один из пассажей, предвещающий том сочинений Соловьёва по эстетике. Опуская частности, привожу его по возможности полнее:

«<...> Печать ирреализма лежит на вселенских замыслах и того и другого (речь идет о Н. Федорове и В. Соловьёве – Е. С.). Оба черпают воодушевление из христианского источника <...>, но оба в своем гибрисе, реформаторском азарте нечувствительны к той преграде грехопадения, которая отделяет человеческие возможности от божественного всемогущества и смиряет человека перед его земным уделом в качестве подзаконного существа. Утопизм и есть непризнание границ, положенных воле человека высшей волей <...>. И вот, вразрез с великой христианской идеей богочеловечества, развивавшейся Соловьёвым на протяжении всей жизни, он <...> невольно вступает на дорогу обличаемого им человекобожества. <...> Это не религия, не наука, и не искусство, а нечто,

принципиально игнорирующее границы между всеми ними и самостоятельную сферу каждого. <...>

Впрочем, – продолжают авторы, – тот вызов здравому смыслу, который был сделан Соловьёвым в его эротико-эстетической утопии, не остался без значительных последствий в русской культуре. После трагических попыток осуществить эти идеи в жизненной практике, предпринятых в начале XX века младшими символистами, им пришлось глубоко задуматься о „границах искусства” <...> и признать неизбежность этих границ и плодотворность их для дела художника в мире» [4, с. 18–19].

Я не буду оспаривать явных нелепостей, содержащихся в данном суждении, как-то: нечувствительность Соловьёва к преграде грехопадения или принципиальное игнорирование границ между различными видами деятельности человека. Они могут быть легко опровергнуты. Замечу лишь следующее: замыслы Соловьёва в отношении искусства и жизни действительно вселенские, а если это так, то не нужно низводить их до квартирной жилплощади младосимволистов. Нужно попытаться увидеть в них, пусть и очень сложный, не до конца ясный, но непременно положительный смысл. Если мы не обнаружим такового у Соловьёва, то мы по достоинству не оценим и продолжателей его учения.

Впрочем, вышеприведенная цитата имеет и положительную сторону, поскольку понуждает к неременному ответу на вопрос: *в чем же смысл такого своего рода утопического подхода к искусству и как в свете данной «утопии» должно понимать реальное, сейчас и тогда совершаемое дело художника?* Или концепция Соловьёва, из-за её крайней отвлеченности от реальной жизненной почвы, – всего лишь красивая, но лишенная насущного смысла утопия, и все разговоры о том, что «красота спасет мир», а искусство на самом деле призвано осуществить эту абсолютную красоту в нашей действительности, – всего лишь отвлеченная от действительной жизни истина (= пустое слово)?

Прежде всего, обратим внимание на то, что, формулируя окончательную задачу искусства, Соловьёв использует понятие «наша действительная жизнь», которое, конечно же, может пониматься по-разному. Если оно будет истолковано в узком контексте в качестве «эмпирической действительности», то у нас получится приблизительно следующее: совершенный художник, теург в своей творческой деятельности должен непременно ориентироваться на непосредственное, даже насильственное воплощение утопии абсолютного идеала в сфере обыденной жизни. Или, скажем по-другому: он должен взять на себя миссию сверхчеловека и заняться «жизнестроительством» – переустройством конкретной, эмпирической действительности.

При истолковании данного понятия следует, с моей точки зрения, более пристально всмотреться в само понятие «жизни», которое в

философской системе Соловьёва играет далеко не последнюю роль. Оно не сводится ни к органической природе, ни к эмпирической (бытовой) действительности. *Жизнь*, по слову самого философа, служит для обозначения «полноты действительности *везде и во всем*».

Изучая функционирование данного понятия в различных текстах Соловьёва, Н. В. Мотрошилова приходит к выводу, что понятие жизни в контексте философии Соловьёва отсылает нас к понятию Всеединства по принципу внутренней связанности и что «Всеединство лишь тогда содержательно раскрывается, когда мы последовательно рассматриваем все ступени, формы, возможности жизни» [7, с. 124–125].

Учитывая сказанное относительно идеи Всеединства, раскрывающейся на всех ступенях жизни, добавлю, что и сама жизнь обретает полноту, будучи схваченной только в идее Всеединства. Возможность осознать эту укоренность *всего во всем и в одном* дарована человеку. Но здесь недостаточность одного отвлеченного осознания. *Полнота нашей действительной жизни будет реально ощутима и восстановлена только тогда, когда наша внутренняя, глубоко интимная жизнь будет выстраиваться в согласии с единым строем всего сущего* и, причем, когда на это «жизнестроительство» человек даст свое внутреннее, глубинное, свободное согласие. Я думаю, что, говоря о *нашей действительной жизни*, Соловьёв, прежде всего, актуализирует экзистенциальный план жизни человека. Вопреки косности в мире неорганической природы, смертности в природе органической, и вопреки существованию нравственного зла в мире собственно человеческого, человек способен не в принципе только, а и в самом деле обнаружить себя в качестве причастного Красоте нетленной, Добру непреходящему и Истине неизменной как трем ипостасям идеи Всеединства.

«Красота спасет мир», – так, по словам Ипполита и Аглаи, говорит юродивый князь Мышкин. «Совершенное искусство <...> должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь», – вторит ему утопист Соловьёв. И это не пустые слова и не утопия ни с точки зрения Соловьёва, ни с точки зрения Разума и Совести, тогда как с обыденной, эмпирической точки зрения они лишены всяких разумных оснований. Вспомним, что, по проникновенному замечанию С. Аверинцева, если Соловьёв и решался говорить, к примеру, о «*схождении*» *правды на землю* или о *нетленности любви*, то во внутреннем опыте философа это было не идеалом и даже не «ценностью», а реальностью, которую он «умными глазами» непосредственно созерцал [см.: 1, с. 413–414].

Итак, для успешной реализации основополагающей задачи искусства необходимо *исполнение трех условий*. Все они прямым или косвенным образом могут быть вычитаны из трудов Соловьёва.

«<...> Прежде чем творить в красоте, или претворять неидеальную [недолжную, недостойную] действительность в идеальную [достойную и должную], нужно знать различие между ними, – знать не только в отвлеченной рефлексии, но прежде всего в непосредственном чувстве, присущем художнику» [10, с. 394]. Различие между бытием идеальным и неидеальным зависит, по принципу положительного всеединства, от отношения частных элементов друг другу и к целому. Бытие идеальное предполагает: взаимное, солидарное сосуществование частных элементов, их утверждение на единой и всеобщей основе, раскрытие всеобщей основы через частное, а частного через всеобщее. Эти существенные признаки бытия идеального действительны и применительно к практической (нравственной), и применительно к теоретической (познавательной), и применительно к творческой (эстетической) сфере. Отклонение от них означает зло в сфере нравственной, ложь – в сфере умственной, безобразия – в сфере эстетической.

Допустим, что истинный художник (гений) не в отвлеченной рефлексии и не по субъективному волеизъявлению знает признаки бытия идеального, а из живого опыта по Божественному дару свыше, чем и отличается от других людей. Тогда это первое условие можно считать вполне реально осуществимым, и даже подтвержденным фактически. В то же время, при таком раскладе, оно вообще, по существу, не является условием для художника, ибо исполняется независимо от его собственных, внутренних усилий.

Однако исполнение первого условия самым непосредственным образом связано со вторым. «Во всяком человеческом деле, – утверждает Соловьёв, – большом или малом, физическом и духовном, одинаково важны оба вопроса: *что* делать и *кто* делает? Плохой или неприготовленный работник может только испортить самое лучшее дело. Предмет дела и качества делателя неразрывно связаны между собою во всяком *настоящем* деле, а там, где эти две стороны разделяются, там настоящего дела и не выходит» [13, с. 309].

Зная правила претворения неидеальной действительности в идеальную, художник в минуты вдохновения не должен отделять Красоту от Добра и Истины. А его внутренняя готовность на реализацию этого нерушимого союза трех ипостасей безусловной идеи определяется не только по независящему от него самого предшествующего опыта художества, но и по зависящему от него опыту жизненному. Ни в своих убеждениях, ни в обыденной жизни он как познающий (субъект) и поступающий (человек) не должен отделять Истину от Добра и Красоты и Добро от Красоты и Истины. И только тогда делатель будет действительно хорошо подготовленным работником, когда он всем существом своим будет соответствовать предмету своего делания.

Третье условие – наша внутренняя готовность, а не принудительное согласие к восприятию результатов теургической деятельности художника (произведений искусства). Ведь внесенная в мир гармония не будет восприниматься в качестве таковой нашими негармонично обустроенными душами. Её восприятие испытывает нас на «прочность». И это испытание не обязательно приведет к ровному и спокойному перерождению и преображению. Вспомним в этой связи лаконичное и точное слово Блока: «Дело поэта вовсе не в том, чтобы достучаться непременно до всех олухов; скорее, добытая им гармония производит отбор между ними, с целью добыть нечто более интересное, чем среднечеловеческое, из груды человеческого шлама» [2, с. 523].

Вот здесь-то, в связи со вторым и третьим условием, как раз и дает о себе знать проблема, коренящаяся, прежде всего, в самой личности – взаимоотношение художника, творца (и со-творца) и человека, эстетической сферы деятельности и этического (нравственного) совершенствования; проблема, которая спустя два десятилетия будет поставлена со всей категоричностью как проблема ответственности искусства перед жизнью и жизни перед искусством в работах М. Бахтина.

Данная проблема, как мы понимаем, имеет отношение не только к личности художника, но в равной степени касается и всех нас. И все же – художника в первую очередь, ибо кому больше дано, с того больше и спрос. Ведь мы, со-творцы, получаем произведение искусства все же в качестве посредствующего звена, а он, творец, – из конкретного живого опыта соприкосновения с бытием идеальным и должным. Следовательно, он острее ощущает его разительное отличие от бытия недолжного и неидеального, царящего в эмпирической действительности. И если он по природе своей призван претворять низшее (неидеальное) в высшее (идеальное) в минуты вдохновения, то может ли он, должен ли в минуты обыденной жизни оставаться к Добру и Истине непричастным или даже идти вразрез с известным ему из первых рук, непререкаемым законом всеединства? Одно дело, когда речь идет о внешних противоречиях, скажем, между нравственными требованиями личности и фактическим положением дел в сфере человеческой жизни, и совсем другое, когда речь идет о противоречии внутреннем – между духовной силой гениального художника и действительным состоянием его души.

Над этими вопросами Соловьёв начинает размышлять в 80-е годы в связи с кончиной Ф. Достоевского, и затем они уже до конца жизни являются предметом его непосредственного внимания в статьях, посвященных поэзии и поэтам.

По-видимому, Соловьёв обращается именно к поэтическому искусству не только потому что он сам имел немалый поэтический дар, но и потому что поэт-лирик, по его собственному убеждению, явственнее других

художников соприкасается с всеединым началом сущего, с «истинным смыслом мировых и жизненных явлений» [9, с. 210]. А если это так, то проблема взаимодействия этического и эстетического, рассматриваемая на примере личности поэта-лирика и в особенности поэта гениального, приобретает крайне напряженный характер.

Для того, чтобы показать, каким образом данная проблема себя обнаруживает и к чему в итоге приводят возникающие тут противоречия, Соловьёв, будучи независимым от общепринятых установок слепого почитания и похвалы, обращается к судьбам двух поэтов, двух общепризнанных гениев – Пушкина и Лермонтова.

За Лермонтовым, как и за Пушкиным, Соловьёв беспрекословно признает редкий божественный дар, т. е. данную от рождения способность творить в красоте. При этом Лермонтовский гений, по сравнению не только с гением Пушкина, но и с личностями других гениальных поэтов (главным образом – русских), имел ярко выраженные отличительные черты. Первая и основная черта Лермонтовского гения – и здесь, я думаю, у Соловьёва и по сей день вряд ли найдутся оппоненты, – «страшная напряженность и сосредоточенность мысли на себе, на своем я, страшная сила личного чувства» [8, с. 445].

В противовес этому, гений, как правило, открыто и радостно смотрит на мир и не испытывает нужды быть все время погруженным в глубины собственного «я». И Лермонтову предстояло данную червоточину своего гения преодолеть. Самая ближайшая возможность избавиться от искушения напряженной сосредоточенности на себе и открыться миру находится не в сфере искусства (эстетического), а в сфере нравственности (этического), и в общем доступна каждому. Речь идет о любви к другому человеческому существу.

Еще в трактате о смысле любви Соловьёв говорил: «Смысл человеческой любви вообще есть *оправдание и спасение индивидуальности чрез жертву эгоизма*» [11, с. 505]. Но сила Лермонтовского эгоизма была настолько велика, что любовь, в лучшем случае, могла служить лишь поводом для его меланхолической рефлексии. Необходимое и возможное преобразование его гения через любовь не состоялось. И червь, подтачивавший его гений изнутри нравственного, общечеловеческого, неизбежно воздействовал на плоды его искусства.

По этой причине вторая отличительная черта Лермонтовского гения – пророческая способность – не получила должной, объективной реализации. «Он, – констатирует Соловьёв, – не был *занят* ни мировыми историческими судьбами своего отечества, ни судьбой своих ближних, а единственно только свою собственной судьбою <...>» [8, с. 448].

С Пушкинским гением дело обстояло несколько по-иному, но и его судьба, подобно судьбе Лермонтова, выстраивалась на основе противоречий

этической и эстетической сфер деятельности и в итоге предстала в качестве феномена, где эти противоречия были разрешены.

Буквально на первых страницах статьи Соловьёв объективирует неприемлемую для традиционного механического взгляда, но очевидную для него самую истину: «<...> Он [Пушкин] сообразно своей собственной воле окончил свое земное поприще». Далее философ приходит к ещё более жесткому выводу: «*Пушкин убит не пулею Геккерна, а своим собственным выстрелом в Геккерна*» [12, с. 345, 360]. Причем Соловьёв настаивал на том, что данное положение имеет буквальный, а не метафорический смысл. И предложенная С. М. Лукьяновым версия «духовного рикошета» им принята не была [см.: 14, с. 400].

Каковы основания такой точки зрения?

Начиная с юношеских лет, в жизни Пушкина наметился явный разлад между поэзией, или жизнью творческой, и действительностью, или жизнью практической. «Те видения и чувства, – поясняет Соловьёв, – которые возникали в нем по поводу известных лиц или событий и составляли содержание его поэзии, обыкновенно вовсе не связывались с этими лицами и событиями в его текущей жизни, и он нисколько не тяготился такой бессвязностью, такой непроходимой пропастью между поэзией и житейской практикой» [12, с. 349].

Как должно быть понятно, противоречия между действительностью житейского опыта и действительностью, открывающейся в минуты вдохновения, не являются фактором субъективного порядка. Они существуют и на самом деле. Но личности, причастной и к той и к другой сфере и сознающей данные противоречия не отвлеченно, а на собственном опыте, следует занять определенную – прежде всего внутреннюю – позицию, чтобы нейтрализовать имеющиеся противоречия как фактор субъективный и сохранить (или восстановить) таким образом свою целостность.

Три исхода (три мировоззренческих позиции) предлагает в этой связи Соловьёв, но отдает предпочтение одному из них – *практическому идеализму*, суть которого состоит в следующем: «<...> Не закрывая глаз на дурную сторону действительности, но и не возводя ее в принцип, во что-то безусловное и бесповоротное, *замечать в том, что есть, настоящие зачатки или задатки того, что должно быть*, и, опираясь на эти хотя недостаточные и неполные, но тем не менее действительные проявления добра, как уже существующего, данного, помогать сохранению, росту и торжеству этих добрых начал, и через то все более и более сближать действительность с идеалом и в фактах низшей жизни воплощать откровения высшей» [12, с. 349].

Для Пушкина такой исход оказался чуждым, и, сознавая непроходимую пропасть между поэзией и жизнью, он спокойно мирился с существующим разладом. И даже позднее, в тридцатилетнем возрасте, когда

было наконец достигнуто ясное понимание того, что *«красота есть только ощутительная форма добра и истины»*, Пушкин, по убеждению Соловьёва, не захотел отделить «законное чувство своего достоинства, как великого поэта, от личной мелкой страсти самолюбия и самомнения» [см.: 12, с. 351–352].

Соловьёв буквально с маниакальной настойчивостью повторяет и в статье о Пушкине, и в статье о Лермонтове одну и ту же мысль: высший дар гения ко многому обязывает личность и обязывает её, прежде всего, к охранению этого своего дара от червоточин повседневности. Продолжая его мысль, по-видимому, можно сказать, что в отношении к Пушкину данное обязательство имело еще большую силу, чем в отношении к Лермонтову. Пушкинский гений был значительно чище и светлее. Он не был поражен грехом самости. Не была поражена греховной сосредоточенностью на «я» и поэзия Пушкина. И эта отличительная черта его не только к большему обязывала, но и являлась устойчивым основанием и явным пособием, чтобы и в житейской практике достигнуть того недостижимого для обычных смертных уровня, на котором он находился, будучи поэтом. Пушкин-человек, пребывающий в плену страстей, мог быть спасен Пушкиным-поэтом, не имеющим привязанности к таковым. Для этого требовалось только его свободное согласие. Другими словами: красота могла спасти Пушкина, но он не захотел быть спасенным красотой. Он мог, как говорит Соловьёв, одним решением воли покончить со своими врагами, «поднявшись на ту *доступную ему* высоту, где неуязвимость гения сливалась с незлобием христианина» [12, с. 359]. Но злоба и гнев властвовали над Пушкиным даже во время дуэли после тяжелого, однако не смертельного ранения и с заключительным выстрелом в противника погубили окончательно его самого.

По сути дела, Пушкину, как и Лермонтову, нужно было в первую очередь победить своего самого главного, самого злейшего врага – самолюбие, или гордыню, и тем самым обрести основную для человека добродетель – смирение (усмирить свое самолюбивое «я», стать на путь внутреннего нравственного подвига самоотречения).

Эстетическое (Красота) находится в прямой зависимости от этического (Добро) – вот основополагающая мысль Соловьёва. Известная высота одного непременно образом предполагает соответствующую высоту другого. Судьба поэта не выстраивается только на основе его поэзии, и его поэзия не есть только отражение созерцаемой им в минуты творческого вдохновения гармонической устроенности мироздания. Она формируется и на основе других сфер деятельности поэта, и его поэзия волей-неволей на эксплицитном или имплицитном уровне содержит и его человеческий облик, и глубинную душевную смуту внутренних противоречий. Судьба поэта есть

некая предметность, где он как поэт и как человек – одно целое, нераздельное и неслиянное.

Три требования, которые предъявляет Соловьёв к человеку, любящему другого человека – вера, нравственный подвиг и труд, – являются необходимыми и применительно к художнику-теургу.

Влюбленный не должен останавливаться на первых ступенях любви, как то: переход за границы своего фактического феноменального бытия; конкретное (не теоретическое) и жизненное (не отвлеченное) видение образа Божия в любимом существе и, наконец, традиционный семейный союз. Но в жизненной практике мы, как правило, оказываемся неспособными на дальнейшее, должное преобразование любовного чувства, точнее, мы отказываемся от воздействия на природу (любви) со стороны «идеального начала».

«<...> Едва только первоначальный пафос любви, – пишет Соловьёв, – успеет показать нам край иной, лучшей действительности – с другим принципом и законом жизни, как мы сейчас же стараемся воспользоваться подъемом энергии вследствие этого откровения не для того, чтоб идти дальше, куда оно зовет нас, а только для того, чтобы покрепче укорениться и попрочнее устроиться в той прежней дурной действительности, над которой любовь только что приподняла нас; добрую весть из потерянного рая – весть о возможности его возвращения – мы принимаем за приглашение окончательно *натурализоваться* в земле изгнания <...>; тот разрыв личной ограниченности, который знаменует любовную страсть и составляет её основной смысл, приводит на деле только к *эгоизму вдвоем*, потом *втроем* и т. д.» [11, с. 536].

Мы смотрим на любовь как на данный факт, который нас обязывает к исполнению сугубо утилитарных материально-физических задач (а по сути – к удовлетворению своих материально-физических потребностей). Тогда как любовь обязывает нас к значительно большему – оправдать на деле данный изначально в чувстве смысл любви, т. е. утверждать какое-нибудь индивидуальное существо в Боге, что в действительности означает «утверждать его не в его отдельности, а во всем или, точнее, в единстве всего» [11, с. 532]. А для деятельного духовно-физического восстановления в Боге другого индивидуального существа требуется *вера, нравственный подвиг и труд*.

Если не говорить о любви в качестве первоначальной точки будущего подъема, если пока условно отстраниться от этой каждому дарованной возможности и обратиться непосредственно к художеству, то и здесь мы увидим сходное положение вещей. Соловьёв не описывает его с такой тщательностью и последовательностью, как дело любви, но в его работах имеются все основания, чтобы продолжить отдельные положения и связать их воедино.

Художник, подобно влюбленному, не должен замыкаться только на предмете своего искусства (Красоте), отделяя его от других не менее важных величин (Добра и Истины), и в то же время не должен сводить свои задачи к узким материальным целям окружающей его эмпирической действительности. Он должен на деле, так сказать, воспользоваться тем сущностным содержанием нездешнего вейния иного мира, которое ему дается в живом опыте в минуты вдохновения – *единство всего сущего*. И воспользоваться им на первых порах для личного, духовного усовершенствования, что не может быть осуществлено без деятельного участия с его стороны. От него непременно требуется та же вера, тот же нравственный подвиг самоотречения и труд. И если он способен на подвижнический путь, то это незамедлительно скажется и на плодах его деятельности – произведениях искусства, которые, в свою очередь, станут действенным «механизмом» для преобразования других. Коротко говоря, если художник может спастись, может подняться над собой эмпирическим, то и его творчество будет обладать спасительной силой и служить истоком для внутреннего подьема человечества. «Но как же он мог кого-нибудь поднимать, – вопрошает Соловьёв в статье о Лермонтове, – когда сам не поднялся? А поднимается человек только по трупам – по трупам убитых им врагов, т. е. злых личных страстей. Можно ли этого требовать? Не от всякого и требуется. Судьба или высший разум ставят дилемму: если ты считаешь за собою сверхчеловеческое призвание, исполни необходимое для него условие, подними действительность, поборовши в себе то злое начало, которое тянет тебя вниз. А если ты чувствуешь, что оно настолько сильнее тебя, что ты даже бороться с ним отказываешься, то признай свое бессилие, признай себя простым смертным, хотя и гениально одаренным»¹ [8, с. 450–451].

Намечая пути развития искусства будущего, должного, Соловьёв основывался на поэтах и писателях близкого ему девятнадцатого столетия, в нем он и выделил явную предтечу этого нового религиозного искусства – Ф. Достоевского.

Соловьёв оценивал Достоевского не только как «обыкновенного романиста» и «галантливого и умного литератора», но и как человека, принявшего в свою душу всю жизненную злобу и преодолевшего её бесконечной силой любви. Именно на примере жизненного опыта Достоевского Соловьёв убедительно показывает, каким может и должен

¹ Кстати говоря, подобное требование Соловьёв выдвигал и в отношении особы царственной. Как известно, после смертельного ранения Александра II Соловьёв в публичной речи обратился к его сыну, Александру III, призывая его как христианина и вождя христианского народа, вопреки всем естественным чувствам человеческого сердца, совершить величайший нравственный подвиг и помиловать убийц [см.: 5, с. 483].

быть истинный художник-теург и какой задачей он должен руководствоваться в своем творчестве. Задача эта именуется здесь всечеловеческой задачей истинного христианства, но, по сути, совпадает с уже известной нам формулировкой окончательной задачи искусства по преобразованию нашей действительной жизни. В своем творчестве Достоевский исходил из глубокой веры в русский народ и утверждал, что русский народ, носящий в глубинах души своей образ Христа, через очищение и внутренний подвиг должен явить Его всем народам, должен «соединить и примирить все человеческие дела в одно всемирное общее дело» [см.: 13, с. 304, 305], которое, как мы понимаем, есть воплощение абсолютной идеи Добра – Истины – Красоты. Это в итоге и приведет человечество к всеобщему спасению. Главное, с точки зрения Соловьёва, что Достоевский не только исходил из данной задачи и не только проповедовал идею воссоединения высших человеческих дел, но показывал возможность её реализации в действительной жизни на своем собственном опыте. Он не только «выражал» и «отражал» истинное положение вещей, но и сам исполнился, сам состоялся в соответствии с тем, *что* «выражал» и «отражал». «Будучи религиозным человеком, – говорит Соловьёв, – он был вместе с тем вполне свободным мыслителем и могучим художником. Эти три стороны, эти три высшие дела не разграничивались у него между собою и не исключали друг друга, а входили нераздельно во всю его деятельность. В своих убеждениях он никогда *не отделял истину от добра и красоты, в своем художественном творчестве он никогда не ставил красоту отдельно от добра и истины*» (курсив мой – Е. С.) [13, с. 305].

Возвращаясь теперь к так называемой философско-эстетической утопии Соловьёва и её основному положению о преобразовании нашей действительной жизни посредством Красоты (посредством искусства), мы видим, что было бы совершенно неверно считать окончательную задачу искусства в принципе невыполнимой, даже если в качестве реального факта мы наблюдаем лишь частичное её осуществление или же упрощенные и извращенные варианты. Точно таким же образом мы видим, что и идеальный смысл любви реализуется за редким исключением в отдельных случаях, но это вовсе не означает его принципиальной утопичности.

В своих размышлениях об искусстве и его роли в преобразовании (изменении) нашей жизни Соловьёв никогда не исходил из наличествующей в эмпирике нецелесообразности человеческих дел, а исходил из веры в действительные, не поддающиеся сомнению возможности человека, и в первую очередь – из веры в реальную возможность человека выстроить свою внутреннюю единственную и единичную жизнь в соответствии с законами идеальной целесообразности. «По самой природе человека, – говорит Соловьёв, – который в своем разумном сознании, нравственной свободе и способности к самосовершенствованию обладает бесконечными

возможностями, мы не имеем права заранее считать для него неосуществимой какую бы то ни было задачу, если она не заключает в себе внутреннего логического противоречия или же несоответствия с общим смыслом вселенной и целесообразным ходом космического и исторического развития» [11, с. 512].

Таким образом, Красота, т. е. Добро и Истина, воплощенные в совершенной художественной форме, не в отвлеченном представлении, а на самом деле обладает большими возможностями и спасительной силой вплоть до того, чтобы нас, смертных узников мира страстей, сделать причастными полноте и бессмертию мира иного. И суть этой спасительной силы не сводится к тому, что, увековечивая себя в искусстве, мы получаем залог будущего существования в памяти последующих поколений; не сводится она и к тому, что через неё мы обретаем залог бессмертия в следующей жизни (в Царствии Христовом), которая наступит когда-то, после времени. Спасительная сила Красоты настолько велика, что она дает возможность каждому из нас, а художнику в особенности, непосредственно в конкретном, чувственном опыте ощутить действительную полноту жизни (как единство Красоты – Добра – Истины), исполнить, пресуществить себя единичного во всеедином и осознать невозможность окончательной смерти непременно в этой, временной жизни. Внутренний опыт бессмертия и обретение достоверных оснований бытия уже есть победа над смертью, уже есть упразднение себя-временного *здесь и сейчас*. Это не будущая жизнь, а жизнь сейчас в свете будущего, предельного состояния мира. Но для реализации данной возможности недостаточно одного только Божественного благоволения и одного только теургического «Буди!». Необходимо наше добровольное, не вынужденное внутреннее согласие.

Мир, с точки зрения Соловьёва и, в общем, с точки зрения Разума и Истины, не может и не должен быть спасен насильно.

Система философско-эстетических идей Соловьёва может быть названа утопической исключительно в том узком смысле слова, что её окончательная реализация совпадает с наступлением Царства Христова на земле, когда времени не будет. Но её так называемая утопичность должна сознаваться нами в качестве продуктивной силы, призывающей к ответу сейчас: можем ли мы преодолеть своих внутренних врагов и тем самым сделать шаг навстречу своему же спасению? И если мы ответим «нет», то мы сами перед лицом этой системы должны признать себя утопией. Даже, точнее, не мы сами, взятые в целом, и не человек как таковой, а непосредственно каждый из нас в отдельности. «Красота спасет мир», и искусство есть конкретный живой посредник нашего спасения. Весь вопрос состоит в том, захочет ли каждый из нас, захочу ли я, наконец, вопреки естественным чувствам и соображениям, стать на путь веры, нравственного подвига самоотречения и труда во имя своего личного и всеобщего спасения.

Литература

1. *Аверинцев С. С.* Онтология правды как внутренняя пружина мысли Владимира Соловьёва // *София-Логос: Словарь.* – К.: Дух і Літера, 2001. – С. 413–416.
2. *Блок А. А.* Сочинения: В 6 т. – Т. 5: Проза. – М.: Правда, 1971.
3. *Булгаков С. Н.* Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – М., 1994.
4. *Гальцева Р., Роднянская И.* Реальное дело художника (Положительная эстетика Владимира Соловьёва и взгляд на литературное творчество) // Соловьёв В. С. *Философия искусства и литературная критика.* – М.: Искусство, 1991. – С. 8–29.
5. *Котлярев Н. В.* Послесловие // *Соловьёв В. С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М.: Книга, 1990. – С. 479–493.
6. *Мамардашвили М. К.* Как я понимаю философию. – 2 изд. – М.: Прогресс; Культура, 1992.
7. *Мотрошилова Н. В.* Мыслители России и философия Запада (В. Соловьёв, Н. Бердяев, С. Франк, Л. Шестов). – М.: Республика; Культурная революция, 2006.
8. *Соловьёв В. С.* Лермонтов // *Соловьёв В. С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М.: Книга, 1990.
9. *Соловьёв В. С.* О лирической поэзии // *Соловьёв В. С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М.: Книга, 1990.
10. *Соловьёв В. С.* Общий смысл искусства // *Сочинения: В 2 т. – Т. 2.* – М.: Мысль, 1990.
11. *Соловьёв В. С.* Смысл любви // *Сочинения: В 2 т. – Т. 2.* – М.: Мысль, 1990.
12. *Соловьёв В. С.* Судьба Пушкина // *Соловьёв В. С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. – М.: Книга, 1990.
13. *Соловьёв В. С.* Три речи в память Достоевского. Третья речь // *Сочинения: В 2 т. – Т. 2.* – М.: Мысль, 1990.
14. *Цимбаев Н. И.* Комментарии // *Соловьёв В. С.* Литературная критика. – М.: Современник, 1990.

