

В творчестве Вл. Соловьева сам способ, каким можно прокладывать трансцендентальную стезю, сам пограничный модус сознания эстетически мотивирован. Философия и искусство красоты подготавливают ту почву, от которой можно оттолкнуться для трансцендентального восхождения. Ведь от зыбкой или вязкой структуры не оттолкнешься — каждый новый момент движения на ней будет означать не подъем, а провал в состояние одержимых жаждой «переступить» черту, и чтобы не растратывать понапрасну силы, нужно сначала собраться и улучшить, укрепить это место. А сделать это крайне сложно — ведь такое укрепление есть событие, которому приписывают место в душе, место в истории человека и которое происходит на границах всех онтологических перспектив. Но в философии всеединства все становится еще сложнее из-за того, что тут эта местность прячется в тумане мистического переживания. Локализовать событие, в структурах которого индивид несет в себе историю, проживает ее, значит ограничить единственное место, которое включает личность в ситуацию выбора — или погружаться во тьму и быть там, где сатана свой правит бал, или стоять на этой грешной земле, обратившись к мистическому созерцанию божественного места, где свет рождается от света.

На эстетическом усилии по укреплению трансцендентальной местности всегда лежит ответ незнаемого — Бога знать невозможно в принципе, и феномен этого принципиального незнания крайне важен в гуманитарной науке. Скажем, при всем обилии знаний о природе художественного творчества нельзя не признать определенной правоты агностицизма. Мы не знаем и принципиально не можем знать, какие линии художественного мастерства приведут к шедевру, а какие — к посредственности. Ведь произведение искусства возникает из видения невидимого, из сполоха художественной интуиции, из видения духовными очами, и у Владимира Соловьева вся поэтика искусства соотнесена в известной степени с недоступными познанию явлениями, с поразительной цельностью восприятия, полнотой переживания жизни, напряженностью усилия, направленного на то, чтобы адекватно и гармонично «вписать» человека в объемлющий его универсум, возвратить его на путь богоуподобления. Отсюда понятно, почему эстетическое трактуется им как нечто, что есть в нас, идущее к

нам от Бога, а сама эстетика как сторона познания того, что, по словам преподобного Симеона Нового Богослова, «нет никого другого столь прекрасного, как Бог»². С точки зрения русского философа, в эстетическом ощущается дыхание метафизического — мы сами онтологически открыты и себя открываем в том, что не может быть определено: неопределимое — предел, выше которого ничего нет и который делает доступным для нас другое онтологическое измерение. И красота как таковая — и таково ее топологическое свойство — существует только на этом пределе, а может быть, и выходит за него, существует на месте граничного сознания. Этот предел ее обосновывает, а потому в ней есть нечто от трансцендентности — не случайно, что Кант мыслит идею как нечто выходящее за пределы возможного опыта. Значит, эстетическое понимание должно исходить из какой-то предельной модели сознания, и сама эстетика невозможна без того, чтобы мыслить — мыслить, но не знать — этот предел. Среди реквизитов эстетического познания всегда выступала гармония, и русский философ связывает понимание эстетического с выполнением процедуры предельного перехода или абсолютизации гармонии, расширения места поиска ее определений до идеи универсума в целом. То есть он намерен локализовать гармонию в иных, но родственных ей — эстетических структурах. Следовательно, указанный предел эстетически мыслится им прежде всего в терминах тождества личности, просто тождества или, как называл его Шеллинг, единства в множестве, в разнообразии, лежащем, по Вл.Соловьеву, в основе формирования уникальности каждого всеобщего индивида — истины как личности, добра как личности и красоты как личности. Сама реальность как нечто единое представляется ему чем-то обладающим многообразной природой, той многообразностью, что соединяет несовместимое. Вся его система держится интуицией такого единства, которое есть условие возможности множества, создающего напряженность в многообразных проявлениях человеческого существования, включая и познание — оно ведь тоже предполагает отнесение к гармонии, синтез многообразия в единстве понятия. Стало быть, гармония имеет общие свойства с тем, что христианские мыслители называли мышлением, то есть способностью сведения воедино всего многообразия.

Итак, лежащая в основе эстетической конструкции предельная модель сознания мыслится в терминах соразмерности, гармонии и стоящего за ней трагизма, порождаемого стремлением ввести единство в отрицающее его многообразие. Гармония, запечатленная в эстетическом сознании на уровне метафоры, будет меняться — иногда разительно — от одного мира к другому, от культуры к культуре, от индивида к индивиду, и эту ее изменчивость постарается воспроизвести Вл.Соловьев. Уже в ранних работах он не сводит свой анализ к фиксации синтеза единства и многообразия, а выбирает пути эстетического постижения потенциальной и актуальной бесконечности, понятой как многообразие измерений личности, и именно благодаря этим пробным путям он оказывается в непосредственной близости от категории символа, который и есть выражение бесконечного в конечном индивидуе.

Русский философ помещает эстетические структуры «на пороге как бы двойного бытия» (Тютчев) — указанные терминологические узлы захвачены игрой на пределе между двумя состояниями: одним, укорененным в структурах нашей эмпирической, психической жизни, нашего индивидуального сознания во всей его непредсказуемой прихотливости, и другим — каким-то несравненно более цельным, насыщенным бытийными напряжениями, в которых мы переходим в иную — сверхэмпирическую, непсихологическую — структуру сознания. Захваченность этой свободной игрой, которая, по Шеллингу, и составляет сущность жизни, есть для русского философа захваченность тягой к существующему, не к чему-то абстрактному и застывшему среди умственных сцеплений, а к *тому, что есть*, к бытию существующего — к таким явлениям, к которым сразу же примыкает бытие или, как говорили древние греки, *сущее-сейчас* — это онтологическое мгновение, которое вдруг может все изменить. У Вл.Соловьева переоткрытие сущего, отправляющееся от импликаций настоящего как самой адекватной формы переживания вечности, естественно перетекает в объяснение некоего жизненного и когнитивного аналога этого сейчас — феномена цельного знания и цельной жизни. Но способ, каким можно достигнуть полноты жизни, или, как говорится, вырасти в полную меру жизни, имеет свою антропологическую специфику: *«...единственная возможность вырасти в меру жизни — это непоколебимо стать*

перед лицом смерти, быть готовым к ней — без страха и без самоутверждения. «Быть готовым» не означает какое-то особенное состояние; это означает, что все в жизни — каждое слово, каждое движение, все самое малое — должно быть так совершенно, чтобы, если смерть застанет в этот миг, можно было сказать: это последнее действие было самым прекрасным, что сумел сделать этот человек...»³. Сама смерть означает конец эстетики, ибо по христианским представлениям с ней связано *сотлевание всякой красоты*, и потому для Вл. Соловьева эстетические искания полной меры человека мыслимы лишь на пути приближения к тому, кто действительно поправил и упразднил смерть, — к Христу, эти искания суть искания меры Бога, а они невозможны без тяги человека к осознанию своей немощи, к его жалкому усилию сделать так, чтобы окна души стали чистыми, а сама она — целомудренной, чтобы на этих окнах начал играть свет, а сама игра света порождала едва слышную гармонию. Это стремление к страсти бесстрастной, к чистой чувственности, когда он способен воспринять тихий свет или неувядаемый цвет чистоты. Речь идет о состояниях, в которых человек может, по выражению Иоанна Златоуста, *просить много и светло*, в этих состояниях ему явлена модальность особого звучания — тихой беседы без слов как высшей формы духовно-эстетического общения, задающей структуру опыта по проникновению в бездонный характер божественной жизни, — одна из таких форм как раз и явлена в рублевской «Троице».

Мы можем понять эстетическое, предельные свойства целого мира, называемого нами искусством, если находимся на местности, где, согласно Пармениду, сущее сомкнулось с сущим, где сплошь одно — одни бытийные вещи. Высказываться об эстетическом можно лишь онтологически:

Ибо без бытия, о котором ее изрекают,
Мысль тебе не найти⁴.

Это не значит, что, как видно из платоновских диалогов, войдя в этот онтологический мир, мы выйдем из него с определением того, что такое красота. До тех пор, пока мы не вступили в *то, что есть*, пока не присутствуем в событии человеческого бытия, где можно извлечь смысл, мы не можем изрекать никакую мысль о *том, что красиво*. Изречение ее всегда связано с неким пограничным состоянием, когда мы в своем

движении к пониманию красоты оказываемся между тем, из чего можно извлечь смысл, и тем, из чего извлечение смысла не происходит.

С таким состоянием и связана у молодого Владимира Соловьева трактовка эстетического как метафизического явления. Эстетическое — не отвлеченный фрагмент, помещенный в какой-то обобщенный ландшафт. Оно для него — некий пропущенный человеческим сердцем удар, удар расширяющей душу волны, который — из-за того, что он идет откуда-то свыше, — казалось бы, невозможно снести. Тот же, кто смог это сделать, очистившись от всякого страстного расположения и мысленно почерпнув от высшего источника, тот «переводит в жизнь красоту (закрывающуюся) в мыслях»⁵. Речь идет о метафизическом состоянии, в котором стала возможной указанная невозможность и которое действует на нас своими проявлениями, воплощениями, плотью своего символа. С этой парадоксальной возможностью невозможного мы сталкиваемся и на уровне основного метафизического вопроса, вокруг которого будет вращаться эстетика Вл.Соловьева, — вопроса о том, как возможна красота, прежде всего в виде вечного элемента, участвующего во втором рождении человека? В метафизический этот вопрос перерастает потому, что сама красота невозможна, непонятна, закрыта от нас божественной завесой, и тем не менее она существует, открыта для нас. Как говорил А.С.Пушкин, «прекрасное существует, но его нет, ибо оно является нам единственно для того, чтобы исчезнуть, чтобы нам оживить, обновить душу, но его ни удержать, ни разглядеть, ни постигнуть мы не можем» (Черновая тетрадь. № 2387). В поэтической философии Вл.Соловьева мы сразу же имеем дело с интуицией непонятности красоты:

Природа с красоты своей
Покрова снять не позволяет.

Красота таинственна и парадоксальна: с ней внутренне связан, возвращаясь к только что приведенному пушкинскому фрагменту, феномен несуществующего, невозможного существования. Повсюду мы встречаем россыпь вещей, какие-то хаотичные состояния, неопределенности, в той или иной мере мы постигаем их, другое дело — красота, непостижимая, непонятная, содержащая в себе нечто, что вечно

пытается угадать дух. Чтобы мыслить ее, нужен всегда какой-то своеобразный элемент, имплицированный в воздействие хаоса вещей на органы чувств, — типа того, о котором мы только что прочли в черновых записях Пушкина: элемент оживления, обновления души. Вл.Соловьев трактует красоту как нечто, что открывается нам как элемент какой-то другой, более высокой, чем наша, жизни, и потому красота у Бога, всегда возле Бога, и другого места у нее нет. Художник ее предполагает, а Бог ей располагает, для нас же — простых граждан, принадлежащих к тому, что Августин называл республикой Христа, задача может быть сужена до уровня понимания того, как сознание красоты развернуто в структурах предназначения человека, его божественной сущности, в структурах постижения тех незримых цепей, которыми мы, говоря строками молодого Вл.Соловьева, навечно

Прикованы к нездешним берегам,
Но и в цепях должны свершить мы сами
Тот круг, что боги начертили нам.

Значит, красота дана всегда в топологии особого явления: как таковая она существует в начале самое себя, есть причина самой себя, то есть в метафизической топологии богоявления. Эта самообусловленность красоты — важнейший постулат философии искусства: в этом смысле удивительно точно сказано о том же Пушкине, что через него сама «поэзия умела общаться с читателем на своих собственных условиях»⁶.

В ранний период творчества (начиная с юношеских работ и вплоть до «Философских начал цельного знания») создаются философски наиболее проработанные предпосылки анализа эстетического мира, появляется тот организм идей, не изучив который нельзя разобраться не только в зрелых эстетических работах русского философа, но и во многих явлениях русского культурного сознания XIX—XX веков. Цель первых двух частей настоящего исследования — выявить, во-первых, как формировались эстетические идеи раннего Вл.Соловьева в ходе его историко-философской рефлексии, и во-вторых, как прояснялся смысл эстетического в процессе создания образа сознания и знания в философии всеединства, то есть как он прояснялся в связи с разработкой проблематики, близкой к трансцендентальной философии. При этом смысл указанного прояснения мы попытаемся соотнести с

той метафизикой сознания, которая создана М. Мамардашвили. В дискурсе всеединства живет философское чувство расположенности к человеку, восприятие гармоничных обертонов личностного сознания, и эти обертоны звучат на уровне основного тона, когда человек берется как *существо трансцендирующее*. К тому же трансценденция — это и внутренняя структура искусства, что осознают сами художники. Произведения искусства — это разновидность трансцендентального совершенства, в них «есть трансценденция, перспектива бесконечности... И в этом смысле искусство тоже область, где человек задумывается над судьбой, над своим существованием»⁷. Само трансцендентальное знание является границей высоты личностного знания, и обертоны последнего звучат слитно с метафизическим тоном, определяя окраску мышления Вл. Соловьева. Кроме того, Вл. Соловьев является мыслителем пророческого толка, и потому столь закономерно его обращение к этим трансцендентальным смыслам — ведь именно христианское вероучение является колыбелью и прообразом видения бытия как выражения трансцендентального творчества, оно содержит в себе первоэлемент чистого, трансцендентального восприятия, противостоящего нашей чувственности, уровень смысла жизни как именно чистого смысла, обретаемого в состоянии духовного возвышения человека над самим собой. Следуя практикам самоочищения, христианин может свершить путь восхождения, лишь твердо уповая на помощь свыше, — Бог его ведет, но идет-то он сам. Молитвенное обращение к Богу — *сердце чисто созижди во мне* — как нельзя лучше свидетельствует о присутствии прототипа трансцендентального сознания в религиозной жизни. Трансцендентальный первоэлемент присутствует в различных христианских практиках. Так исихастская практика, ориентируясь к «радикальной *премене* (само)сознания, реализует, силою благодати, эту перемену не как растворение, а как «возведение», трансцендирование в Богообщении... В этом холистическом «событии трансцендирования» преображаются, претворяются в новую природу, новый образ бытия ум и тело, все уровни и все измерения человека, и в частности одним из аспектов этого всецелого претворения служит отверзание чувств»⁸. Так как философская система, предметом которой является сознание, есть трансцендентализм — предметом метафизики, как говорил создатель пропедевтики трансценден-

тальной философии, является «чистое сознание и его априорное единство в акте соединения данных представлений»⁹, то вполне естественно на первый план исследования выходит тема «Кант и Соловьев». И хотя русский мыслитель относит философию Канта к отвлеченному типу рациональности, а сам трансцендентализм является для него знаком обезличивающей, односторонней абстракции, все же важно понять внутренние причины, побудившие русского философа отказаться от него и перейти на другие позиции. Несмотря на это, кантовский критицизм, в котором органически сращены трансцендентальное и трансцендентное, остался сокрытой внутренней страстью мышления Вл.Соловьева. Нас прежде всего будет интересовать, какие последствия для эстетики всеединства имеет эта интеллектуальная страсть.

Эстетика в представлении Вл.Соловьева — это часть цельного знания, скрывающая в себе разумно мотивирующую полноту. Оно есть знаниевый ансамбль, производящий смысловое сочетание множества духовных голосов. Фактически область цельного знания — это область гуманитарного знания (включающая в себя и естествознание как знание предпосылок того, что в действительности есть человек в мире), потому что оно ориентировано на целостную организацию сознания. Вместе с тем проблема цельного знания понимается как проблема гармонической контекстуальности, из которой поочередно выделяются то философия, то теология, то наука, и в эстетическом знании, поставленном Вл.Соловьевым в такой контекст, фактически реализована особая способность — «способность души черпать гармонию существ из их сверхчувственного принципа»¹⁰. Теория цельного знания мыслится русским философом как теория, вносящая начало единства в многообразии знаний, то есть момент систематизации. Но поскольку условием любого знания является сознание, то сознание, казалось бы, и должно было стать первопроблемой эстетики всеединства. Оно ей и становится, но становление это происходит неявно, даже скрыто, под покровом совсем других представлений. И потому остаются в силе вытекающие из соловьевского подхода к рассмотрению смысла цельного знания вопросы: во-первых, возможно ли в форме цельного знания выполнить акт познания самого сознания? Сам Вл.Соловьев таким вопросом не задается, обходит стороной он и кантовский тезис о невозможности познания сознания в зна-

нии, откуда следует представление о вмещающем в себя весь мир сознании как логической личности, занятой созерцанием самого себя. Такая личность, если следовать кантовской логике, и должна была бы стать условием цельного знания. Для Вл.Соловьева же это — абсолютная личность, и это личностное отношение исполняет «интенцию» трансцендентности, которая вдохновляет подход к эстетическому. Для этого подхода особое значение имеет то, что живая полнота сознания превращается Вл.Соловьевым в предмет искусства.

Не менее важен и другой вопрос, а именно о форме сознания, обуславливающей цельное знание. Очевидно, что это не может быть сознание, носителем которого является наше эмпирическое Я. По всей видимости, это должна быть какая-то другая форма сознания. Кант сказал бы, что здесь уместно связать эту форму с представлением о трансцендентальном, через которое неизбежно вводятся абстракции «целое», «полнота». Да и само осознание эстетических вещей, с которыми мы встречаемся в опыте и которые даны нашим чувствам, предполагает трансцендентальное сознание, то есть сознание: «Я мыслю» как некую априорную структуру, которая впервые делает возможным состояние, когда мы способны что-то знать эстетически. В современных исследованиях подчеркивается, что «трансцендентальное есть мир, взятый в отношении к первым источникам знания об этом мире, или мир, сродненный и допускающий внутри себя источники знания о нем самом. Если мы так ставим вопрос, тогда у нас появляются слова «полнота», «необратимость» и завершающее слово, обозначающее все это на языке когитального аппарата анализа, формообразующим элементом которого является представление «я мыслю» — *трансцендентальное*»¹¹. Значит, трансцендентальное, трансцендентальная материя явлений как всеохватывающий, всепроникающий элемент или, в других кантовских выражениях — *целое, одно* есть тот категориальный аппарат, без которого вообще нельзя ничего понять в проблематике цельного знания, как она продумывается Вл.Соловьевым, то есть в проблематике предпосылок полноты и уникальности определения предметов, в том числе такого, каким является сознание как предмет психологии. Отличное от него трансцендентальное сознание не может быть предметом науки в принципе, оно не ухватывается в структурах знания. Тут сознание представлено не знанию, а самому себе, и единственное, что мож-

но о нем сказать, используя категории современной философии, что оно пребывает онтологически полно, непосредственно примыкает к бытию и есть некое независимое, в принципе неопределимое сознание, в каждый момент своего пребывания равное самому себе, актуализирующее в нас свое начало. Феномен трансцендентального сознания есть феномен теперь-сознания, проявляющийся в эмпирическом сознании и существующий на волне усилия человека подняться над собственным сознанием, возвыситься над самим собой, на волне расширения нашего созерцания и мышления, восприятия и понимания, на схваченной Пушкиным волне оживления и обновления души, и на этой трансцендентальной волне как раз и возникают состояния эстетического переживания, художественного сознания как «сознания сознания» (М.Бахтин).

Итак, тот гибкий когитальный аппарат, посредством которого создается столь важный для Вл.Соловьева целостный образ знания и сознания, есть тот аппарат, что применяется при анализе трансцендентального сознания, трансценденции. С помощью аппарата трансцендентального анализа «мы можем оказаться на грани себя и мира и можем, тем не менее, прорвать нашу человеческую пелену и мыслить не обыденно-человечески, а независимым образом, независимым от человеческой ограниченности... Независимое в человеке и его сознании — сознание независимого, являющееся на новом языке трансцендентальным сознанием, а на языке Платона являвшееся идеей идей, и есть условие понимания мира, когда человек способен увидеть его без ограничений, накладываемых на видение мира частным характером человеческого устройства. Однако в этом состоянии, которое не дано и не может само по себе быть гарантировано, он может пребывать, как на грани, потому что в действительности не-человеком стать невозможно. Выскочить из себя и из какой-то точки посмотреть на себя и на мир — невозможно»¹². Реализация этого предельного состояния как раз и связана с тем, что древние греки называли сущее-сейчас, а Вл.Соловьев будет называть просто сущим. Это начало и есть граница ряда эстетических явлений в мире. Оно есть фактически целая теория, ориентированная на объяснение возможности синтеза личностного и онтологического отношения, возможности такого состояния, когда мы можем ухватывать себя в проявлениях действий того, что есть в нас, но не зависит от нас. Эта категория может быть