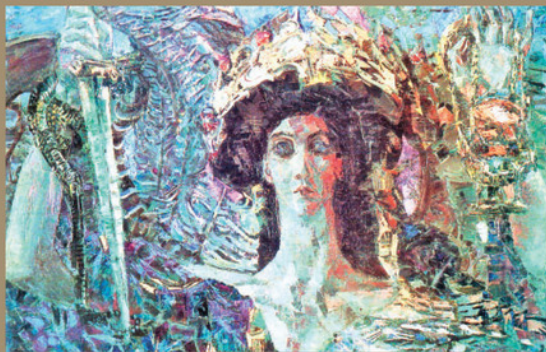


*Искусство
и действительность*

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ
КРАСОТА
КАК ПРЕОБРАЖАЮЩАЯ
СИЛА



РИПОЛ
КЛАССИК

Владимир Сергеевич Соловьев
Красота как преображающая
сила (сборник)
Серия «Искусство и действительность»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=27355182

Владимир Соловьев. Красота как преображающая сила (сборник):

РИПОЛ классик; Москва; 2017

ISBN 978-5-386-10245-6

Аннотация

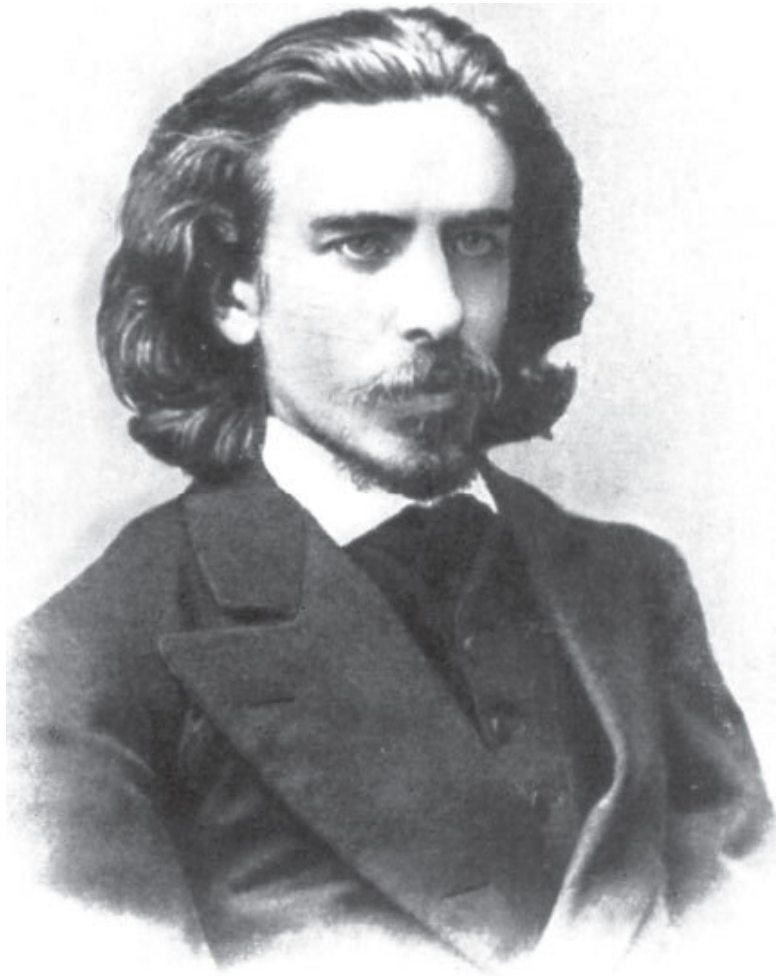
Владимир Соловьев – одна из важнейших фигур в русской культуре, гениальная и разносторонняя личность, оказавшая огромное влияние на целое поколение мыслителей, писателей и поэтов Серебряного века. В эстетике Соловьев развил мысль о деятельном искусстве, которое, воскрешая образы прошлого, воскрешает в человеке его самую подлинную любовь. Сколь ни были бы разнообразны предметы, которыми занимался Соловьев, одно общее в них: переживание мысли как живого существа. Мысль для него – та глубина в нас самих, о которой мы не догадываемся так же, как мы не догадываемся о своей влюбленности, пока не влюбимся. В настоящем издании представлены главные работы Владимира Соловьева, посвященные красоте, искусству и миссии художника

в мире. Сборник сопровождается вступительной статьей доктора филологических наук Александра Маркова.

Содержание

Александр Марков	8
Красота в природе	21
I	26
II	32
III	39
IV	44
V	50
VI	58
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Владимир Соловьев
Красота как
преображающая
сила (сборник)



© Марков А. В., вступительная статья, 2017

© Издание. ООО Группа компаний «РИПОЛ классик»,
2017

Александр Марков

Красота счастливого сознания: о Владимире Сергеевиче Соловьеве

Владимир Сергеевич Соловьев – один из русских гениев, отдельные стороны деятельности которого могут не так много сказать современному человеку, но облик которого будет ярким, пока жива русская культура. В теоретической философии Соловьев доказал, что душа – не самостоятельное существо, но вдохновение, искра свыше, особое отношение к бытию. В религиозной философии Соловьев обосновал Премудрость Божию, Софию, как предмет веры и знания: если мы можем не только созерцать мир, но и любить его, то потому что София, олицетворенный замысел Бога о мире, уже полюбила мир. В области нравственности Соловьев показал, что добро не может быть сведено лишь к пользе: оно только тогда добро, когда освобождает своего деятеля от него самого, от готовых предрассудков, от привычек, и отдает полностью высокой правде поступка. Наконец, в эстетике Соловьев развил мысль о деятельном искусстве, которое, воскрешая образы прошлого, воскрешает в человеке его самую подлинную любовь.

Сколько ни были бы разнообразны предметы, которыми занимался Соловьев, одно общее в них: переживание мысли как живого существа. Мысль для него – София, которой он рыцарски предстоит, живой поступок, которому он отдает все силы, любовь, которой он вдохновляется. Философ читил тайны природы и утверждал, что природу невозможно понять только техническими средствами; но природа не была для него первой и последней реальностью. Гораздо выше для него стояло мышление: чуткое и прозрачное, живое и одушевленное, одухотворенное и личное. Мысль для него – та глубина в нас самих, о которой мы не догадываемся так же, как мы не догадываемся о своей влюбленности, пока не влюбимся.

Родился В. С. Соловьев в январе 1853 года, в заснеженной Москве, в семье знаменитого историка, профессора и ректора Московского университета, и прожил меньше половины столетия. Образ зимы очень шел ему уже в зрелости: он любил возвышенные зрелища, в том числе и зрелище снегов, сам являлся часто среди снега, «восставший шубой в вечный зов», как вспоминал о нем Андрей Белый в поэме «Первое свиданье», вдруг явившись в московской квартире и сразу начав спорить и рассуждать, мог отдать свою шубу нищему и не простудиться. Снежное вдохновение поэзии Блока – родом из опыта Соловьева.

Семья была большой – его брат Всеволод стал историческим романистом, открывшим эстетику Московской Ру-

си, брат Михаил – гимназическим учителем, переводчиком Платона и наставником Андрея Белого в литературе, сестра Поликсена – поэтессой, одной из создательниц русской детской поэзии. Чуткость к слову, умение видеть незаметное, любовь к символам и знакам – вот что объединяло столь несхожих братьев и сестер. Владимир выделялся на фоне и своих одаренных собратьев: он интересовался всем, от современной биологии до средневековой мистики, прочитывал шкафы книг, закончил университет в 20 лет, и сразу был оставлен для приготовления к профессорскому званию. Мистический опыт сопровождал его ученые занятия: мир вдруг представлял ему цельным, общительным, в образе возлюбленной он мог увидеть образ Софии и вдохновиться на поиски этой Премудрости в книгах давних веков.

Философия не особо поощрялась в университете: с одной стороны, чиновники побаивались вольнодумцев, с другой стороны, студенты тяготились сложными определениями и разграничениями. Многим молодым людям казалось, что философия далека от интересов жизни, что она требует критически относиться к нашему собственному уму, а значит, якобы уводит от действительности в мир бесплодных мечтаний. В. С. Соловьев не стал опровергать суждения противников философии по пунктам, но просто доказал, что философия – это система разграничений, сохраняющих внутреннюю свободу человека, тогда как чрезмерная отвлеченность мышления или чрезмерная его преданность грубым вещам

лишает этой свободы. В 21 год В. С. Соловьев защитил диссертацию «Кризис отвлеченных начал», в которой показал, что схемы бытового или научного мышления не могут обосновать свободу и достоинство человека. Вскоре он уехал в Лондон, где, занимаясь в уединении в Британской библиотеке, страдая от шума трамваев, но погружаясь мыслью в судьбы древних цивилизаций, он вдруг открыл для себя Софию как «деву радужных ворот», как общечеловеческое религиозное представление о женственности как источнике любой индивидуальности, любой уникальности, любой подлинности.

Соловьев вел жизнь не то монаха, не то странствующего рыцаря, не то заезжего мудреца. Он был влюбчив, мог сходить с ума от любви, но представить его семьянином невозможно. Он блистал как лектор, но не мог бы получить профессорскую должность ни в России, ни в Европе, слишком он был не похож на обычных профессоров. Он мог работать днями и ночами, создавая блистательные труды на одном порыве вдохновения, но при этом он постарел быстро, не дожив и до пятидесяти лет. Умер он, вступив в новый век, в усадьбе Узкое, тогдашнем Подмосковье, теперешней Москве.

Взгляды Соловьева трудно связать в систему. Он заступался за арестованных, осуждал цензуру и при этом ратовал за всемирную христианскую монархию. Он признавал учение Дарвина, но при этом настаивал на том, что сама

жизнь человеческого сознания – чудо. Он говорил о всемирной миссии папского Рима, который только и придает смысл всей западной истории, но при этом видел в России небывалое умение каяться и прозревать. Именно В. С. Соловьев переосмыслил спор западников и славянофилов: если они спорили о том, какой должна быть демократия, Соловьев поставил вопрос, каким должно быть международное сотрудничество с участием России, посмотрел на Россию в мировом масштабе и научил русскую культуру говорить о своих личных качествах: как возможно прозрение, соучастие, сострадание и братство в политике. При этом Соловьев трезво понимал, что многие цели достигаются не сразу и путь от философского созерцания к поступку не столь скор, как хотелось бы: на настоящий поступок еще должна вдохновить София-Премудрость.

Прославился В. С. Соловьев своими публичными лекциями «Чтение о богочеловечестве» (1878), в которых он доказывал, что идея личности необходима в религии и философии. Соловьев рассуждал так: все мы рано или поздно приобретаем общие представления, делая обобщения или торопя выводы. Но эти общие представления мы не сможем разделить с другими, если мы слишком настаиваем на них, мы присваиваем себе то, что нам не принадлежит. А если мы учимся представлять сами эти представления, учимся любить любовь, если мы становимся таким образом философом, то мы познаем высшую реальность как исток нашей соб-

ственной личности. Природа для нас начинает говорить, совесть — пламенеть и вдохновлять, ум — догадываться о том, что есть не только загадки бытия, но и его разгадки.

Учение В. С. Соловьева о красоте исходит из представлений о затаенности, стыдливости, тихой радости красоты. Красоту он противопоставляет производительности, причем не только технической (что понятно нам, живущим среди стандартных вещей), но и природной: споры и икринки в их множестве не столь прекрасны, сколь детеныши млекопитающих, рождающиеся часто единично. Красота не может тревожить себя умножением, но делает даже заботу о себе уникальной в своей утонченности.

Из учения о красоте вытекает и учение об искусстве. Простое, подражательное искусство лишь передает формы вещей, пытаясь расположить вещи в правильном порядке, но на деле лишь останавливаясь перед загадкой мира. Живущее в человеческой душе сострадание заставляет прозревать за формами судьбы, проникаясь сочувствием к людям страдающим и угнетенным. Но и этого мало, потому что одно сочувствие тоже ничего не меняет в мире, в котором господствуют смерть и время. Искусство должно победить саму смерть, торжествуя над временем, над привычками, над прежними усилиями и будущими замыслами, оказываясь сильнее даже самых сильных порывов и впечатлительнее даже самых глубоких мыслей.

В. С. Соловьев был незаурядным поэтом и критиком.

Для его собственной поэзии были важны Лермонтов и Гейне, соединявшие едкую социальную язвительность с доверием к детскому опыту. Пушкин был для Соловьева великим, но несколько чужим: в статье «Судьба Пушкина» Соловьев упрекает поэта за верность аристократическим предубеждениям, за недоверие к интеллигенции, за вспыльчивость и самоуверенность. Он судит Пушкина судом разночинца, мечтая о новой поэзии, которая будет проникновенна, а не только величественна. Такую проникновенную поэзию Соловьев возводил к Платону: когда созерцание вечных истин становится поддержкой на тяжелом жизненном пути, когда величественное молчание оказывается сильнее самых лучших слов, когда дружелюбный голос и делается символом будущего братства людей. Платон был для Соловьева важнее многих мыслителей, он переводил Платона и пытался доказать, что нравственности Платон учит в каждой фразе: если последующие философы аргументируют в пользу нравственности, иногда вяло и недостаточно подробно, то Платон живет этой нравственностью, понимая, что от каждой его фразы зависит нравственное благополучие слушателей.

Как критик, В. С. Соловьев изменил саму периодизацию истории русской литературы. До него был школьный канон поэтической классики, от Ломоносова до Пушкина и Лермонтова, а вся последующая русская литература обсуждалась критикой, вызывала восторг читателей, именовалась литературой после Гоголя, но не имела собственного имени.

и собственных границ. Соловьев назвал пушкинскую эпоху Золотым веком, а последующую – Серебряным веком, отнеся к ней не вполне еще оцененных обществом Тютчева и Фета. С Фетом он дружил, два поэта даже вместе переводили античных авторов и создали свою переводческую школу, с требованием точности до остроумия и мелодичности до экстаза. Выражение «Серебряный век» в наши дни получило другое значение – поэзия русского модернизма, во многом обязанная Соловьеву своими мистическими интересами, напряженным созерцанием и при этом едкой иронией. Сам Соловьев без восторга отнесся к начинающим символистам, Валерию Брюсову и его группе, сочтя, что символисты слишком сентиментальны и потому превращают глубокомысленные мистические образы в мелькание дешевых переживаний. Пародии Соловьева на поэтику символистов, все эти «ослы терпенья и слоны раздумья», паникадила на небесах и горизонты вертикальные, иначе говоря, пародия на парадокс, выдаваемый за мистический опыт, конечно, повеселили публику, но и научили ее серьезно относиться к современной поэзии, не видя в ней лишь развлечение.

Соловьев первым оценил Достоевского как мыслителя. Современная критика видела в Достоевском великого романиста, драматического или даже мелодраматического писателя. Для Соловьева Достоевский – учитель деятельного христианства, показавший, что братскую любовь и самопожертвование нельзя выводить ни из личных чувств, ни из об-

существенных требований. Только переживание собственной человеческой данности, «человек ли я», позволяет человеку по-настоящему полюбить другого человека, не видя в нем ни предмета страсти, ни отражения собственных желаний, но цель и волю своего существования. Соловьев поправляет Канта: если для Канта другой человек – цель моего нравственного отношения к нему, то для Соловьева другой человек – моя воля в том числе и оказаться нравственным по отношению к себе, к нему и ко всем-всем остальным. Нельзя просто помочь другому человеку или поступить с ним справедливо, но нужно так помочь другому, чтобы эта помощь оказалась подспорьем для всей социальной жизни, для всего существования природы, чтобы не только законы стали лучше, но и природа стала вновь благосклонна к людям. В таких рассуждениях В. С. Соловьев предвосхищает множество философских открытий XX века, от экзистенциализма до экологической философии.

Главное понятие эстетики В. С. Соловьева – теургия. В античности этим словом называли умение философа действовать как боги: пророчествовать, совершать чудеса, создавать технические изобретения, спасти город от эпидемий... – теургия не была тождественна ни магии (осуждавшейся из-за корысти некоторых магов), ни технике (будто отмеченной печатью ремесленной грубости), хотя и была дружественна им обеим. Античный философ, добившийся власти над своим телом, душой и умом, мог тем самым приводить в дви-

жение все силы природы, подвластные мысли.

Соловьев понимает теургию иначе – как начало творения нового мира. Художники, музыканты, скульпторы и поэты закладывают первые камни в строение Нового Иерусалима, в будущий город идеального существования, в котором торжествует только такая справедливость, которая не противоречит нравственной истине. Утопии требуют справедливости, противоречащей истине, потому что истина пестует личность, а не утопическую безличность. Реалистическое искусство требует истины, но не знает настоящей справедливости, так как судит современность лишь с позиций, взятых из этой современности. И только теургия, не уклоняясь ни в сторону утопий, ни в сторону самонадеянного реализма, может научить людей навыкам лучшей жизни. Соловьев был солидарен со словами Новалиса о том, что «человек – это мессия природы»: природа, согласно Соловьеву, часто лишь смутно догадывается о своей красоте, тогда как человек, угадавший свое место в природной жизни, сможет угадать и действительность ее красоты.

Единство истины, добра и красоты Соловьев может подтверждать как внимательными рассуждениями, так и остроумными примерами: он как настоящий лектор, умеет вовремя пошутить. Например, рассуждает он, паразит или откормленная свинья для нас уродливы, тогда как дикий кабан прекрасен – но так потому, что мы нравственно осуждаем паразитизм или неразборчивость, для нас это «некрасиво»,

потому что предосудительно. Но Соловьев не останавливается на анекдоте, потому что нельзя говорить только о добре и красоте, забыв об истине. А истина в том, что природа живет красотой, эволюционировать может благодаря своему внутреннему чувству красоты, благодаря тому, что в ней действуют стройные законы. А значит, паразитизм – это измена истине, заглушающая внутреннее чувство, тогда как красота первоизданной природы – это стройность непосредственного переживания собственного бытия.

В. С. Соловьев переосмыслил отношение между разными искусствами. Он не делил искусства на декоративные и высокие, не делил на значимые и малозначимые. Конечно, для него были искусства, непосредственно выводившие созерцателя к тайной жизни мира: музыка охватывает любовным волнением человека, поэзия сообщает его чувствам справедливую стройность, живопись позволяет благоговейно касаться вещей, тогда как архитектура учит созерцателя преодолевать тяжесть в рассмотрении идеальных форм. Когда Мандельштам воспел сестер «тяжесть и нежность», вероятно, он тоже вдохновлялся мыслью В. С. Соловьева об искусстве как о благоговении перед красотой, которое при этом заставляет воспарить над былыми слишком тесными образами красоты.

Важнейшая задача искусства, по Соловьеву – помочь природе раскрыть в себе игру жизненных сил. Но цель искусства – помочь самим этим жизненным силам осознать себя как силы любви, уже не силы притяжения или влечения, но

силы благоговения, стыдливости и созидания. Соловьев не сводил искусство ни к сублимации эротического влечения, ни к передаче глубоких эмоциональных переживаний – оба подхода он бы заклеил как неверные. Для него стыдливое благоговение перед бытием – не сублимация, а та единственная вежливость, которая и освобождает нас от тяжести былой вины и былых ошибок.

Нет ни одного русского философа XX века, который не был бы благодарен Соловьеву. Философия творчества Николая Бердяева и философия поступка Михаила Бахтина, интуиция истины Павла Флоренского и религиозная диалектика Алексея Лосева – прямое продолжение философии В. С. Соловьева. Невозможно без влияния Соловьева представить ни Прекрасную даму Блока, являющуюся из туманов бытия в область идеала, ни фантазмагорию «Петербурга» Андрея Белого, продолжающую учение Соловьева о конечности и неполноте исторических форм.

Сейчас настало время читать труды В. С. Соловьева. Страстная убежденность в своей правоте, роднящая Соловьева с Белинским и Чернышевским, соединяется в его трудах с доверием к собеседнику, с мистической утонченностью и умением понимать языки различных искусств, чего не было дано демократическим критикам, но что роднит Соловьева с Гоголем. Соловьев учит нас видеть не только возможности, но и цели разных видов искусств. Соловьев учит нас находить красоту в себе, в собственных переживаниях и инту-

ициях, и радоваться даже в глубокой печали. Соловьев учит
глядеть и на свою жизнь как на произведение искусства, как
на часть общей картины, и объясняет, как это произведение
искусства может стать продуманным шедевром.

Красота в природе

*Красота спасает мир.
Достоевский*

Страшно кажется возлагать на красоту спасение мира, когда приходится спасать саму красоту от художественных и критических опытов, старающихся заменить идеально-прекрасное реально-безобразным. Но если не смущаться грубыми, а иногда и совсем нелепыми выражениями новейшего эстетического реализма (и утилитаризма), а вникнуть в существенный смысл его требований, то в них именно и окажется безотчетное и противоречивое, но тем более дорогое признание за красотой мирового значения: ее кажущиеся гонители усвояют ей как раз эту самую задачу спасать мир. Чистое искусство, или искусство для искусства, отвергается как праздная забава; идеальная красота презирается как произвольная и пустая прикраса действительности. Значит, требуется, чтобы настоящее художество было *важным делом*, значит, признается за истинною красотой способность глубоко и сильно воздействовать на реальный мир. Освободивши требования новых эстетиков (реалистов и утилитаристов) от логических противоречий, в которые они обыкновенно запутываются, и сводя эти требования к одному, мы получим такую формулу: эстетически прекрасное долж-

но вести к *реальному* улучшению действительности. Требование вполне справедливое; и, вообще говоря, от него никогда не отказывалось и идеальное искусство, его признавали и старые эстетики. Так, например, древняя трагедия, по объяснению Аристотеля (в его «Поэтике»), должна была производить действительное улучшение души человеческой через ее очищение (κάθαρσις). Подобное же реально нравственное действие приписывает Платон (в «Республике») некоторым родам музыки и лирики, укрепляющим мужественный дух. С другой стороны, художественная пластика, помимо своего эстетического влияния на душу, представляет еще хотя весьма незначительное, поверхностное и частичное, но все-таки реальное, прямое и пребывающее воздействие на внешнюю вещественную природу, на материал, из которого это искусство создает свои произведения. Прекрасная статуя по отношению к простому куску мрамора есть бесспорно новый реальный предмет, и притом лучший, более совершенный (в объективном смысле), как более сложный и вместе с тем более обособленный. Если в этом случае улучшающее действие искусства на материальный предмет имеет характер чисто внешний, несколько не изменяющий существенных свойств самой вещи, то нет, однако, никаких оснований утверждать, что такой поверхностный образ действия должен непременно принадлежать искусству вообще, всегда и во всех его видах. Напротив, мы имеем полное право думать, что воздействие искусства как на природу вещей, так и на душу че-

ловеческую допускает различные степени, может быть более или менее глубоким и сильным.

Но, во всяком случае, как бы слабо ни было это двоякое действие художника, он все-таки производит некоторые новые предметы и состояния, некоторую новую прекрасную действительность, которой без него вовсе бы не было. Эта прекрасная действительность, или эта осуществленная красота, составляет лишь весьма незначительную и немощную часть всей нашей далеко не прекрасной действительности. В человеческой жизни художественная красота есть только символ лучшей надежды, минутная радуга на темном фоне нашего хаотического существования. Против этой-то недостаточности художественной красоты, против этого поверхностного ее характера и восстают противники чистого искусства. Они отвергают его не за то, что оно слишком возвышенно, а за то, что оно не довольно реально, т. е. оно не в состоянии овладеть всею нашею действительностью, преобразовать ее, сделать всецело прекрасною. Быть может, сами не ясно это сознавая, они требуют от искусства гораздо большего, чем то, что оно до сих пор давало и дает. В этом они правы, ибо ограниченность наличного художественного творчества, эта призрачность идеальной красоты выражает только несовершенную степень в развитии человеческого искусства, а никак не вытекает из самой его сущности. Было бы явною ошибкой считать существующие ныне способы и пределы художественного действия за окончательные и без-

условно обязательные. Как и все человеческое, искусство есть текущее явление, и, быть может, в наших руках только отрывочные начатки истинного искусства. Пускай сама красота неизменна, но объем и сила ее осуществления в виде прекрасной действительности имеют множество степеней, и нет никакого основания для мыслящего духа окончательно останавливаться на той ступени, которой мы не успели достигнуть в настоящую историческую минуту, хотя бы эта минута и продолжалась уже тысячелетия.

Имея в виду философскую теорию красоты и искусства, следует помнить, что всякая такая теория, объясняя свой предмет в его настоящем виде, должна открывать для него широкие горизонты будущего. Бесплодна та теория, которая только подмечает и обобщает в отвлеченных формулах фактическую связь явлений: это – простая эмпирия, лишь *одною* степенью возвышающаяся над мудростью народных примет. Истинно философская теория, понимая смысл факта, т. е. его соотношение со всеми, что ему сродно, тем самым связывает этот факт с неопределенно восходящим рядом новых фактов, и, какою бы смелую ни казалась нам такая теория, в ней нет ничего произвольного и фантастического, если только ее широкие построения основаны на подлинной сущности предмета, открытой разумом в данном явлении или фазе этого предмета. Ибо сущность его необходимо больше и глубже данного явления, и, следовательно, по необходимости же она есть источник новых явлений, все более и более

ее выражающих или осуществляющих.

Но во всяком случае сущность красоты должна быть прежде всего понята в ее действительных наличных явлениях. Из двух областей прекрасных явлений – природы и искусства – мы начнем с той, которая шире по объему, проще по содержанию и естественно (в порядке бытия) предшествует другой. Эстетика природы даст нам необходимые основания для философии искусства.

I

Алмаз, т. е. кристаллизованный углерод, по химическому составу своему есть то же самое, что обыкновенный уголь. Несомненно также, что пение соловья и неистовые крики влюбленного кота – по психофизиологической основе своей – суть одно и то же, именно звуковое выражение усиленного полового инстинкта. Но алмаз красив и дорого ценится за свою красоту, тогда как и самый невзыскательный дикарь вряд ли захочет употребить кусок угля в виде украшения. И между тем как соловьиное пение всегда и везде почиталось за одно из проявлений прекрасного в природе, кошачья музыка, не менее ярко выражающая тот же самый душевно-телесный мотив, нигде, никогда и никому не доставляла эстетического наслаждения.

Из этих элементарных примеров уже явствует, что красота есть нечто формально особенное, специфическое, от материальной основы явлений прямо не зависящее и на нее не сводимое. Независимая от материальной подкладки предметов и явлений, красота не обусловлена также и их субъективной оценкою по той житейской пользе и той чувственной приятности, которую они могут нам доставлять. Что самые прекрасные предметы бывают совершенно бесполезны в смысле удовлетворения житейских нужд и что, наоборот, вещи наиболее полезные бывают вовсе не красивы – это, ко-

нечно, не требует доказательства, но нельзя обойти ту теорию, которая косвенно определяет красоту пользою. А именно: она утверждает, что красота есть переставшая действовать полезность, или воспоминание о прежней пользе. То, что было полезно для предков, становится украшением для потомков. При смелом применении дарвинизма можно распространять это понятие о *прежней* пользе очень далеко и за предков наших считать не только обезьян или тюленей, но, пожалуй, даже и устриц. В этой теории превращения полезного в прекрасное есть доля фактической истины, и нам нет надобности ее отвергать. Несомненно только, что она совершенно недостаточна в смысле философского объяснения или существенного определения красоты.

Далее мы видим, что и на низших ступенях духовного развития (в мире животном) красота имеет объективное значение помимо всякого утилитарного отношения. Но хотя бы и была доказана *генетическая* зависимость прекрасного от полезного, этим нисколько не решается *эстетическая* задача. Несомненно, что все значительные явления прекрасного в природе и искусстве не связаны ни с какою практической пользой для нас и для наших хотя бы самых отдаленных предков. А в таком случае возможная материальная полезность тех первичных элементов, на которые мы разлагаем прекрасные явления, так же мало имеет значения для эстетики, как для непосредственного чувства красоты безразличен тот факт, что самое прекрасное человеческое тело про-

изошло из безобразного эмбриона.

Вопрос о том: *что есть* известный предмет? – никогда не совпадает с вопросом: *из чего* или откуда *произошел* этот предмет? Вопрос о происхождении эстетических чувств принадлежит к области биологии и психофизиологии; но этим нисколько не решается и даже не затрагивается эстетический вопрос о том, что есть красота. В порядке генетическом так называемые каменные бабы, несомненно, предшествуют греческим статуям. Но неужели указание на эти безобразные произведения поможет нам уразуметь эстетическую сущность Венеры Милосской?.. Несомненно, что в генетическом смысле все наши чувства, не исключая и высших, зрения и слуха, суть лишь дифференциации осязания. Неужели этим отнимается самостоятельное значение у оптики и акустики? Разложение эстетических явлений на первичные элементы, имеющие свойство полезности или приятности, может быть очень интересно; но настоящая теория прекрасного есть та, которая имеет в виду собственную сущность красоты во всех ее явлениях, как простых, так и сложных. Как органическая химия, при всей своей важности для биолога, не может, однако, заменить ему собственно ботанических и зоологических исследований, так и психофизиологический анализ эстетических явлений никогда не получит значения настоящей эстетики.¹

¹ См. «Физиологическое объяснение некоторых элементов чувства красоты. Психофизиологический этюд». Л. Е. Оболенского (СПб., 1878). Более притяза-

Каковы бы ни были ее материальные элементы, формальная красота всегда заявляет себя как чистая бесполезность. Однако эта чистая бесполезность высоко ценится человеком и, как увидим далее, не человеком только. И если она не может цениться как средство удовлетворения тех или других житейских или физиологических потребностей, то, значит, она ценится как цель сама в себе. В красоте – даже при самых простых и первичных ее проявлениях – мы встречаемся с чем-то *безусловно-ценным*, что существует не ради другого, а ради самого себя, что самым существованием своим радуется и удовлетворяет нашу душу, которая на красоте успокаивается и освобождается от жизненных стремлений и трудов.

Это древнегреческое понятие о красоте как предмете бесстрастного, бескорыстного и безвольного созерцания, или, проще, как о чистой бесполезности, в недавнее время было возобновлено и распространено последним представителем великой германской философии. Впрочем, все, что Шопенгауэр так хорошо и верно говорит на эту тему, есть, в сущности, не более как философский комментарий на известное двестишестидесятое, мимоходом брошенное Гёте:

тельно, но зато и менее основательно сочинение г. Вл. Велямовича «Психофизиологические основания эстетики. Сущность искусства, его социальное значение и отношение к науке и нравственности. (Новый опыт философии искусств)» (ч. 1–2, Спб., 1878). Как единственный в русской литературе опыт систематической эстетики, эта книга заслуживает упоминания, но, впрочем, не нуждается в критике.

*Dis Sterne die begehrt man nicht:
Man freut sich ihrer Pracht.*

Нет надобности долго останавливаться на этой стороне дела, во-первых, потому, что она исчерпана франкфуртским мыслителем, а во-вторых, потому, что она сама далеко не исчерпывает вопроса о красоте. Сказать, что красота есть предмет бескорыстного созерцания, или цель сама в себе, значит только сказать, что она не есть средство для посторонних целей: определение совершенно верное, но чисто отрицательное и бессодержательное. Как ни важно для мыслителя свойство безволия и бескорыстности, присущее всякой чисто эстетической оценке, но еще важнее и интереснее для него вопрос о собственной положительной сущности красоты; и недаром гениальный поэт к своему отрицательному указанию: *die Sterne die begehrt man nicht* – прибавил и положительное: *man freut sich ihrer Pracht*. В чем же, собственно, состоит эта *Pracht* во всяком прекрасном предмете – вот что главным образом должна решить философская эстетика. Как цель сама в себе красота ничему служить не может, в практическом и житейском смысле она есть чистая бесполезность; но этим несколько не устраняется вопрос о независимом содержании самой этой цели: за что, за какое свое собственное внутреннее свойство ценится эта чистая бесполезность?

Намек, но только намек на истину находим мы в извест-

ном учении, по которому существенное содержание красоты составляют идеи (вечные типы вещей) как предметные выражения (объективации) мировой воли. Настоящего ответа на эстетический вопрос здесь нет потому, что для этой теории все существующее одинаково есть объективация мировой воли, а между тем не все существующее одинаково красиво. Взгляд, который логически вынуждается признать какую-нибудь глисту столь же прекрасною, как Елену на стенах Трои, сам себя убивает в смысле эстетической доктрины. Существуют отвлеченно-метафизические точки зрения, несовместимые с признанием разницы между добром и злом, между красотою и безобразием; но, становясь на такие точки зрения, лучше уже вовсе не рассуждать о нравственных и эстетических предметах.

II

Итак, оставляя в стороне отвлеченную метафизику, обратимся опять к тем действительным примерам прекрасного в природе, с которых началось наше рассуждение. Красота алмаза, нисколько не свойственная его веществу (ибо это вещество то же самое, что и в некрасивом куске каменного угля), очевидно, зависит от игры световых лучей в его кристаллах. Из этого, однако, не следует, чтобы свойство красоты принадлежало не самому алмазу, а преломленному в нем лучу света. Ибо тот же световой луч, отраженный каким-нибудь некрасивым предметом, никакого эстетического впечатления не производит, а если он ничем не отражен и не преломлен, то и вовсе никакого впечатления не получается. Значит, красота, не принадлежащая ни материальному телу алмаза, ни преломленному в нем световому лучу, есть произведение обоих в их взаимодействии. Игра света, задержанного и видоизмененного этим телом, закрывает совершенно его грубовещественную видимость, и хотя темная материя углерода присутствует здесь, как и в угле, но лишь в виде носительницы другого, светового начала, раскрывающего в этой игре цветов свое собственное содержание. Световой луч когда падает на кусок угля, то поглощается его веществом, и черный цвет сего последнего есть натуральный символ того, что здесь светлая сила не одолела темных сти-

хий природы. С другой стороны, если мы возьмем, например, простое прозрачное стекло, то здесь вещество превратилось в безразличную среду для световых лучей, пропускающую их без всякого видоизменения, не оказывающую на них никакого заметного воздействия; и несомненно, что от этих двух противоположных между собою явлений результат в занимающем нас отношении получается один и тот же, и именно отрицательный: простое белое стекло, так же как и черный уголь, не принадлежит к числу прекрасных явлений, никакого эстетического значения не имеет. И если такое значение (в элементарной степени) бесспорно принадлежит алмазу, то это, очевидно, потому, что в нем ни темное вещество, ни светлое начало не пользуются односторонним преобладанием, а взаимно проникают друг друга в некотором идеальном равновесии. Здесь, с одной стороны, материя углерода, сохраняя всю силу своего сопротивления (как твердое тело), определилась, однако же, противоположным себе самой, ставши прозрачною, вполне просветленною, невидимою в своей темной особенности; а с другой стороны, световой луч, задержанный кристаллическим телом алмаза, в нем и от него получает новую полноту феноменального бытия, преломляясь, разлагается или расчленяется в каждой грани на составные цвета, из простого белого луча превращается в сложное собрание многоцветных спектров и в этом новом виде отражается нашему глазу. В этом неслиянном и нераздельном соединении вещества и света оба сохраняют свою

природу, но ни то, ни другое не видно в своей отдельности, а видна одна светоносная материя и воплощенный свет, — просветленный уголь и окаменевшая радуга.

Невозможно, да и нет нам никакой надобности утверждать безусловную противоположность между светом и материей в их метафизической субстанции и в их физической действительности. Нельзя признавать свет (как это делает, например, Шопенгауэр) за какую-то чисто идеальную сущность, а равно и в материи нельзя видеть голую вещь о себе, безусловно лишенную всех идеальных определений и совершенно независимую от духовных начал. Но как бы кто ни философствовал о существе вещей, а равно и каких бы кто ни держался физических теорий об атомах, эфире и движении, для нашей эстетической задачи вполне достаточно той относительной и феноменальной противоположности, которая несомненно существует между светом и весомыми телами как таковыми. В этом смысле свет есть во всяком случае сверхматериальный, идеальный деятель. Итак, видя, что красота алмаза всецело зависит от просветления его вещества, задерживающего в себе и расчленяющего (развивающего) световые лучи, мы должны определить красоту как *преобразование материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала*. Далее придется углублять и наполнять содержанием это определение; но сущность его останется неизменною при рассмотрении самых сложных проявлений прекрасного не только в природе, но и в искусстве.

И прежде всего это понятие о красоте, составленное на основании элементарного примера прекрасных зрительных явлений в природе, вполне подтверждается нашим элементарным *звуковым* примером. Как в алмазе весомое и темное вещество углерода облеклось в лучезарное световое явление, так в пении соловья материальный половой инстинкт облекается в форму стройных звуков. В этом случае объективное звуковое выражение половой страсти совершенно закрывает ее материальную основу, оно приобретает самостоятельное значение и может быть отвлечено от своего ближайшего физиологического мотива: можно слушать поющую птицу и получать эстетическое впечатление от ее пения, совершенно забывая о том, что побуждает ее петь; точно так же, как, любуясь блеском бриллианта, мы не имеем надобности думать о его химическом веществе. Но на самом деле как для алмаза необходимо быть кристаллизированным углеродом, так для соловьиной песни необходимо быть выражением полового влечения, отчасти перешедшего в объективную звуковую форму. Эта песня есть преобразование полового инстинкта, освобождение его от грубого физиологического факта, это есть животный половой инстинкт, воплощающий в себе *идею любви*, между тем как крики влюбленного кота на крыше суть лишь прямое выражение физиологического аффекта, не владеющего собою. В этом последнем случае всецело преобладает материальный мотив, тогда как в первом он уравновешен идеальной формой.

Таким образом, и в нашем звуковом примере красота оказывается результатом взаимодействия и взаимного проникновения двух производителей: и здесь, как в зрительном примере, идеальное начало овладевает вещественным фактом, воплощается в нем, и со своей стороны материальная стихия, воплощая в себе идеальное содержание, тем самым преобразуется и просветляется.

Красота есть действительный факт, произведение реальных естественных процессов, совершающихся в мире. Где весомое вещество преобразуется в светоносные тела, где неистовое стремление к осязательному животному акту превращается в ряд стройных и мерных звуков, там мы имеем красоту в природе. Она отсутствует везде, где материальные стихии мира являются более или менее *обнаженными*, будь то в мире неорганическом, как грубое бесформенное вещество, будь то в мире живых организмов, как неистовый жизненный инстинкт. Впрочем, в неорганическом мире те предметы и явления, которые некрасивы, не становятся через это безобразными, а остаются просто безразличными в эстетическом отношении. Куча песку или булыжнику, обнаженная почва, бесформенные серые облака, изливающие мелкий дождь, — все это в природе хотя и лишено красоты, но не имеет в себе ничего *положительно-отвратительного*. Причина ясна: в явлениях этого порядка мировая жизнь находится на низших, элементарных ступенях, она малосодержательна, и материальному началу не на чем проявить безмер-

ность своего сопротивления; оно здесь сравнительно в своей области и пользуется спокойным обладанием своего скудного бытия. Но там, где свет и жизнь уже овладели материей, где всемирный смысл уже стал раскрывать свою внутреннюю полноту, там несдержанное проявление хаотического начала, снова разбивающего или подавляющего идеальную форму, естественно, должно производить резкое впечатление безобразия. И чем на высшей ступени мирового развития проявляются вновь обнаженность и неистовость материальной стихии, тем отвратительнее такие проявления. В животном царстве мы уже встречаем крупные примеры настоящего безобразия. Здесь есть целые отделы существ, которые представляют лишь голое воплощение одной из материальных жизненных функций – половой или питательной. Таковы, с одной стороны, некоторые внутренностные черви (глисты), все тело которых есть не что иное, как мешок самого элементарного строения, заключающий в себе одни только половые органы, напротив, весьма развитые. С другой стороны, червеобразные личинки насекомых (гусеницы и т. п.) суть как бы один воплощенный инстинкт питания во всей его ненасытности; то же до известной степени можно сказать и об огромных головоногих моллюсках (каракатицы). Все названные животные несомненно безобразны. Но крайней степени безобразие достигает лишь в области высшей и совершеннейшей природной формы: никакое животное не может быть так отвратительно, как очень безобразный человек.

Существованием безобразных типов в природе обличается несостоятельность (или, по крайней мере, недостаточность) того ходячего эстетического взгляда, который видит в красоте лишь совершенное наружное выражение внутреннего содержания, безразлично к тому, в чем состоит само это содержание. Согласно такому понятию следует приписать красоту каракатице или свинье, так как тело этих животных в совершенстве выражает их внутреннее содержание, именно прожорливость. Но тут-то и ясно, что красота в природе не есть выражение всякого содержания, а лишь содержания идеального, что она есть *воплощение идеи*.

III

Определение красоты как *идеи воплощенной* первым своим словом (идея) устраняет тот взгляд, по которому красота может выражать всякое содержание, а вторым словом (воплощенная) исправляет и тот (еще более распространенный) взгляд, который хотя и требует для нее идеального содержания, но находит в красоте не действительное осуществление, а только видимость или призрак (Schein) идеи.² В этом последнем воззрении прекрасное как субъективный психологический факт, т. е. ощущение красоты, ее явление или сияние в нашем духе, заслоняет собою саму красоту как объективную форму вещей в природе. Поистине же красота есть идея, действительно осуществляемая, воплощаемая в мире прежде человеческого духа, и это ее воплощение не менее реально и гораздо более значительно (в космогоническом смысле), нежели те материальные стихии, в которых она воплощается. Игра световых лучей в кристаллическом теле, во всяком случае, не менее реальна, чем химическое вещество этого тела, и модуляция птичьей песни есть такая же естественная реальность, как и акт размножения.

Красота, или воплощенная идея, есть лучшая половина

² В сущности, над этим воззрением не возвысился, несмотря на свой трансцендентальный реализм, и Эд. Гартман в своей недавно вышедшей объемистой и многословной «Эстетике».

нашего реального мира, именно та его половина, которая не только существует, но и заслуживает существования. Идеей вообще мы называем то, что само по себе достойно быть. Безусловно говоря, достойно бытия только все совершенное или абсолютное существо, вполне свободное от всяких ограничений и недостатков. Частные или ограниченные существования, сами по себе не имеющие достойного, или идеального, бытия, становятся ему причастны через свое отношение к абсолютному во всемирном процессе, который и есть постепенное воплощение его идеи. Частное бытие идеально или достойно, лишь поскольку оно не отрицает всеобщего, а дает ему место в себе, и точно так же общее идеально или достойно в той мере, в какой оно дает в себе место частному. Отсюда легко вывести следующее формальное определение идеи, или достойного вида бытия. Она есть *полная свобода составных частей в совершенном единстве целого*.

Самостоятельность частей, или простор бытия, в разных предметах и явлениях может быть более или менее полной; единство целого, дающего этот простор своим частям, может быть более или менее совершенным. Из таких относительных различий вытекает множество степеней в осуществлении идеи, все разнообразие и вся сложность мирового процесса. Но, помимо частных усложнений в процессе своего осуществления, всемирная идея в самой общности своей представляется необходимо с трех сторон. В ней различаются: 1) свобода, или автономия бытия, 2) полнота содержания,

или смысл и 3) совершенство выражения, или формы. Без этих трех условий нет достойного, или идеального, бытия. Рассматриваемая преимущественно со стороны своей внутренней безусловности, как абсолютно желанное или изволяемое, идея есть добро; со стороны полноты обнимаемых ею частных определений, как мыслимое содержание для ума, идея есть истина; наконец, со стороны совершенства или законченности своего воплощения, как реально ощущаемая в чувственном бытии, идея есть красота.

Таким образом, в красоте, как в одной из определенных фаз триединой идеи, необходимо различать общую идеальную сущность и специально-эстетическую форму. Только эта последняя отличает красоту от добра и истины, тогда как идеальная сущность у них одна и та же – достойное бытие, или положительное всеединство, простор частного бытия в единстве всеобщего. *Этого* мы желаем как высшего блага, *это* мыслим как истину и *это* же ощущаем как красоту; но для того, чтобы мы могли *ощущать* идею, нужно, чтобы она была воплощена в материальной действительности. Законченностью этого воплощения и определяется красота как такая в своем специфическом признаке.

Критерий достойного, или идеального, бытия вообще есть наибольшая самостоятельность частей при наибольшем единстве целого. Критерий эстетического достоинства есть наиболее законченное и многостороннее воплощение этого идеального момента в данном материале. Понятно, что в

применении к частным случаям эти критерии могут вовсе не совпадать и должны быть строго различаемы. Весьма слабая степень достойного, или идеального, бытия может быть в высшей степени хорошо воплощена в данном материале, и точно так же возможно крайне несовершенное выражение самых высших идеальных моментов. В области искусства это различие бросается в глаза, и здесь два критерия – обще-идеальный и специально-эстетический – могут смешиваться только умами совсем необразованными. Различие менее явно в области природы, но и в ней оно несомненно существует, и очень важно его не забывать. Возьмем опять два старые примера: с одной стороны – внутренностного червя (глисту), а с другой – алмаз. Первый выражает в некоторой степени идею жизни в виде животного организма; второй, по своему идеальному содержанию, есть некоторая степень просветления неорганического вещества. Но идея органической жизни, хотя бы и на степени червя, выше идеи кристаллического тела, хотя бы и в виде алмаза. В этом последнем материя лишь извне просветлена, тогда как в черве она внутренне оживотворена. В самом простом организме мы находим совокупность большего числа особенных частей и большее их единство, нежели в самом совершенном камне; всякий организм более сложен и вместе с тем более индивидуален, чем камень. Итак, по первому критерию глиста выше алмаза, потому что *содержательнее* его. Но, прилагая собственно эстетический критерий, мы приходим к другому заключению.

В алмазе простая элементарная идея просветленного минерала (благородного камня) выражена законченнее и совершеннее, нежели как более сложная и высокая идея органической (в частности, животной) жизни выражена в глисте. Алмаз есть предмет в своем роде совершенный, ибо нигде такая сила сопротивления или непроницаемости не соединяется с такою светозарностью, нигде не встречается такая яркая и тонкая игра света в таком твердом теле. В черве, напротив, мы находим одно из несовершеннейших зачаточных выражений для той идеи органической жизни, к области которой это существо принадлежит. Хотя уже по самому химическому составу своих тканей червь есть тело более сложное, чем алмаз, но *организация* этого тела есть самая упрощенная и скудная. Точно так же, хотя по силе индивидуального единства этот простейший организм все-таки превосходит всякий алмаз, ибо не может подобно сему последнему безразлично дробиться, оставаясь самим собою, однако в смысле органическом это единство настолько слабо, что даже иногда не выдерживает идеи организма (способность делиться по членикам). Таким образом, с точки зрения собственно эстетической червь, как крайне несовершенное воплощение своей хотя сравнительно и высокой идеи (животного организма), должен быть поставлен неизмеримо ниже алмаза, который есть совершенное, законченное выражение своей, хотя и малосодержательной, идеи просветленного камня.

IV

Вещество есть косность и непроницаемость бытия – прямая противоположность идее как положительной всепроницаемости или всеединству. Лишь в *свете* вещество освобождается от своей косности и непроницаемости, и таким образом видимый мир впервые расчленяется на две противоположные полярности. Свет или его невесомый носитель – эфир – есть первичная реальность идеи в ее противоположности весомому веществу, и в этом смысле он есть первое начало красоты в природе. Дальнейшие ее явления обусловлены сочетаниями света с материей. Такие сочетания бывают двоякого рода: механические, или наружные, и органические, или внутренние. Первыми производятся собственно световые явления в природе, вторыми – явления жизни. Древняя наука догадывалась, а нынешняя доказывает, что органическая жизнь есть превращение света. Таким образом, материя становится носительницей красоты через действие одного и того же светового начала, которое ее сперва поверхностно озаряет, а затем внутренне проникает, животворит и организует.

В мире неорганическом красота принадлежит или таким предметам и явлениям, в которых вещество прямо становится носителем света, или таким, в которых неодушевленная природа как бы одушевляется и в своем движении явля-

ет черты жизни. Оставляем метафизике решать вопрос, насколько тут субъективной иллюзии и насколько действительно природа, помимо органических существ (растений и животных), имеет в себе жизни, т. е. способности к внутренним восприятиям и самостоятельным движениям. Для нас – в пределах эстетического рассуждения – достаточно того факта, что в явлениях, о которых идет речь, красота их обусловлена не механическим движением как таковым, а впечатлением игры живых сил. Но сначала несколько слов о красоте неорганической природы в ее *покое*, о красоте чисто светового характера.

Порядок воплощения идеи, или явления красоты в мире, соответствует общему космогоническому порядку: вначале сотворил Бог *небо*... Если наши предки видели в небе отца богов, то мы, и не поклоняясь Сварогу или Варуне и во все не усматривая в небесном своде признаков живого личного существа, не менее язычников любимеся его красотой; следовательно, она не зависит от наших субъективных представлений, а связана с действительными свойствами, присущими видимому нам мировому пространству. Эти эстетические свойства неба обусловлены светом: оно прекрасно только озаренное. Ни в серый дождливый день, ни в черную беззвездную ночь небо никакой красоты не имеет. Говоря об этой красоте, мы разумеем собственно лишь световые явления, происходящие в пределах доступного нашим взглядам мирового пространства.

Всеобъемлющее небо прекрасно, во-первых, как образ вселенского единства, как выражение спокойного торжества, вечной победы светлого начала над хаотическим смятением, вечного воплощения идеи во всем объеме материального бытия. Этот общий смысл раскрывается более определенно в трех главных видах небесной красоты – солнечной, лунной и звездной.

1. Мировое всеединство и его физический выразитель – свет – в своем собственном активном средоточении – солнце. Солнечный восход – образ деятельного торжества светлых сил. Отсюда особенная красота неба в эту минуту, когда

*По всей
Неизмеримости эфирной
Несется благовест всемирный
Победных солнечных лучей.*

(Тютчев)

Сияющая красота неба в ясный полдень – то же торжество света, но уже достигнутое, не в действии, а в невозмутимом неподвижном покое.

*И как мечты почищей природы,
Волнистые проходят облака.*

(Фет)

2. Мировое всеединство со стороны воспринимающей его

материальной природы, свет отраженный – пассивная женственная красота лунной ночи. Как естественный переход от солнечного вида к лунному – красота вечернего неба и заходящего солнца, когда уменьшение прямой центральной силы света вознаграждается большим разнообразием его оттенков в озаренной среде.

3. Мировое всеединство и его выразитель – свет – в своем первоначальном расчленении на множественность самостоятельных средоточий, обнимаемых, однако, общею гармонией, красота звездного неба. Ясно, что в этой последней полнее и совершеннее, нежели в двух первых, осуществляется идея положительного всеединства. Впрочем, не должно забывать, что как непосредственное впечатление от красоты яркого полдня или лунной ночи, так и эстетическая оценка этой красоты обнимает необходимо всю картину природы в данный момент, все те земные предметы и явления, которые озарены солнцем и луною и которые имеют свою собственную красоту, усиленную этим особенным озарением, но, в свою очередь, увеличивающую красоту светлого неба; тогда как при созерцании звездной ночи эстетическое впечатление всецело ограничивается самим небом, а красота земных предметов, сливающихся во мраке, не может иметь значения. Если устранить эту неравномерность и при эстетической оценке полдневного и лунного неба отвлечься от красоты озаренного ландшафта, то всякий согласится, что из трех главных видов неба звездное представляет наибольшую сте-

пень красоты.³

Из астральной бесконечности переходя в тесные пределы нашей земной атмосферы, мы встречаемся здесь с прекрасными явлениями, изображающими в различной степени просветление материи или воплощение в ней идеального начала. В этом смысле имеют самостоятельную красоту облака, озаренные утренним или вечерним солнцем, с их различными оттенками и сочетаниями цветов, северное сияние и т. д. Полнее и определеннее ту же идею (взаимного проникновения небесного света и земной стихии) представляет *радуга*, в которой темное и бесформенное вещество водяных паров превращается на миг в яркое и полноцветное откровение воплощенного света и просветленной материи:

*Как неожиданно и ярко
По влажной неба синеве
Воздушная воздвиглась арка
В своем минутном торжестве!
Один конец в леса вонзила,
Другим за облака ушла;*

³ Известно различие, которое немецкая эстетика (особенно со времен Канта) полагает между прекрасным и возвышенным (Erhabenes), причем звездное небо относится к этой последней эстетической категории. Нам кажется, что здесь известный оттенок прекрасного возведен без достаточного основания на степень независимой категории, противопоставляемой прекрасному вообще. Впрочем, нельзя приписывать важного значения этому терминологическому вопросу, а, во всяком случае, на русском языке мы имеем полное право говорить о красоте звездного неба.

*Она полнеба обхватила
И в высоте изнемогла!*

(Тютчев)

К световому прекрасному принадлежит и красота спокойного моря. В воде материальная стихия впервые освобождается от своей косности и непроницаемой твердости. Этот текучий элемент есть связь неба и земли, и такое его значение наглядно является в картине затихшего моря, отражающего в себе бесконечную синеву и сияние небес. Еще яснее этот характер водяной красоты в гладком зеркале озера или реки.

К воплощениям света в материи газообразной (облака, радуга) и к сейчас упомянутым его воплощениям в материи жидкой должно присоединить еще световые воплощения в твердых телах — благородные металлы и драгоценные камни. Сюда относится в большей или меньшей степени сказанное выше по поводу алмаза.

V

От явлений спокойного, торжествующего света переходим к явлениям подвижной и кажущейся свободною жизни в неорганической природе. Жизнь по самому широкому своему определению есть игра, или свободное движение, частных сил и положений, объединенных в индивидуальном целом. Поскольку в этой игре выражается один из существенных признаков идеального или достойного бытия (которое одинаково не может быть ни отвлеченно-всеобщим, т. е. пустым, ни случайно-частным), постольку воплощение ее в явлениях материального мира, действительная или кажущаяся жизнь в природе представляет эстетическое значение. Этою красотою видимой жизни в неорганическом мире отличается прежде всего текущая вода в разных своих видах: ручей, горная речка, водопад. Эстетический смысл этого живого движения усиливается его беспредельностью, которая как бы выражает неутолимую тоску частного бытия, отделенного от абсолютного всеединства.

*Волна в разлуке с морем
Не ведает покою,
Ключом ли бьет кипучим
Иль катится рекою,
Все ропщет и вздыхает
В цепях и на просторе,*

*Тоскуя по безбрежному,
Бездонном синем море.*

А само это безбрежное море в своем бурном волнении получает новую красоту, как образ мятежной жизни, гигантского порыва стихийных сил, не могущих, однако, расторгнуть общей связи мироздания и нарушить его единства, а только наполняющих его движением, блеском и громом.

*Как хорошо ты, о море ночное,
Здесь лучезарно, — там сизо-черно!
В лунном сиянии словно живое
Ходит, и дышит, и плещет оно.
На бесконечном, на вольном просторе
Блеск и движение, грохот и гром...
Тусклым сияньем облитое море,
Как хорошо ты в безлюдье ночном!
Зыбь ты великая, зыбь ты морская!
Чей это праздник так празднуешь ты?
Волны несутся, гремя и сверкая,
Чуткие звезды глядят с высоты.*

(Тютчев)

Хаос, т. е. само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты, и эстетическая ценность таких явлений, как бурное море, зависит именно от того, что под ними хаос шевелится.

Движение живых стихийных сил в природе имеет два

главных оттенка: свободной игры и грозной борьбы. Одно и то же явление природы, гроза, может представлять и тот и другой оттенок, смотря по условиям, в которых она происходит. Величавая красота летних гроз, как и бурного моря, зависит от шевелящегося хаоса и от возбужденной интенсивности стихийных сил, оспаривающих окончательное торжество у светлого мирового порядка. Совсем другое впечатление производит гроза в начале мая,

*Когда весенний первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.
Гремят раскаты молодые...
Вот дождик брызнул, пыль летит...
Повисли перлы дождевые,
И солнце нивы золотит...
С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный,
Все вторит весело громам...
Ты скажешь, ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба
Смеясь на землю пролила.*

(Тютчев)

А вот у того же поэта картина наступающей грозы в летнюю ночь, в момент, когда хаотические силы еще только

медленно готовятся к предстоящей страшной борьбе:

*Не остывшая от зною
Ночь июльская блистала,
И над тусклою землею
Небо полное грозою
От зарниц все трепетало...
Словно тяжкие ресницы
Разверзались порою,
И сквозь беглые зарницы
Чьи-то грозные зеницы
Загорались над землею...*

Или еще лучше:

*Одне зарницы огневые,
Воспламеняясь чередой,
Как демоны глухонемые,
Ведут беседу меж собой.
Как по условленному знаку,
Вдруг неба вспыхнет полоса
И быстро выступят из мраку
Поля и дальние леса!
И вот опять все потемнело,
Все стихло в чуткой темноте,
Как бы таинственное дело
Решалось там, на высоте...*

Поскольку и в неорганическом мире в некоторых его яв-

лениях мы находим действительное предварение (антиципацию) жизни, чем и обуславливается эстетическое значение этих явлений, постольку и *звуки* в неорганической природе, как выражение ее собственной *жизни*, приобретают свойство красоты. В жизни материальная природа внутренне проникается светом, поглощает его, претворяет во внутреннее движение и затем сообщает это движение внешней среде – в звуке. Там, где этот общий идеальный смысл звука как живого ответа материи на влияние света (статуя Мемнова, звучавшая на заре) не ясен для нас в частном звуковом явлении, там, где тела звучат не от себя, а лишь от внешнего и для них самих случайного воздействия, там не получается и никакого эстетического впечатления от звука.⁴ При этом бывает и так, что известные звуки, которые в своей отдельности имеют явно механический характер и потому не производят никакого впечатления красоты, в совокупности своей могут выражать жизнь некоторого собирательного целого и в этом качестве приобретают эстетическое значение. Так, например, в стуке колес по мостовой нет ничего прекрасного, но шум города, хотя и складывается главным образом из подобных некрасивых звуков, производит, однако, в своей совокупности (т. е. издали) несомненно эстетическое впечатление. Европейские города с их неопределенно разросшимися

⁴ Примечание для читателей, беспечных по части логики. Из того, что все прекрасные звуки должны быть выражениями внутренней жизни, никак не следует, чтобы все звуковые выражения внутренней жизни были прекрасны.

ся окрестностями представляют мало удобств для такого наблюдения. Но кому случалось подходить к большому восточному городу, например Каиру, от тех сторон, где он граничит с пустыней, тот, наверно, с наслаждением прислушивался к звучащей жизни этого собирательного животного.

В тех явлениях неорганической природы, о которых мы уже говорили (бурное море, гроза), звук входит лишь как один из элементов эстетического впечатления. В бушующем море уже самый вид волн являет характер жизни помимо их шума.

*Ты, волна моя морская,
Своенравная волна,
Как, покоясь иль играя,
Чудной жизни ты полна!
Ты на солнце ли смеешься,
Отражая неба свод,
Иль мятешься ты и бьешься
В одичалой бездне вод.*

(Тютчев)

Тому же поэту волна по своему виду и живому движению представляется скачущим морским конем:

*О рьяный конь, о конь морской,
С бледно-зеленой гривой,
То смирный, ласково-ручной,
То бешено-игривый.*

*Ты буйным вихрем вскормлен был
В широком Божьем поле,
Тебя он прядать научил,
Играть, скакать по воле!*

В иных случаях полное *безмолвие* в природе прямо усиливает эстетическое впечатление или даже составляет необходимое его условие, как это мы выше видели (у того же поэта) в картине наступающей ночной грозы. Зато в других явлениях неорганического мира весь жизненный и эстетический их смысл выражается исключительно в одних звуковых впечатлениях. Таковы скорбные вздохи скованного в космической темнице Хаоса:

*О чем ты воешь, ветер ночной,
О чем так сетуешь безумно?
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумный?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке,
И роешь, и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!
О, страшных песен сих не пой
Про древний хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди
И с беспредельным жаждет слиться...*

*О, бурь уснувших не буди:
Под ними хаос шевелится!..*

(Тютчев)

VI

Порывы стихийных сил или стихийного бессилия, сами по себе чуждые красоты, порождают ее уже в неорганическом мире, становясь волей или неволей – в различных аспектах природы – материалом для более или менее ясного и полного выражения всемирной идеи, или положительного всеединства.

Зиждительное начало Вселенной (Логос), отражающееся от вещества снаружи как свет и изнутри зажигающее жизнь в веществе, образует в виде животных и растительных организмов определенные и устойчивые формы жизни, которые, восходя постепенно все к большему и большему совершенству, могут наконец послужить материалом и средою для настоящего воплощения всецелой и неделимой идеи.

Реальная подкладка органических форм – материал биологического процесса берется *весь* в мире вещественном: это – добыча, завоеванная зиждительным умом у хаотической материи. Иными словами, органические тела суть лишь превращения, или трансформации, неорганического вещества, в таком же, впрочем, смысле, в каком Исаакиевский собор есть трансформация гранита, а Венера Милосская – трансформация мрамора. Признать в живых телах особую, исключительно им присущую жизненную силу – это все равно что приписывать храму особую храмовую силу, а статуе – осо-

бенную ваятельную силу. Явно, что с точки зрения реального состава в органических телах нет совсем ничего, кроме физических и химических элементов, точно так же как с этой точки зрения в храме нет ничего, кроме камня, золота и прочих материалов, а в мраморной статуе – ничего, кроме мрамора. А с формальной стороны в строении живых организмов мы имеем новую, сравнительно высшую степень проявления того же зиждительного начала, которое уже действовало и в мире неорганическом, – новый, относительно более совершенный способ воплощения той же идеи, которая уже находила себе выражения и в неодушевленной природе, хотя более поверхностные и менее определенные. Тот же самый образ всеединства, который всемирный художник крупными и простыми чертами набросал на звездном небе или в многоцветной радуге, его же он подробно и тонко разрисовывает в растительных и животных телах.

В мире органических существ различаются нами три главные стороны: 1) внутренняя сущность, или *prima materia*, жизни, стремление или хотение жить, т. е. питаться и размножаться, голод и любовь (более страдательные в растениях, более деятельные в животных); 2) образ этой жизни, т. е. те морфологические и физиологические условия, которыми определяются питание и размножение (а в связи с ними и прочие, второстепенные функции) каждого органического вида, и, наконец, 3) биологическая цель, – не в смысле внешней телеологии, а с точки зрения сравнительной анатомии,

определяющей относительно целого органического мира место и значение тех частных форм, которые в каждом виде поддерживаются питанием и увековечиваются размножением. Самая биологическая цель при этом является двоякою: с одной стороны, органические виды суть *ступени* (частью преходящие, частью пребывающие) общего биологического *процесса*, который от водяной плесени доходит до создания человеческого тела, а с другой стороны, эти виды можно рассматривать как *члены* всемирного *организма*, имеющие самостоятельное значение в жизни целого.

Общая картина органического мира представляет две основные черты, без равномерного признания которых невозможно никакое понимание мировой жизни, никакая философия природы, а следовательно, и никакая эстетика природы. Во-первых, несомненно, что органический мир не есть произведение так называемого непосредственного творчества или что он не может быть *прямо выведен* из одного абсолютного творческого начала, ибо в таком случае он должен бы был представлять безусловное совершенство, безмятежность и гармонию не только в целом, но и во всех своих частях. Между тем действительность далеко не соответствует такому оптимистическому представлению. В этом случае некоторые факты и открытия положительной науки имеют решающее значение. Рассматривая земной органический мир, особенно в его палеонтологической истории, достаточно известной в наши дни, мы находим здесь резко очер-

ченную картину трудного и сложного процесса, определяемого борьбой разнородных начал, которая лишь после долгих усилий разрешается некоторым устойчивым равновесием. Это всего менее похоже на безусловно совершенное создание, непосредственно исходящее из творческой воли одного божественного художника. Наша биологическая история есть замедленное и болезненное рождение.⁵

⁵ См. пояснение этого указания с богословской (библейской) точки зрения в моей книге «La Russie et l'Eglise universelle» (2-me ed. Paris, p. 248–252).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.